

Universitat de València  
Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació  
Departament de Filologia Catalana

Doctorat en Llengües, Literatures i Cultures, i les seues Aplicacions



La recepció i la divulgació de l'obra de Mercè Rodoreda:  
de les primeres novel·les a *Mirall trencat*

TESI DOCTORAL

Presentada per Trinidad Escudero Alcamí  
Dirigida per Dra. Carme Gregori Soldevila

València, novembre de 2021



*A ma mare i a mon pare,  
per fer de mi la persona que avui dia soc.*

*A Jordi,  
per ajudar-me a veure llum entre les foscons.*

*A Josep Ribera,  
pel camí compartit.*



## AGRAÏMENTS

Aquesta tesi doctoral no haguera estat possible sense l'empenta, el suport i el mestratge que la directora, la Dra. Carme Gregori, m'ha facilitat al llarg de tot el procés. De la mateixa manera, vull agrair-li la seua constant disponibilitat i ajuda, ja que m'han permès sentir-me segura en cada passa i no sentir-me sola en cap moment.

Per una altra banda, agraiïsc a la Fundació Mercè Rodoreda la concessió d'un ajut l'any 2014 per a dur endavant el treball «La recepció crítica i la divulgació de *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda», ja que, no sols em va permetre fer front a les despeses de la investigació que tot just començava, sinó que em va fer pensar que ampliar-ne els objectius era un projecte que pagava la pena.

A més, he d'agrair els serveis prestats a una sèrie d'institucions que m'han facilitat la tasca investigadora al llarg de tot el procés: la mateixa Fundació Mercè Rodoreda, el Servei de Préstec Interbibliotecari de la Universitat de València, la Biblioteca d'Humanitats de la Universitat de València, la Biblioteca de Catalunya, la Biblioteca d'Humanitats de la Universitat Autònoma de Barcelona i l'Hemeroteca Municipal de València. Una menció especial mereix també la família de Cèsar August Jordana, ja que no va dubtar a firmar-me l'autorització que em permetia reproduir en els annexos la ressenya que el crític feu de la primera *Aloma* en el setmanari radiat *La vida literària a Catalunya*.

Tampoc no em puc estar d'agrair la paciència que amb mi han tingut les persones que m'envolten al llarg de tots aquests anys. Hi ha certs moments en què el caràcter i la disponibilitat es veuen afectats davant d'una empresa d'aquestes característiques i he tingut la sort de comptar amb el suport de totes aquelles persones que ja formaven part de la meua vida o que m'he trobat pel camí.

Entre aquestes persones ocupen un lloc destacat mon pare, ma mare i Jordi, ja que, a més de ser els més damnificats pel que acabe d'explicar, també han sigut essencials perquè jo poguera dur endavant aquesta tesi. Els primers, per haver-me ensenyat, amb l'exemple, la constància, l'esforç i la importància d'acabar tot allò començat; el segon, per ser una font d'inspiració i consell, en definitiva, per com dic en la dedicatòria, mostrar-me llum en els moments en què jo només hi veia fosc.



## RESUM

En la present tesi doctoral ens plantegem resseguir la manera com s'ha construït, al llarg del temps, la lectura de l'obra literària de Mercè Rodoreda, des de *Soc una dona honrada?* fins a *Mirall trencat*. Per tal de portar-ho a terme, hem centrat la nostra anàlisi en tres estadis d'investigació: la recepció crítica, la divulgació i la posició canònica que cadascuna de les obres motiu d'anàlisi podria ocupar en el conjunt de la producció rodolediana. És aquesta triple anàlisi la que ens ha permès observar la rellevància que la recepció crítica inicial —sobretot la desenvolupada per Carme Arnau— té encara en els nostres dies, especialment en el camp de la divulgació; com unes perspectives d'anàlisi han predominat per damunt d'altres en els principals focus de recepció, encara que haja suposat arribar a conclusions semblants, i com la major canonicitat d'unes obres sobre les altres ha comportat una atenció crítica i divulgativa desigual. En definitiva, per mitjà de com ha sigut llegida l'obra literària de Rodoreda, hem deixat constància de com som hereus d'una transmissió que no és neutra ni innocent.





## SUMARI

1. INTRODUCCIÓ GENERAL.....	13
2. METODOLOGIA.....	19
3. MARC TEÒRIC.....	22
4. LES PRIMERES NOVEL·LES.....	30
4.1. Introducció.....	30
4.2. La recepció crítica de les primeres novel·les.....	33
4.2.1. La recepció inicial.....	33
4.2.1.1. Les primeres ressenyes.....	37
<i>Soc una dona honrada?</i> .....	37
<i>Del que hom no pot fugir</i> .....	40
<i>Un dia de la vida d'un home</i> .....	44
<i>Crim</i> .....	50
La recepció de les primeres novel·les des d' <i>El Be negre</i> .....	53
4.2.2. L'aproximació de Carme Arnau.....	56
4.2.3. Les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979)...	59
4.3. Les interpretacions de les primeres novel·les en l'àmbit de la divulgació.....	70
4.4. Mercè Rodoreda i les primeres novel·les en el cànon.....	78
4.5. Conclusions.....	81
5. <i>ALOMA</i> (1938).....	83
5.1. Introducció.....	83
5.2. La recepció crítica d' <i>Aloma</i> (1938).....	86
5.2.1. La recepció inicial.....	86
5.2.1.1. Les primeres ressenyes.....	88
La recepció d' <i>Aloma</i> (1938) des de <i>L'Esquella de la Torratxa</i> .....	95
5.2.2. L'aproximació de Carme Arnau.....	97
5.2.3. Les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979)	103
5.3. Les interpretacions d' <i>Aloma</i> (1938) en l'àmbit de la divulgació.....	111
5.4. <i>Aloma</i> (1938) en el cànon de la producció rodorediana.....	117
5.5. Conclusions.....	120

6. <i>VINT-I-DOS CONTES</i> .....	122
6.1. Introducció .....	122
6.2. La recepció crítica de <i>Vint-i-dos contes</i> .....	126
6.2.1. La recepció inicial .....	126
6.2.1.1. Les primeres ressenyes .....	129
6.2.2. L'aproximació de Carme Arnau .....	134
6.2.3. Les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979) .....	141
6.3. Les interpretacions de <i>Vint-i-dos contes</i> en l'àmbit de la divulgació .....	150
6.4. <i>Vint-i-dos contes</i> en el cànon de la producció rodorediana .....	155
6.5. Conclusions .....	160
7. <i>LA PLAÇA DEL DIAMANT</i> .....	162
7.1. Introducció .....	162
7.2. La recepció crítica de <i>La plaça del Diamant</i> .....	169
7.2.1. La recepció inicial .....	169
7.2.1.1. Les primeres ressenyes .....	172
7.2.2. L'aproximació de Carme Arnau .....	181
7.2.3. Les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979) .....	192
7.3. Les interpretacions de <i>La Plaça del Diamant</i> en l'àmbit de la divulgació .....	235
7.4. <i>La plaça del Diamant</i> en el cànon de la producció rodorediana .....	259
7.5. Conclusions .....	274
8. <i>EL CARRER DE LES CAMÈLIES</i> .....	276
8.1. Introducció .....	276
8.2. La recepció crítica d' <i>El carrer de les Camèlies</i> .....	280
8.2.1. La recepció inicial .....	280
8.2.1.1. Les primeres ressenyes .....	282
8.2.2. L'aproximació de Carme Arnau .....	291
8.2.3. Les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979) .....	302
8.3. Les interpretacions d' <i>El carrer de les Camèlies</i> en l'àmbit de la divulgació .....	324
8.4. <i>El carrer de les Camèlies</i> en el cànon de la producció rodorediana .....	332
8.5. Conclusions .....	335

9. <i>LA MEVA CRISTINA I ALTRES CONTES</i> .....	336
9.1. Introducció .....	336
9.2. La recepció crítica de <i>La meva Cristina i altres contes</i> .....	341
9.2.1. La recepció inicial .....	341
9.2.1.1. Les primeres ressenyes .....	345
9.2.2. L'aproximació de Carme Arnau.....	356
9.2.3. Les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979)	364
9.3. Les interpretacions de <i>La meva Cristina i altres contes</i> en l'àmbit de la divulgació.....	383
9.4. <i>La meva Cristina i altres contes</i> en el cànon de la producció rodorediana .....	390
9.5. Conclusions.....	394
10. <i>JARDÍ VORA EL MAR</i> .....	396
10.1. Introducció .....	396
10.2. La recepció crítica de <i>Jardí vora el mar</i> .....	401
10.2.1. La recepció inicial .....	401
10.2.1.1. Les primeres ressenyes .....	403
10.2.2. L'aproximació de Carme Arnau.....	406
10.2.3. Les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979)	
.....	418
10.3. Les interpretacions de <i>Jardí vora el mar</i> en l'àmbit de la divulgació .....	433
10.4. <i>Jardí vora el mar</i> en el cànon de la producció rodorediana .....	439
10.5. Conclusions.....	443
11. <i>ALOMA</i> (1969) .....	445
11.1. Introducció .....	445
11.2. La recepció crítica d' <i>Aloma</i> (1969) .....	452
11.2.1. La recepció inicial .....	452
11.2.2. L'aproximació de Carme Arnau.....	455
11.2.3. Les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979)	
.....	459
11.3. Les interpretacions d' <i>Aloma</i> (1969) en l'àmbit de la divulgació.....	475
11.4. <i>Aloma</i> (1969) en el cànon de la producció rodorediana .....	485
11.5. Conclusions.....	490

12. <i>MIRALL TRENCA</i> .....	492
12.1. Introducció .....	492
12.2. La recepció crítica de <i>Mirall trenca</i> .....	503
12.2.1. La recepció inicial .....	503
12.2.1.1. Les primeres ressenyes .....	506
12.2.2. L'aproximació de Carme Arnau.....	513
12.2.3. Les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979) .....	531
12.3. Les interpretacions de <i>Mirall trenca</i> en l'àmbit de la divulgació.....	560
12.4. <i>Mirall trenca</i> en el cànon de la producció rodorediana .....	579
12.5. Conclusions.....	585
13. CONCLUSIONS GENERALS .....	587
14. OBRES DE MERCÈ RODOREDA CITADES I ANALITZADES .....	595
15. BIBLIOGRAFIA GENERAL .....	597
16. ANNEXOS .....	669

## 1. INTRODUCCIÓ GENERAL

No trobem una manera millor de començar aquesta tesi doctoral que explicant els motius que ens van dur a fer-la i el procés viscut fins al moment de dipositar-la. Per trobar-ne el punt d'inici cal remuntar-se al curs 2012-2013 quan vam presentar, com a treball final del Màster d'Assessorament Lingüístic i Cultura Literària i sota la direcció de la Dra. Carme Gregori, l'estudi «La recepció crítica i la divulgació de *La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda». En aquell moment, ja ens plantejàvem l'objectiu d'ampliar l'estudi a la totalitat de l'obra de Mercè Rodoreda i convertir-lo en una tesi doctoral, però van ser la valoració i els comentaris positius per part de la directora del treball i del tribunal, juntament amb la concessió d'un ajut de mà de la Fundació Mercè Rodoreda, els que ens esperonaren a convertir aquell objectiu en realitat.

A partir de les constatacions obtingudes en el treball final de màster, ens vam adonar de la necessitat de portar a terme un estudi que analitzara la manera com s'havia construït la lectura del conjunt de l'obra de Mercè Rodoreda al llarg del temps. Així, vam considerar rellevant el fet de dur a terme un estudi sistemàtic que ens permetera extreure conclusions i observar com som hereus d'una transmissió que no és neutra ni innocent. A més, va ser una afirmació de Marina Gustà la que ens va corroborar la necessitat imperiosa de dur a terme un estudi que partira dels objectius que nosaltres ens plantejàvem:

Algun dia, la història de la recepció d'aquesta obra, de cadascuna de les fites que la componen, haurà de ser tema d'estudi precís, que ens permeti de cimentar llocs comuns [...]. Lluny de generalitzacions, resseguir la manera com Rodoreda ha estat llegida i divulgada des de 1959, especialment durant els anys seixanta i setanta, donaria com a resultat una peça important per a la fixació de les línies de tensió no sempre visibles que produeixen una determinada superfície del que hauria estat el sistema literari en aquells anys. Fer-ho amb tots els recursos documentals necessaris, i sense partits presos que limitin la condició que permet de saber i entendre, hauria de dur a una narració de la qual haurien desaparegut els automatismes interpretatius pels quals sovint atribuïm a un credo estètic el que no és sinó una animadversió personal, o a una distància ideològica el que caldria apuntar al compte del (dis)gust estètic (2005: 22).

Com hem comentat, en un inici, ens plantejàrem que la present tesi doctoral abraçara la totalitat de la producció narrativa de Mercè Rodoreda, però al llarg del camí ens vam anar adonant que es tractava d'un objectiu excessivament ambiciós a tenor de l'elevat volum de pàgines i de feina que implicava atendre els tres estadis (recepció crítica, divulgació i posició canònica, com veurem) a analitzar en cadascuna de les obres. Va

ser aquest contratemps el que ens va fer descartar en primera instància l'obra novel·lística pòstuma i, posteriorment, les obres publicades per Rodoreda després de *Mirall trencat*, amb la qual cosa el camp d'anàlisi definitiu, per ordre de publicació, comprèn: les quatre primeres novel·les publicades per Rodoreda i rebutjades després —*Soc una dona honrada?* (1932), *Del que hom no pot fugir* (1934), *Un dia de la vida d'un home* (1934) i *Crim* (1936)—, *Aloma* (1938), *Vint-i-dos contes* (1958), *La plaça del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* (1966), *La meva Cristina i altres contes* (1967), *Jardí vora el mar* (1967), la revisió d'*Aloma* (1969) i *Mirall trencat* (1974).

Així, la tesi presenta l'estructura següent. L'anàlisi de cadascuna d'aquestes obres constitueix un dels capítols, a excepció de les quatre primeres novel·les que s'analitzen conjuntament en el mateix. Dins de cadascun d'aquests capítols trobem els tres estadis d'investigació, als quals ens hem referit abans, i que responen al triple objectiu que presenta la tesi. Aquests tres estadis són: 1) descripció, anàlisi i avaluació de la recepció crítica de l'obra motiu d'anàlisi des d'una perspectiva diacrònica; 2) estudi de l'origen, de les fonts i de les formes dels principals tòpics a l'entorn de l'obra analitzada en la divulgació que se n'ha fet, i 3) determinació de la posició canònica que aquesta obra ocupa en el conjunt de la producció rodolediana.

Aquest tres estadis tenen, alhora, una correspondència amb els apartats que podem trobar dins dels capítols. Per això, a banda de l'apartat «Introducció» que inicia tots els capítols i en el qual situem contextualment la novel·la i plantejem les hipòtesis de partida, trobem tres apartats ben diferenciats en relació a cadascuna de les obres analitzades. El primer apartat està dedicat a l'anàlisi de la recepció crítica de l'obra en qüestió i es divideix en tres subapartats que n'atenen l'evolució diacrònica: un primer dedicat a la recepció inicial en el qual s'estudien les primeres ressenyes; un segon que, després d'una breu referència als estudis de major consistència anteriors a la tesi doctoral de Carme Arnau, se centra en l'aproximació a l'obra duta a terme per aquesta investigadora en els diferents estudis i articles publicats al llarg del temps i especialment en el seu estudi —*Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*— de 1979, i un tercer, en el qual s'analitzen les propostes d'anàlisi posteriors a Arnau (1979), tenint en compte el lloc de procedència i els diversos enfocaments teòrics des dels quals han sigut realitzades: tematicosimbòlic, lingüístic, feminista, psicoanalític, historicista, narratològic o comparatiu.

Seguint aquests tres estadis esmentats, dediquem el segon apartat a l'anàlisi i la interpretació de la divulgació que s'ha fet de l'obra motiu d'anàlisi, per a la qual cosa partim de l'estudi ja fet en relació a la recepció crítica a fi d'observar les línies d'investigació que han passat del món crític i acadèmic a la divulgació i detectar, alhora, els tòpics interpretatius que han perdurat al llarg del temps. Per últim, trobem un tercer apartat en què ens centrem a analitzar quina posició ocupa l'obra motiu d'anàlisi en una classificació canònica de les obres de l'autora que en constitueixen el camp d'anàlisi. A més, tots els capítols es tanquen amb una conclusió en la qual resumim els principals resultats obtinguts en cadascun d'aquests apartats.

Com s'ha pogut observar en l'estructura descrita, les diverses aproximacions a l'obra de Rodoreda dutes a terme per Carme Arnau ocupen un lloc molt destacat en l'apartat de recepció crítica. Aquest fet s'explica perquè l'aproximació crítica d'aquesta investigadora, i especialment la publicació de la seua tesi doctoral en forma d'estudi el 1979, van suposar un abans i un després en l'anàlisi de l'obra rodolediana. Com la mateixa Carme Arnau va afirmar, abans que ella duguera a terme la seua tesi doctoral, no havia «estat dedicat mai un estudi mínimament extens, que ens permetés tenir de la seva obra una visió de conjunt» (1984 [1a ed. 1976]: 5). Aquest fet ha comportat que els seus estudis s'hagen convertit en un punt referencial per a la crítica posterior i, sobretot, en el referent bàsic a l'hora de divulgar la producció rodolediana que ara ens ocupa.

Pel que fa a l'orientació de les seues aproximacions, com va assenyalar Mencos (2003: 14), Arnau va inaugurar la línia d'investigació de l'obra rodolediana basada en una anàlisi temàtica i simbòlica, molt relacionada amb la biografia de Rodoreda; una línia que té el seu màxim exponent, com veurem en els diferents capítols, en la teoria del mite de la infantesa enunciada per la investigadora mateixa. Si bé les aproximacions d'Arnau es modifiquen al llarg del temps, la interpretació en clau biogràfica serà una constant dels seus estudis, cosa que ha pogut ser un dels motius que ha despertat l'interès existent a Catalunya per la biografia de Rodoreda.<sup>1</sup> Aquest interès queda més

---

<sup>1</sup> A aquest motiu caldria sumar-ne altres com la morbositat que ha despertat la seua biografia i el fet que Rodoreda és convertida en icona per part del moviment feminista a partir de la seua biografia intensa i del protagonisme femení de les seues novel·les, com ha afirmat Joaquim Espinós (2013:106).

que demostrat per l'existència de sis biografies publicades de l'autora,<sup>2</sup> una xifra gens menyspreable en una literatura com la nostra.

Tornant a l'aproximació crítica d'Arnau a l'obra de Rodoreda, cal fer esment de com l'acollida que ha tingut al llarg del temps ha estat en certa manera polèmica. De fet, ja el 1977, s'hi mostrava escèptic Josep M. Benet i Jornet en una ressenya relativa a la publicació del primer volum de les *Obres Completes* de Rodoreda quan, en analitzar la introducció elaborada per Arnau, afirmava: «Són unes proposicions suggerents i ben treballades, no exemptes d'un cert risc, només sigui perquè clouen l'obra de la nostra novel·lista dins d'un arc molt acabat i una mica rígid» (1977: 120). Tot i això, com explica Mencos (2003: 14), en termes generals i en un inici, l'obra crítica d'Arnau es considerava indiscutible a Catalunya i no va ser fins a l'ampliació de les perspectives teòriques que, en certs sectors del món acadèmic, es començaren a rebatre algunes de les seues hipòtesis.<sup>3</sup> Entre els aspectes més rebatuts cal destacar la divisió que Arnau va fer de l'obra de Rodoreda en dues etapes: realista i fantàstica, pel fet de basar-se, inicialment, en el moment de publicació de les obres i no en el de redacció, i la incidència en la interpretació de les obres a partir de la biografia de Rodoreda.

A més, no sols trobem discrepàncies pel que respecta a les aproximacions d'Arnau, sinó que podem constatar que les diverses línies de recepció de l'obra rodorediana no funcionen de manera autònoma i podem observar-hi un elevat grau d'interacció. Per una banda, trobem crítiques a la interpretació de l'obra en clau tematicosimbòlica i biogràfica per part dels estudiosos defensors d'un vessant de caràcter més historicista. En aquests termes, es pronunciava Marina Gustà al respecte:

Ara: ha arribat un punt en què aquestes darreres [les lectures tematicosimbòliques] han insistit tant en la interpretació basada en correspondències temàtiques sovint injustificades, segons les quals tot allò que el text «diu» en realitat cal llegir-ho com a allò que «vol dir», que s'ha acabat més per arbitrar un objectiu i desviar-hi els mitjans, que no pas per mantenir-se —amb el procediment que es vulgui, no cal ni dir-ho— en el clos de la lectura literària: el text «diu» el que «diu». Si de cas, es tracta d'explicar «com» i «per què» ho diu. És innegable, per altra banda, que un biografisme reductor que s'accontenta a trobar (o no) les fonts «reals» de la ficció té

---

<sup>2</sup> Les sis biografies existents són *Mercè Rodoreda: un retrat*, de Mercè Ibarz (1997 [1a ed. 1991]); *Mercè Rodoreda, contra la vida la literatura*, de Montserrat Casals (1991); *Mercè Rodoreda. Una biografia*, de Carme Arnau (1992 i 1997), *Mercè Rodoreda. Exilio y deseo*, de Mercè Ibarz (2004 —traduïda al català el 2008); *Mercè Rodoreda i el seu temps*, de Marta Pessarrodona (2005), i *El paradís perdut de Mercè Rodoreda*, de Carme Arnau (2015).

<sup>3</sup> Com també comenta Mencos (2003: 14-15), Arnau posseeix el mèrit de ser pionera en els estudis rodoredians i aquest fet li ha de ser reconegut. De la mateixa manera, l'existència de divergències interpretatives no fa més que enriquir la interpretació rodorediana.



poc a veure amb l'establiment de la historicitat d'una obra, la qual hauria de donar raó no només de com ha sorgit en el temps i s'hi ha fet, sinó també de la manera peculiar com reflecteix el temps històric (i val a dir que això ha estat resseguit algun cop amb perícia). Es llegeix millor literàriament com més històricament es llegeix (2005: 23).

Per l'altra, és innegable el continu enfrontament dialèctic entre aquest mateix vessant historicista i la perspectiva feminista —hereva de la deconstrucció i desenvolupada sobretot als Estats Units— en el qual les declaracions de Mercè Rodoreda al voltant del feminisme i la interpretació temàtica de les relacions amoroses constitueixen els principals camps de batalla. En aquest sentit, un treball de Margarida Casacuberta i Marina Gustà, en què es ressenya un simposi celebrat el 2002 amb l'objectiu de debatre sobre l'estat de la qüestió dels estudis rodooredians, ens dona les claus de com són vistos els estudis de gènere aplicats a la narrativa rodoorediana des de la perspectiva historicista:

Una altra de les conclusions importants del Simposi té a veure amb la proliferació dels estudis de gènere que prenen la narrativa rodoorediana com a exemple d'unes teories que, per norma general, malgrat importants i comptades excepcions, s'encasten damunt del text i no el deixen parlar. Aquesta evidència hauria de fer posar com a mínim un interrogant darrere la consideració —fal·laç completament— que aquesta és l'alternativa moderna a l'anàlisi històrica de la literatura, mètode, aquest darrer, pel qual sembla que advoquen en bloc els professionals que van assistir al Simposi (2003: 45).<sup>4</sup>

Per la seua banda, els representats dels estudis de gènere aplicats a l'anàlisi de l'obra rodoorediana han tractat de defensar els seus posicionaments per mitjà de l'atribució d'un reduccionisme interpretatiu als estudis catalans de caràcter historicista; un reduccionisme que expliquen pel fet de focalitzar l'atenció en els trets nacionals i la historicitat de les obres amb la voluntat de crear una cultura nacional i un cànon literari. Així, tot i citar moltes vegades les declaracions de Mercè Rodoreda en què clarament es definia com a no feminista, defensen que la presència d'aquest feminisme en les seues obres és innegable. En aquest sentit es pronunciava ja Martí-Olivella el 1987 des de les pàgines de la *Catalan Review*:

The enigmas of Rodoreda's textual body have certainly not circulated in the Catalan literary community which, as a whole, has regarded her work as a cornerstone in the modern Catalan narrative canon formation. Few aspects, if any

---

<sup>4</sup> També Neus Real, entre molts altres, es va mostrar implícitament en contra de les anàlisis de caràcter feminista: «El gènere (la condició femenina) no va arribar a ser l'eix vertebrador ni de la posició ni de la producció de Mercè Rodoreda. És un element important, però inclòs en una preocupació literariocultural més global» (2005b: 117).

at all, of Rodoreda's nocturnal, secret, uncanny universe have been expounded and elaborated upon. [...] Rodoreda has been canonically appropriated as the highest literary exponent of the enduring virtues of the Catalan middle-class female soul, a kind of low scale epic symbol for the Catalan struggle for survival (1987: 159).

La nostra intenció en introduir les principals discrepàncies entre les diferents línies de recepció passa per fer més comprensible els apartats de recepció crítica de cadascuna de les obres de Rodoreda analitzades. De la mateixa manera, esperem que les indicacions que hem donat al voltant de l'estructura de la present tesi doctoral servisquen per orientar el futur lector en el triple estadi que conté cadascun dels capítols. Ara ja sols ens queda el desig d'haver aconseguit desenvolupar un estudi rigorós, objectiu i sistemàtic que done resposta a la demanda de Marina Gustà (2005) citada a l'inici i que, per tant, permeta fixar les línies de tensió pròpies de la recepció i superar els automatismes interpretatius heretats d'una transmissió que hem descobert poc innocent.

Fins ací hem detallat els motius que ens van esperonar a elaborar la present tesi doctoral i l'estructura que aquesta presenta. Ara és el moment de detallar de manera esquemàtica els objectius que ens hem proposat d'assolir:

- a) Descriure i analitzar la recepció crítica de les obres de Mercè Rodoreda seleccionades des d'una perspectiva diacrònica: des del moment de publicació fins a l'actualitat.
- b) Avaluar críticament els materials descrits i analitzats en relació a la recepció crítica del corpus d'obres de Rodoreda seleccionat.
- c) Descriure i analitzar les principals mostres de divulgació de les obres rodoredianes seleccionades.
- d) Estudiar l'origen, les fonts i les formes dels principals tòpics presents en la divulgació de l'obra de Rodoreda analitzada.
- e) Determinar la posició canònica que cadascuna de les obres analitzades ocupa en el conjunt de la producció rodorediana.

## 2. METODOLOGIA

Com hem comentat en la «Introducció general», la nostra tesi doctoral presenta, per a cadascuna de les obres de Mercè Rodoreda analitzades, un triple estadi d'investigació. Així, en la primera fase, ens hem centrat a descriure, analitzar i avaluar críticament la recepció crítica de cadascuna de les obres motiu d'anàlisi des d'una perspectiva diacrònica. En la segona, hem estudiat l'origen, les fonts i les formes dels principals tòpics a l'entorn d'aquestes obres fixats en la divulgació que se n'ha fet. I, per últim, hem determinat la posició canònica que cadascuna de les obres analitzades ocupa en el conjunt de la producció rodorediana. És aquest triple objectiu el que ha comportat que, si bé la metodologia bàsica aplicada en les tres fases descrites haja sigut la mateixa, ja que en tot moment hem partit de l'anàlisi i la interpretació de la documentació publicada al voltant de l'obra de Mercè Rodoreda, el tipus de documents analitzats haja variat en cadascuna de les fases.

Pel que fa al primer estadi de la investigació, l'anàlisi diacrònica i crítica de la recepció de l'obra rodorediana seleccionada, la metodologia bàsica aplicada ha sigut la pròpia dels estudis de recepció crítica de l'obra literària de Mercè Rodoreda, la qual cosa ens ha obligat a consultar els repertoris bibliogràfics i bases de dades existents, així com a reconstruir el corpus de treballs crítics dedicats a l'obra de l'autora. En aquesta fase de la investigació ens han resultat de gran utilitat els reculls bibliogràfics sobre l'obra de Rodoreda publicats per la Fundació Mercè Rodoreda, tant el volum *Mercè Rodoreda: una bibliografia crítica (1963-2001)* que Maria Isidra Mencos va publicar el 2003 com el recull, titulat *Mercè Rodoreda: A Selected and Annotated Bibliography (2002-2011)*, de Kathleen McNerney (2015). Gràcies a aquests volums, la tasca de reconstrucció del corpus de treballs crítics dedicats a Rodoreda ha estat alleugerida, ja que ens han permès localitzar les mostres de recepció crítica publicades entre el 1963 i el 2011 de cadascuna de les obres rodoredianes motiu d'anàlisi amb prestesa.

Tot i això, cal tenir en compte que aquests reculls bibliogràfics únicament porten a terme un resum de les línies principals de les mostres de recepció crítica recollides, a la qual cosa nosaltres hi hem sumat una valoració analítica. De la mateixa manera, també cal fer constar que la perspectiva diacrònica que nosaltres hem adoptat ha comportat que hàgem tractat totes les mostres de recepció aparegudes des del moment en què es van publicar cadascuna de les obres de Rodoreda analitzades i fins a l'actualitat. Com hem

vist, els reculls bibliogràfics citats únicament recullen els treballs i estudis publicats entre el 1963 i el 2011 per la qual cosa hem hagut de recórrer a altres repertoris bibliogràfics i bases de dades existents.

Per una banda, quant als treballs publicats amb anterioritat al 1963, especialment ressenyes, ens ha resultat molt útil el volum, titulat *Mercè Rodoreda: centenari: 1908-2008*, que Abraham Mohino va publicar el 2010 a propòsit de la recepció primerenca de l'obra rodorediana. A més, també hem comptat amb la informació que la Fundació Mercè Rodoreda tenia recollida al respecte en les seues bases de dades i que amablement ens ha facilitat. Per últim, també ens hem basat en l'escorcoll de les publicacions periòdiques de l'època a partir de les referències localitzades en els epistolaris de l'autora publicats o en les mateixes mostres de recepció crítica posteriors. Per l'altra, per tal d'obtenir quines han estat les mostres de recepció crítica posteriors al 2011 ens hem basat en el catàleg de la base de dades de llengua i literatura catalanes en línia, Traces. A més, hem intentat estar al dia de tot allò que es publicava sobre l'autora des del moment en què vam començar el projecte d'aquesta tesi doctoral el mateix 2012.

La construcció de l'inventari de la recepció crítica de l'obra rodorediana a partir, sobretot, dels repertoris i de les bases de dades ha estat seguida per la localització, lectura, classificació i anàlisi dels textos. L'accés a les ressenyes, articles i llibres sobre l'obra de Rodoreda ha representat un esforç notable perquè ha exigut combinar la consulta en línia, la consulta en biblioteques i el préstec interbibliotecari.

En la segona fase, centrada en la divulgació que s'ha fet de les obres de Rodoreda motiu d'anàlisi a partir del contrast amb la recepció crítica ja avaluada, hem agafat com a mostres d'anàlisi els paratextos de les diferents edicions existents, també els de les obres completes, així com articles de premsa, publicacions adreçades al món estudiantil —com ara diferents guies de lectura o el volum *Una novel·la són paraules. Introducció a l'obra de Mercè Rodoreda* de Llorenç Soldevila (2000)— i les diferents produccions audiovisuals i teatrals, en cas d'existir-hi. No ens hem basat, per contra, en l'estudi dels llibres de text, ja que l'anàlisi de l'elevat nombre de volums existents suposaria, per ella mateixa, una tesi doctoral. A més, cal dir que hem analitzat, de nou, les mostres esmentades seguint una perspectiva diacrònica, cosa que ens ha permès veure, no sols

quines mostres de recepció crítica els havien servit de punt de partida, sinó també com han anat fixant-se els tòpics interpretatius a l'entorn de les obres analitzades.

Finalment, com hem esmentat, hem dedicat la tercera fase de la investigació a establir una mena d'ordenació canònica de la producció rodorediana tenint en compte únicament les obres publicades fins a *Mirall trencat*. Per tal de poder dur a terme aquest objectiu, hem escorcollat i interpretat les diferents mostres que passem a detallar, tot i que cal advertir que aquestes adquireixen major o menor rellevància en funció de cadascuna de les obres analitzades i que algunes vegades han sigut interpretades a partir del contrast que es podia establir entre diferents obres de la producció de l'autora.

Així, en primer lloc, ens hem fixat en els comentaris valoratius que la crítica acadèmica ja analitzada havia pogut fer al respecte; en segon, hem escorcollat les enquestes relatives a una possible ordenació canònica de la literatura catalana contemporània, entre les quals ens han resultat força interessants les publicades per *Serra d'Or* el 1964 i el 2001 i la publicada pel diari *El País* el 2007; en tercer, hem observat quina ha estat la institucionalització i l'èxit aconseguit per part de les produccions audiovisuals o teatrals que les obres hagen pogut generar; en quart, hem analitzat la diferent difusió que s'ha atorgat a cada obra o que aquesta ha aconseguit en l'any del centenari de l'autora, per a la qual cosa ens han sigut de gran ajuda les dades recollides en el volum *Any Rodoreda, 1908-2008. Memòria*, com ara: les xifres de vendes de cada obra entre els anys 2007 i 2008, el nombre de vegades que es programen les conferències dedicades a cada novel·la o recull de contes, o el nombre d'exposicions, lectures públiques, clubs de lectura o activitats de diferent mena organitzades per centres educatius o biblioteques que les obres han ocasionat. Per últim, també hem centrat la nostra atenció en quines obres de l'autora han sigut les escollides per convertir-se en prescriptives per a l'assignatura de llengua en el Batxillerat, tant a Catalunya, com al País Valencià i les Illes Balears.

### 3. MARC TEÒRIC

La present tesi doctoral, en la mesura en què estudia la recepció crítica de l'obra de Mercè Rodoreda, estableix una sintonia amb diferents escoles de la teoria literària que han desenvolupat aquesta orientació; encara que no s'identifica exactament amb cap de les línies d'anàlisi que tot seguit detallarem, hi comparteix parcialment l'interès, la perspectiva i determinats elements, motiu pel qual considerem que cal consignar-les com a referències del marc teòric.

Així, si bé la nostra tesi doctoral no s'ajusta estrictament a la teoria de l'estètica de la recepció, sí que en participa de l'interès per plantejar l'estudi de la literatura des del cantó de la recepció i n'adopta un enfocament en aquesta línia, ja que agafem el crític com a lector i fem una recerca centrada en les diferents modalitats de recepció. És aquest el motiu pel qual considerem que aquesta escola constitueix un referent teòric de la nostra tesi doctoral. A més, cal dir que aquest referent s'acompanya de certes aportacions de la teoria empírica de la recepció, de la semiòtica i de l'estudi de la crítica, com tot seguit veurem, que n'arrodoneixen el marc teòric.

A finals dels anys seixanta, la crisi del formalisme coincideix, en el camp literari, amb una exigència de renovació de la història de la literatura provinent del Romanticisme i, per tant, canvis de mètode en la crítica literària occidental que permeteren la introducció de perspectives interdisciplinars i una nova dialèctica entre literatura i societat. És en aquest context, i en concret a l'Escola de Constança alemanya, en el qual s'origina l'estètica de la recepció de la mà de Hans Robert Jauss (representant d'una orientació històrica) i Wolfgang Iser (representant d'una orientació fenomenològica o estètica de l'efecte). Centrem-nos, per tant, en les aportacions del primer pel fet que «Se han presentado sus investigaciones como la más clara y seria tentativa de renovación de los estudios de la Historia literaria, que en su opinión había entrado en un punto muerto» (Rubio, 1999: 197).

Dins de la fonamentació científica que caracteritza aquesta teoria, el principal concepte establert per Jauss és l'horitzó d'expectatives; concepte que té com a objectiu descriure les diferents concretitzacions d'una obra —és a dir, les interpretacions dominants d'un text en la col·lectivitat d'una època determinada— al llarg de la seua història. Ara bé, amb aquestes concretitzacions no es pretén «demostrar la falsedad de las interpretaciones anteriores», sinó «reconocer la complementariedad de interpretaciones

diferentes» (Iglesias, 1994a: 47), cosa que porta la teoria estètica de la recepció a considerar que l'obra literària té un caràcter obert i que es troba sempre subjecta «a nuevas lecturas al ser interpretada a la luz de nuevos horizontes de expectativas de los lectores» (Iglesias, 1994a: 75).

Tot i que la teoria de la ciència empírica de la literatura comparteix amb l'estètica de la recepció el fet de centrar-se en la interacció que es produeix entre el text i el receptor, aquesta primera apareix com a alternativa analítica per esmenar les mancances de la segona i es diferencia en el fet que «l'interpret es desvincula del receptor, i adquireix la distància necessària per a una anàlisi científica» (Guzman, 1995: 84). Així, seguint Guzman (1995: 84-85), mentre que l'estètica de la recepció interpreta les dades de la recepció d'un constructe hermenèutic, el paradigma empíric ho fa basant-se en les dades recollides d'un lector real analitzable empíricament, o dit d'una altra manera, mentre que l'estètica de la recepció té com a objectiu determinar el sentit del text en un context determinat, la segona es planteja «comprovar cada recepció que pot generar l'obra oberta, fins i tot la del crític individual» (Guzman, 1995: 54). És aquest últim aspecte, la comprovació de la recepció per part del crític individual, un dels elements que aproxima la present tesi doctoral al model empíric.

En concret, la teoria empírica naix a Alemanya en els anys setanta en el mateix context de crisi i renovació dels estudis literaris que ho fa l'estètica de la recepció. El seu màxim impulsor ha estat Siegfried J. Schmidt qui, a partir de la constitució del grup d'investigació de caràcter interdisciplinari NIKOL, va assentar-ne les bases i desenvolupar-ne la teoria des de la Universitat de Bielefeld primer i des de Siegen a partir de 1980. Si bé és a Alemanya on aquesta teoria es troba més assentada, a poc a poc ha obtingut més difusió internacional fins al punt de crear-se la Societat Internacional per a la Ciència Empírica de la Literatura (IGEL) o les revistes *SPIEL* i *Poetics*, dedicades expressament a la publicació d'estudis empírics aplicats a la literatura.

Com a base teòrica, si bé la teoria empírica beu en certa manera del formalisme i de l'estructuralisme, té el seu referent principal en la teoria dels sistemes socials. Segons aquesta teoria, la societat s'estructura en un seguit de sistemes d'accions que, en una imitació de nines russes, s'inclouen uns dins dels altres. Així, consideren que els sistemes d'accions comunicatives literàries, s'inclouen dins dels sistemes d'accions

comunicatives estètiques i que aquests, alhora, estan inclosos en els sistemes d'accions comunicatives. És l'aplicació d'aquest marc teòric sistèmic el que comporta que la teoria empírica substituïska la prioritat i prevalença del text per la noció de sistema, és a dir, que, com ha indicat Montserrat Iglesias (1994b: 312), el text literari i per tant la seua interpretació perden el caràcter privilegiat del qual gaudien en les aproximacions tradicionals i deixen de constituir-se com a fi única de la investigació, cosa que implica la superació de l'anomenat *textcentrisme* dels estudis literaris.

Així, pel que fa a la manera com l'aproximació empírica entén el text, cal dir que, com a conseqüència del constructivisme radical que emprava com a marc teòric, no el comprèn com un objecte físic material que emmagatzema el significat, sinó que considera que el sentit o el valor d'un text és el que li atribueixen els participants en el sistema literari. D'aquesta manera se supera, per tant, «la “petrificada” y “obsoleta” noció de texto predominante en la teoría y la crítica de corte tradicional» (Iglesias, 1994b: 317), per a la qual l'objectiu principal passava per la interpretació del sentit del text literari.

A més, aquest marc teòric sistèmic porta la teoria empírica a concebre la literatura com un sistema sociocultural i un fenomen de caràcter comunicatiu que es defineix de manera funcional. Així, allunyant-se de les concepcions idealistes i atemporals de l'art i la literatura, com explica Montserrat Iglesias (1994b: 310), té per objectiu principal descriure i explicar com funcionen els textos en la societat, en situacions reals i concretes per a la qual cosa atenen a les condicions de la producció, distribució, consum, o institucionalització dels fenòmens literaris i no a la interpretació d'una sèrie d'obres canòniques. Aquest objectiu és un altre dels elements que permet veure com la present tesi doctoral agafa com a referent certs postulats de la teoria empírica.

Seguint aquesta línia de comprensió del text com a «comunicat», també trobem un referent teòric per a la nostra tesi doctoral en la manera com la teoria empírica descriu l'estructura i els papers del sistema de comunicació literària. En concret, considera que s'estructura a partir de quatre tipus diferents d'accions: les del camp de la producció, les del de transmissió o mediació, les del de recepció i les de crítica o transformació. El primer camp, el de la producció, està relacionat amb l'autor i especialment amb la seua creativitat; el segon, el de transmissió o mediació, amb el món editorial, ja que transmet «un comunicado como literario a otro participante comunicativo» (Iglesias, 1994b: 322); el tercer, el de recepció, amb les valoracions del lector —contemporani o no—, i



el quart, el de crítica o transformació, amb les adaptacions cinematogràfiques, les traduccions, la crítica literària i les activitats docents, perquè «asigna a un comunicado que considera literario otro comunicado que se encuentra en relación de transformación con el anterior» (Iglesias, 1994b: 322).

Com comenta Iglesias (1994b: 322), si bé la mediació i la transformació varien molt en funció del context i són els aspectes menys explorats pels estudis tradicionals, tenen una importància cabdal en la configuració del fenomen literari, cosa que argumenta basant-se en la rellevància que té per a l'obra literària la distribució, el màrqueting, les tècniques de reproducció i venda o els mitjans de comunicació de masses en les societats industrialitzades contemporànies. Per la nostra banda, no cal dir que són aquests dos camps, el de mediació i el de transformació, en els quals basem l'anàlisi de la producció rodorediana.

Un altre aspecte que apropa la present tesi doctoral a la teoria empírica és la concepció del cànon. Si bé la investigació literària tradicional se centra a buscar els motius d'excel·lència que fan que una obra literària siga considerada canònica sense posar en dubte el cànon establert, la teoria empírica es planteja superar els límits estrets del cànon establert, a partir de l'anàlisi de qualsevol text que en una determinada situació històrica haja sigut produït o rebut com a literari. A més, aquesta ampliació del cànon comporta la incorporació a la investigació dels judicis de valor que actuen dins del sistema, la qual cosa portem a terme a bastament en el nostre estudi.

Per últim, un altre tret de la teoria empírica és la defensa ferma que porta a terme del caràcter científic dels estudis literaris, cosa que fa que els seus estudis presenten un elevat grau d'aridesa i complexitat en el llenguatge. Així, com a conseqüència de l'aplicació de tècniques estadístiques i tests, els estudis presenten un llenguatge caracteritzat per l'ús de fórmules matemàtiques i abreviatures. Com indica Iglesias (1994b: 315), aquest pes excessiu d'una base científista allunya els treballs empírics de les tradicions que han confluït en els estudis humanistes i els fa pecar de reduccionisme, ja que no els permet encabir factors específics i imprescindibles del sistema literari, com ara la influència de la tradició, els codis genèrics, la complexitat del fenomen estètic o la dimensió històrica. És, per tant, aquest tret el que més allunya la present tesi doctoral de la teoria empírica.

Tots els corrents teòrics que han desenvolupat el paper de la recepció en l'estudi literari ho han fet des de la convicció que l'anàlisi de les obres no pot reduir-se a l'àmbit de la producció textual. I, dins del camp de la recepció, el crític o l'estudiós de la literatura representa el tipus de lector especialitzat que compta amb un bagatge tècnic i cultural que el fa idoni per a desenvolupar el sentit de les obres. És des d'aquesta perspectiva que hem abordat en la nostra tesi doctoral l'estudi de la crítica. Així, hem partit de la consideració del crític com un lector especialitzat que compta amb una plataforma d'expressió pública i té, per tant, incidència en el públic lector.

També s'ha tractat la funció del lector en la construcció del sentit del text des del camp de la semiòtica, amb les aportacions destacades, entre d'altres, d'Umberto Eco. Aquest autor desenvolupa el concepte de lector model, definit com l'entitat idea en funció de la qual l'autor organitza l'estratègia textual; la seua funció és actualitzar el sentit del text tal com l'havia previst l'autor, a partir d'una competència lectora que el fa apte per a llegir l'estratègia textual instaurada per l'autor. Eco (1991: 49) distingeix entre el lector model ingenu o semàntic i el lector model crític o semiòtic. Aquest segon, amb una formació tècnica i cultural elevada, pot assimilar-se al crític o a l'estudiós de la literatura i és responsable d'explicar les raons per les quals el text produeix unes determinades interpretacions semàntiques. El nostre estudi comparteix l'interès d'Eco per l'actualització del sentit de l'obra a càrrec del lector model crític.

Centrant-nos en l'estudi de la crítica, Valdés (1989: 169-170) diferencia quatre àrees teòriques del pensament contemporani que l'emmarquen: les teories historicistes que inclouen a la filologia tradicional i a l'hermenèutica romàntica de Schleiermacher; les teories formalistes, que inclouen els formalistes russos i els estructuralistes francesos; l'hermenèutica fenomenològica que ell defensa, i la teoria de la deconstrucció discursiva encapçalada per Jacques Derrida. Als corrents teòrics assenyalats per Valdés, caldria afegir almenys els formalistes txecs i la semiòtica. És la teoria de l'hermenèutica formalista la que, agafant Gadamer com a referent filosòfic, entra en relació amb l'estètica de la recepció. De fet, com explica María Rubio (1999: 195-196), si bé Gadamer ja va unir la dimensió històrica al valor de l'obra en fixar la interpretació d'aquesta en les successives lectures, Jauss va recollir aquesta idea quan en «La Història literària com a desafiament a la ciència literària» (1967) va presentar el concepte de «vida històrica» de l'obra literària com a resultat d'una sèrie inacabable de múltiples interpretacions.

Així, l'hermenèutica fenomenològica comparteix amb l'estètica de la recepció el fet de considerar que les interpretacions d'un text són inesgotables i que, per tant, «todo intento de fijar el significado del texto es fútil» (Valdés, 1989: 176). Per contra, aquesta consideració no implica que es lamenti aquesta situació, sinó que s'accepta que el conflicte d'interpretacions diverses és inevitable i es reconeix que «el comentario en sí forma parte de una tradición humanista en una comunidad de comentario y discusión en que todo comentarista participa» (Valdés, 1989: 176).

Cal preguntar-se quin és l'objectiu que l'hermenèutica fenomenològica considera que té la crítica a l'hora de fer un comentari de l'obra literària. Segons Valdés, aquesta finalitat passa per participar en una tradició en què es comenten els textos, «en que se rehace el texto, y en que cada lector del comentario hace lo mismo, aunque en términos propios» (1989: 180). A més, seguint de nou Valdés (1989: 180-181), per a l'hermenèutica fenomenològica la crítica literària presenta quatre etapes, tot i que només el conjunt de les dues primeres ofereixen el que s'anomena configuració del text:

1) L'anàlisi semiòtica i estructural en què la crítica ha de respondre a la pregunta de com funciona el text, cosa que es fa per mitjà de la indagació de la dimensió formal del text, és a dir, la indagació sobre el sistema de signes que opera en el text, les seues regles d'operació i les seues interrelacions.

2) L'anàlisi semàntica en la qual es té en compte la dimensió històrica del text, «ya que todo significado es lenguaje discursivo en su contexto histórico» (Valdés, 1989: 180). La pregunta bàsica que la crítica es fa en aquesta etapa és què diu el text.

3) L'anàlisi de la recepció en la qual es respon a la pregunta de com ha sigut llegit el text.

4) El procés crític de la interpretació en què el crític respon es pregunta quin ha sigut el meu enteniment del text i que presenta tres objectius immediats: a) comentar el text de manera que complete el significat per al crític; b) expressar aquest comentari de tal manera que es pugui comunicar amb altres i, per tant, es pugui compartir i c) no imposar cap clausura en el text, és a dir, no permetre que la interpretació proposada tanque el creixement del significat en el text.

A partir d'aquest procés es pot observar com la crítica concebuda per l'hermenèutica fenomenològica es distancia tant de l'hermenèutica del Romanticisme com de la teoria

de la deconstrucció de Derrida. Pel que fa a la primera, tal com explica Valdés (1989: 182-183), l'hermenèutica fenomenològica defuig la recerca de la interpretació que més s'aproxime al geni de l'autor. Per contra, proposa un rigorós diàleg dins de la comunitat de lectors sobre els valors i, especialment, el poder del text en l'actualitat, sempre que aquest poder no siga expressat en termes idiosincràtics i personals. Quant a la segona, també la distància respecte de la teoria de la deconstrucció és evident, ja que aquesta última considera que tota interpretació d'un text és un suplement d'aquest i que tota expressió de la interpretació redueix el poder del text per als lectors. En canvi, l'hermenèutica fenomenològica entén el comentari com una entitat separada del text literari que es dirigeix a una comunitat de lectors i comentaristes del text per a gaudir millor del text i principalment per a glossar la refiguració del món que ha provocat el text com un significat contemporani de major importància i com a part d'una tradició d'enunciacions marginals al text.

En la present tesi doctoral hem partit de la concepció de la crítica establerta per l'hermenèutica fenomenològica, ja que hem valorat de manera diacrònica les crítiques i els estudis centrats en la producció rodolediana partint de la consideració que la successió de comentaris crítics, tot i la diferent qualitat d'aquests, serveix per enriquir el significat actualitzat del text literari. D'aquesta manera, el nostre posicionament està allunyat a la concepció de la crítica de les teories de la construcció de Derrida, segons la qual els comentaris crítics haurien de ser considerats com a paràsits de l'obra literària.

En certa mesura, el treball que presentem s'aproxima al concepte d'«arxilectura» encunyat per M. Riffaterre (1976), ja que aquest, en el seu grau màxim, estaria format per la història de la crítica literària sobre un text determinat. La convergència de les mirades crítics sobre unes determinades qüestions o trets serveix, en opinió de Riffaterre, per a revelar els fets pertinents o constants de l'escriptura d'un text, sobre els quals es podrà construir la interpretació de l'obra. El nostre objectiu de revisar i analitzar la recepció crítica de les obres de Mercè Rodoreda obté una radiografia bastant completa i altament significativa dels judicis interpretatius que han generat les obres de l'escriptora o, dit en els termes emprats per Riffaterre, de les respostes als estímuls provocats per les obres en els lectors, especialitzats en aquest cas.

Abans de tancar aquesta reflexió al voltant del marc teòric, voldríem, però, referir-nos a certs aspectes que caracteritzen la crítica literària i el seu estudi. En primer lloc, cal

recordar que, al costat de la funció normativa o prescriptiva, la principal funció de la crítica és la interpretació de les obres, una interpretació que acostuma a anar acompanyada, d'una manera o d'altra, de la valoració. La interpretació de les obres diferirà substancialment segons els corrents crítics i els mètodes d'anàlisi que adopte l'enfocament. Els valors estètics i ideològics del text seran considerats en funció dels interessos propis de l'escola crítica que en realitzi la lectura. El repàs al conjunt de la recepció crítica d'una obra al llarg del temps permetrà, doncs, entendre el diàleg que aquesta obra ha establert amb el sistema crític propi del seu context cultural en diferents èpoques i de quina manera aquest sistema crític n'ha condicionat la interpretació.

Per la seua banda, en un estudi que ha esdevingut clàssic, Carloni i Filloux ja posaven damunt la taula en el volum *La critique littéraire* de 1955, altres aspectes d'interès sobre la naturalesa i el funcionament de la crítica. El primer d'aquests aspectes és fins a quin punt el crític pot ser considerat un jutge. Per a J. C. Carloni i Jean C. Filloux la resposta era un sí rotundíssim, ja que, tot i que un crític es plantege evitar els judicis de valor, no pot evitar-los. El segon, fins a quin punt els mètodes científics són aptes per a la crítica o cal deixar-se portar per la intuïció. També en aquest sentit Carloni i Filloux es mostren clars en considerar que aquests mètodes, sobretot l'erudició, aplicats a la crítica permeten passar «d'une intuition ingénue à une intuition mûrie, bref, donner des garanties d'objectivité, autoriser, sur des points partiels, la reconnaissance d'une authenticité» (1969 [1a ed. 1955]: 122-123). En tercer lloc, es plantegen quin ha de ser l'objectiu de la crítica i arriben a la conclusió que ha de ser comprendre l'obra literària a comentar d'una manera creativa. Per últim, es pregunten quin són els criteris de valoració en què s'ha de basar tota crítica i afirmen que, més enllà de criteris que parteixen de la perspectiva del crític, com l'estil de l'autor o la capacitat de l'obra per enganxar el lector, cal partir del criteri d'autenticitat, com a conseqüència de l'evolució que ja en aquell moment presentava la crítica científica i filosòfica.

Ara bé, tot i donar resolució a aquestes qüestions, arriben a la conclusió que «seule une critique de la critique pourrait lui assurer son vrai fondement» (Carloni i Filloux, 1969: 125) encara que tornàrem a entrar en el dubte de quins criteris hauria d'usar la crítica per a criticar-se a ella mateixa. És aquesta crítica de la crítica la que nosaltres hem aplicat en la present tesi doctoral amb un objectiu clar: veure quines han estat al llarg del temps les lectures especialitzades de la producció rodorediana i com aquestes interpretacions s'han traslladat als lectors no especialitzats per mitjà de la divulgació.

## 4. LES PRIMERES NOVEL·LES

### 4.1. INTRODUCCIÓ

És de sobres sabut que, a l'hora d'editar les obres completes, Mercè Rodoreda va desestimar les seues quatre primeres novel·les: *Soc una dona honrada?* (1932), *Del que hom no pot fugir* (1934), *Un dia de la vida d'un home* (1934) i *Crim* (1936).<sup>5</sup> Amb aquestes paraules, l'autora expressava el rebuig que sentia per aquestes novel·les al director de la col·lecció d'Edicions 62, Joaquim Molas, l'any 1965, després que aquest li fera la proposta d'editar les seues obres completes:

Hi ha quatre novel·les que voldria deixar mortes, *Soc una dona honrada?*, *Crim*, *Del que hom no pot fugir* i *Un dia de la vida d'un home*, per dolentes (Molas, 2015: XIII).<sup>6</sup>

Aquest fet va comportar que aquestes obres, farcides d'errors tipogràfics, no foren fàcilment accessibles per al públic lector. Tot i això, com veurem al llarg d'aquest capítol, aquesta situació va quedar totalment revertida dins del món acadèmic des que la Fundació Mercè Rodoreda va publicar una edició d'aquestes obres a cura de Roser Porta, la qual compta, a més, amb una anotació crítica que pretén dotar els textos «d'una anàlisi que els relacioni amb el context en el qual van ser creats» (Porta, 2008b [1a ed. 2006]: 7). Aquesta edició es va portar a terme en dos volums i, per estrany que sembla, el primer, publicat l'abril de 2002, contenia les dues últimes novel·les —*Un dia de la vida d'un home* i *Crim*—, mentre que el segon, de l'any 2006, contenia les dues primeres —*Soc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir*.

Si bé aquesta edició solucionava el difícil accés a les primeres novel·les de l'autora dins del món acadèmic, des de l'any 2015, aquest accés s'ha ampliat encara més amb l'edició de les primeres novel·les que Edicions 62, juntament amb la Fundació Mercè Rodoreda i l'Institut d'Estudis Catalans han dut a terme sota el títol *Obra de joventut*.

---

<sup>5</sup> Tot i que Rodoreda va rebutjar aquestes quatre novel·les, ha quedat constància de la preferència que l'autora sentia cap a *Un dia de la vida d'un home* front a la resta de títols, preferència possiblement adduïble a la importància del segell editorial des del qual va ser publicada. En aquest sentit, resulten significatives les declaracions que l'autora va fer a Martí Farreras en l'entrevista que aquest li va fer per a la revista *Tele-estel* el 1966: «El primer llibre editat, si haig d'atenir-me a la cronologia, fou *Un dia de la vida d'un home*, però per raons una mica complexes i subtils a mi em sembla que el meu primer llibre va ésser *Aloma*, el meu primer llibre de debò, vull dir» (Farreras, 1966: 15). De la mateixa manera, el 1973 afirmava a Montserrat Roig: «Empecé a entrar en contacto con el mundo de la literatura gracias a que Puig i Ferrater me pidió si yo tenía alguna novela. Yo le di *Un dia de la vida d'un home*, y entonces él me introdujo en el Club dels Novel·listes» (Roig, 1973: 36).

<sup>6</sup> En les cites únicament hem normalitzat l'accentuació respecte de l'original.

*Novel·les, narracions, periodisme*, ja que es tracta d'una edició adreçada al gran públic que completa la resta de volums de la *Narrativa completa* de l'autora, publicats per l'editorial el 2008.

És el moment d'incidir en el motiu que va portar Rodoreda a rebutjar aquestes novel·les i, per contra, salvar *Aloma*, tot i refer-la. Neus Real i Roser Porta, principals estudioses de l'obra de Rodoreda en aquest període, hi han aportat una motivació ben diferent.<sup>7</sup> Per a la primera, es basa en el fet que *Aloma* suposa «l'eclosió [...] dels camins expressius que vehiculen els objectius literaris de l'escriptora» (2005b: 429). En canvi, per a Roser Porta (2007: 22), aquesta diferència de tractament ve ocasionada pel fet que *Aloma*, a diferència de les novel·les anteriors, partia de l'experiència vital i no de la literatura, és a dir, de la imitació dels corrents novel·lístics de l'època, i per la mancança que aquestes presenten de naturalitat expressiva.

Aquestes discrepàncies analítiques i moltes altres són el nostre objectiu en aquest capítol, en el qual pretenem resseguir quina ha estat la recepció crítica de les quatre primeres novel·les de l'autora, des del moment de la seua publicació —en els anys trenta— fins a l'actualitat, i establir quines d'aquestes lectures estan presents i quines no en la divulgació que s'ha fet de les obres. Per tal d'analitzar l'estat de divulgació de les primeres novel·les, atesa l'excepcionalitat que aquestes suposen dins del corpus literari de l'autora, comptem exclusivament amb les edicions anteriorment descrites. Tot i això, com veurem, seran mostres més que suficients per a confirmar la hipòtesi que tot seguit plantejem.

La hipòtesi de la qual partim és que el punt de vista predominant que existeix sobre les primeres novel·les és la lectura oferta per la Fundació Mercè Rodoreda i, per tant, la de Roser Porta (2007) i Carme Arnau (2015a), cosa que deixa al marge altres anàlisis dutes a terme sobre aquestes obres, com la de Neus Real (2005b). Diversos aspectes relacionats amb la divulgació són crucials a l'hora d'entendre aquesta hipòtesi: d'una banda, Roser Porta ha dut a terme la primera edició de les obres amb una anotació crítica (2008a i 2008b) dedicada a l'àmbit acadèmic i, de l'altra, Carme Arnau, a més de ser la primera estudiosa de l'obra de Rodoreda, és la prologuista de l'edició que Edicions 62 va publicar el 2015 per al gran públic.

---

<sup>7</sup> Neus Real (2005b: 429) ja comenta aquesta divergència basant-se en l'estudi inèdit de Roser Porta «Paròdia i gènere: *Crim* de Mercè Rodoreda. Volum II. Estudi» i fins i tot afirma que és la seua discrepància principal amb els estudis de Porta.

Així, el fet d'exposar la hipòtesi que les lectures predominants de les primeres novel·les són les de Roser Porta (2007) i Carme Arnau (2015a) implica afirmar que la visió general que es té de les novel·les és doble i diferenciada segons l'àmbit en el qual ens fixem. Si focalitzem l'atenció en l'àmbit acadèmic, la perspectiva que es dona de les primeres novel·les és la d'un conjunt unitari, marcat per la hipertextualitat, l'humor i l'antisentimentalisme i tot això passat per un filtre que, com veurem, no està exempt de certs elements biogràfics d'anàlisi. Si, per contra, observem quina és la perspectiva oferta a un públic general, trobarem una lectura marcadament biografista, sense referències a l'antisentimentalisme present en les novel·les i amb certes mancances pel que fa a l'anàlisi narratològica i a les interpretacions argumentals.



## 4.2. LA RECEPCIÓ CRÍTICA DE LES PRIMERES NOVEL·LES

### 4.2.1. LA RECEPCIÓ INICIAL

S'ha destacat a bastament la influència que l'entrada al Liceu Dalmau el 1931 va tenir per a Mercè Rodoreda en la seua trajectòria inicial, en especial, la relació de mestratge, orientació i suport personal que el director del centre, Delfí Dalmau, va establir amb l'escriptora. Així, per exemple, ho feren Ernest Corral (1984: 14), en un article biogràfic sobre Delfí Dalmau;<sup>8</sup> Jordi Solé (1998: 30-31), en la tesi doctoral presentada el 1993 i convertida en llibre el 1998,<sup>9</sup> o la mateixa Roser Porta, qui afirma: «Dalmau és des del 1931, any en què ella s'inscriu al Liceu, fins al 1934 un important impulsor de la jove escriptora» (2008a: 9).

Una mostra documental d'aquesta relació la podem trobar en l'obra *Polèmica* de Delfí Dalmau (1934),<sup>10</sup> en la qual també resulta significatiu, en aquest sentit, que Dalmau triara l'escriptora com a una de les seues contraparts en els diferents diàlegs que componen l'obra. En les paraules que tot seguit es referencien podem observar no sols la valoració que Dalmau feia de Rodoreda com a alumna, sinó també com a escriptora i periodista:

Vós, que haveu estat una de les nostres alumnes excepcionals, perquè dueu dintre vostre una plenitud espiritual, una prometedora ànima de literata, voldríeu col·laborar a fer un llibre de diàleg, com aquest?

Us he vist reportatges i articles periodístics de bell estil espurnejat d'imatges i d'expressions que revelen en vós naturalesa de poetessa i escriptora singularment àgil, de fàcil i aguda observació. M'haveu llegit alguns treballs de més volada, que, ja us ho he dit en son dia, han de veure la llum de tots els catalans, perquè Catalunya, i la nostra llengua, que amb tanta devoció haveu mirat de polir-vos, no poden pas desapropiar possibilitats com les que us he dit que oferiu (Dalmau, 1934: 7-8).

És evident, després de la lectura de la citació, que, com indica Neus Real, «l'autora el que escrivia ho donava a llegir a Dalmau, el qual va afirmar l'interès que tenien els seus

---

<sup>8</sup> Roser Porta (2007: 18 i 47) indica que Ernest Corral (1984) parla d'una clara influència literària de Dalmau sobre Rodoreda, aspecte que la mateixa estudiosa desmenteix en el seu treball.

<sup>9</sup> Roser Porta afirma que Jordi Solé (1998) segueix la línia iniciada per Ernest Corral (1984) i que l'estudiós «basteix una curiosa història amorosa entre els dos» (2007: 18) a partir d'una carta que Rodoreda envià a Dalmau el 8 d'octubre de 1948, cosa que no hem trobat en l'estudi de Jordi Solé (1998: 30-31).

<sup>10</sup> *Polèmica* és una obra formada a partir de l'intercanvi d'opinions entre Delfí Dalmau i Mercè Rodoreda, i entre aquest i Carles Varella. A més, conté una secció final sobre Ortega y Gasset. L'apartat de diàleg entre Delfí Dalmau i Mercè Rodoreda, anomenat «Estils», ha sigut editat per Roser Porta (2007: 287-328).

textos i la necessitat de fer-los públics» (2005b: 79). Tot i això, l'estudiosa encara va més enllà i afirma, a pesar d'indicar la inexistència de fonts que puguen documentar-ho, que és molt probable que Dalmau estiguera al darrere de l'edició de *Soc una dona honrada?* i de la decisió de l'autora de començar a publicar en la premsa (Real, 2005b: 79). La primera d'aquestes afirmacions la justifica per l'aparició de la novel·la a la Llibreria Catalònia, responsable també de l'obra de Dalmau *Seny i atzar* (1932), tot i que també fa saber que el finançament de la publicació corria a càrrec dels autors. La segona de les afirmacions l'explica a partir de les relacions de Dalmau amb escriptors com Carles Soldevila, ja que tots dos col·laboraven en *La Nova Revista* i *La Publicitat*. Deixant de banda aquestes afirmacions suggeridores, però sense proves documentals, el que sí que és evident és que, fruit d'aquesta relació, sorgeix, la tardor de 1933, la revista *Clarisme* i l'editorial d'aquesta: Edicions Clarisme, dues eines que van garantir la difusió pública de l'autora, no sols mitjançant la publicació de textos en la revista o en l'editorial,<sup>11</sup> sinó també per la capacitat de decisió i de protagonisme que li van permetre adquirir. De fet, com indica Neus Real (2005b: 78), l'autora comença a fer-se un lloc en les lletres catalanes del moment i a rebre una atenció considerable a partir de la projecció assolida mitjançant l'activitat periodística i, sobretot, gràcies a l'activitat desenvolupada en la revista *Clarisme*.

En aquest punt volem posar de manifest que, com posteriorment veurem, aquesta afirmació quedarà demostrada si tenim en compte la diferent recepció inicial que va rebre la primera de les seues novel·les dels anys trenta: *Soc una dona honrada?* publicada el 1932 i, per tant, abans o als inicis de la creació de la plataforma Clarisme, en comparació amb les dues següents: *Del que hom no pot fugir* (1934) i *Un dia de la vida d'un home* (1934).<sup>12</sup> Ara bé, cal remarcar que, tot i l'increment progressiu de referències públiques a les seues obres, no va ser fins a l'obtenció del premi Crexells amb *Aloma*, el 1937, que Rodoreda va assolir un renom definitiu com a escriptora. Així ho demostra el fet que Trabal, en un article sobre l'escriptora Elvira A. Lewi, publicat el 1935, qualificava Rodoreda «d'escriptora gairebé inèdita».

---

<sup>11</sup> Rodoreda publica *Del que hom no pot fugir* el 1934 en Edicions Clarisme, editorial que només va publicar dues obres més: *Una altra mena d'amor*, de C. A. Jordana, i *Polèmica*, de Delfí Dalmau.

<sup>12</sup> Per a entendre per què la quarta novel·la, *Crim*, no va rebre la mateixa atenció per part de la crítica, vegeu el subapartat dedicat a *Crim* d'aquest capítol.

En canvi, sí que hi ha un aspecte que uneix les quatre novel·les, i també *Aloma*, i és el fet que Rodoreda les va presentar al premi Crexells en diferents edicions:<sup>13</sup> *Soc una dona honrada?* el 1933, *Del que hom no pot fugir*<sup>14</sup> i *Un dia de la vida d'un home* el 1934 i *Crim* el 1936. Els resultats que hi va obtenir van ser diversos. En primer lloc, amb *Soc una dona honrada?* només va obtenir un vot en la primera ronda de votacions;<sup>15</sup> pel que fa a la segona novel·la, com ha indicat Neus Real (2005b: 313), no hi ha constància que n'aconseguira cap i, finalment, amb la tercera i la quarta, *Un dia de la vida d'un home*<sup>16</sup> i *Crim*,<sup>17</sup> en va obtenir un en la primera ronda de votacions de cada edició.

Pel que fa a la recepció inicial, només ens queda destacar que no podem entendre-la sense tenir en compte el marc contextual en què aquesta es va produir. Com ha indicat Roser Porta (2007), moltes de les notícies i de les ressenyes a les primeres novel·les estan marcades per les referències a l'absència o a la mancança de moralitat, cosa que cal entendre des de la perspectiva dels anys trenta, anys en què es va desenvolupar una polèmica a Catalunya sobre la relació que havia de tenir l'art i la moral.<sup>18</sup> Així, en aquella època, «hi havia teòrics i crítics que consideraven que les obres d'art havien de cenyir-se als valors catòlics i tradicionals, reflectir-los i no desviar-se'n mostrant les febleses i la part negativa de la naturalesa humana» (Porta 2007: 34) i, en aquest sentit, la novel·la psicològica, símbol de modernitat i conreada per l'autora, trencava totalment aquests preceptes. Com veurem, aquesta perspectiva condicionarà fortament, tant en un

---

<sup>13</sup> Vegeu l'edició de les actes de concessió (s.s., 1933d; s.s.,1935a; s.s., 1936 i DOGV, 1937), dels premis en l'ANNEX I. Pel que fa a la transcripció dels textos, cal dir que únicament hem corregit l'accentuació.

<sup>14</sup> A diferència de Neus Real, Roser Porta afirma que Rodoreda no va presentar la seua segona novel·la, *Del que hom no pot fugir*, al premi Crexells de 1934. Possiblement aquesta divergència d'opinions siga deguda al fet que no hi ha constància que rebera cap vot en la ronda de votacions.

<sup>15</sup> El jurat del premi Crexells del 1933 estava format per Prudenci Bertrana (president), Ernest Martínez Ferrando, Estanislau Duran Reynals, Marçal Olivari (secretari) i Armand Obiols. L'obra guanyadora va ser *Valentina* de Carles Soldevila.

<sup>16</sup> El jurat del premi Crexells del 1934 estava format per Prudenci Bertrana (president), Carles Soldevila, Miquel Llor, Josep M. Capdevila i Tomàs Roig i Llop. L'obra guanyadora va ser *Les algues roges* de Maria Teresa Vernet.

<sup>17</sup> El jurat del premi Crexells del 1936 estava format per Aurora Bertrana, com a presidenta, Rafael Tasis, com a secretari, i per Maria Teresa Vernet, Ernest Martines i Ferrando i Salvador Espriu. L'obra guanyadora va ser l'obra *Vals* de Francesc Trabal.

<sup>18</sup> Com indica Roser Porta (2007: 117), la polèmica al voltant de l'art i la moral s'inicia el 1926 arran de la publicació d'*El senyoret Lluís* de Carles Soldevila i la discussió entre aquest autor i el crític catòlic Manuel de Montoliu. Posteriorment, el 1930, encara es fa més intensa a partir de la publicació de *Fanny* del mateix autor, que va arribar a ser qualificada, fins i tot, de novel·la pornogràfica. En aquest marc, la crítica catòlica, encapçalada per Manuel de Montoliu i Josep Maria Capdevila, ataca les influències estrangeres a les obres catalanes i la proliferació de la novel·la psicològica, que consideren perniciosa i immoral. Rodoreda parodiarà tota aquesta polèmica en la seua quarta novel·la: *Crim*. Hom pot seguir les diferents contribucions al debat en el treball de Jordi Malé (2012: 472-519).

sentit positiu com negatiu, la recepció primerenca de les novel·les de preguerra de Rodoreda.

Abans de passar a l'anàlisi de les primeres ressenyes d'aquestes novel·les, volem fer explícit l'aclariment que la recepció inicial de les primeres obres de Mercè Rodoreda ja ha estat estudiada, parcialment però amb excel·lència, per l'estudiosa Neus Real, tant en la seua tesi doctoral com en la publicació de la tercera part d'aquesta en l'obra *Mercè Rodoreda: l'obra de preguerra* (2005) i també per Roser Porta en l'obra *Mercè Rodoreda i l'humor (1931-1936)* del 2007. És per això que volem afirmar que aquest subapartat del nostre estudi és en tot moment deutor dels treballs esmentats i de la línia d'anàlisi de la recepció de les primeres obres rodoredianes que s'hi pot trobar: crítica del biografisme interpretatiu i de la manca d'estudis rigorosos des del punt de vista estrictament literari i cultural, és a dir, de caràcter estètic i en relació al circuit literari en què s'inscriuen. Tanmateix, en el marc d'un estudi global de la recepció de l'obra de Mercè Rodoreda, els motius per a reprendre el tema són:

Per una banda, cal tenir en compte que en els treballs de Neus Real (2005b) i Roser Porta (2007), a diferència de la perspectiva que nosaltres adoptem, no focalitzen en primer pla quina ha estat la recepció inicial de les obres, sinó que aquesta perspectiva forma part d'un conjunt de línies d'anàlisi. Per l'altra, considerem coherent establir quina ha estat la recepció crítica inicial de les obres a fi de poder resseguir les línies que, posteriorment, s'han utilitzat en la divulgació de la novel·la, aspecte que tampoc no inclouen els treballs esmentats.

Per últim, ens volem referir al perquè hem separat la recepció crítica i la divulgació d'*Aloma* de 1938 de la resta de producció rodorediana primerenca. El motiu ha estat que si bé, des del punt de vista de la recepció, les quatre primeres novel·les es poden entendre com una unitat, no passa el mateix amb *Aloma*, ja que suposa la revelació i la consolidació de Rodoreda com a autora, amb la suma de mostres de recepció que això implica. A més, és l'única novel·la que Rodoreda salva de l'obra de preguerra, i compta, a més, amb una reelaboració que ha sigut, en el món acadèmic, motiu de contrast amb la primera edició.

#### 4.2.1.1. LES PRIMERES RESSENYES

##### *Soc una dona honrada?*

La publicació de *Soc una dona honrada?* es produeix sota el segell de Llibreria Catalònia, finançada per la mateixa autora i en una edició en què no s'indica l'any. Cal dir que aquest fet ja marca la primera discrepància entre les dues principals estudioses d'aquesta etapa rodorediana. Tot i que la bibliografia sobre Rodoreda ha consensuat tradicionalment el 1932 com a any de publicació, línia que segueix Neus Real (2005b: 33), Roser Porta (2008a: 8) considera que l'any de publicació degué ser el 1933. Mentre la primera argumenta motius contextuals: el fet «que l'autora fos encara un nom desconegut [...], la presència d'errors en la datació dels llibres de l'època en altres casos i el fet que la jove de Sant Gervasi s'iniciés en el periodisme la tardor d'aquell any» (2005b: 33); la segona defensa que la crítica dels anys trenta sempre esmenta l'any 1933 com a any de publicació<sup>19</sup> i que s'ha creat una confusió per part de la bibliografia entre escriure i publicar en relació amb la referència de Rodoreda a l'escriptura de la novel·la en el pròleg de *Crim*:

Quan ja va haver crescut prou l'any 32, va escriure el seu primer llibre sense que posseís cap mena de cultura literària ni de l'altra. L'única cosa bona d'aquest llibre era el títol: *Soc una dona honrada?* Molt bo (Rodoreda, 2008b: 296).

Tot i això, el que sí que és evident és que la publicació té lloc abans de l'entrada de l'autora a la plataforma Clarisme o tot just iniciada la seua participació i, en conseqüència, prèviament a ser una persona coneguda dins de les lletres catalanes del moment. Com ja hem avançat en la «Introducció» del present capítol, aquesta circumstància, sumada a altres motius com la inadequació de la novel·la al marc literariocultural (Real, 2004: 597),<sup>20</sup> va comportar que el llibre, a diferència de les dues novel·les posteriors, passara desapercebut per a la crítica «com a mínim, fins que va

---

<sup>19</sup> Roser Porta posa com a exemple les notícies de la publicació de *Soc una dona honrada?*, que recollim en l'ANNEX II, i la referència a aquesta novel·la de la ressenya d'Esclasans de 1934 en relació amb *Del que hom no pot fugir*, també recollida en l'ANNEX V; concretament en el moment en què diu: «La seva primera obra, *Soc una dona honrada?*, publicada l'any passat» (Esclasans, 1934: 8).

<sup>20</sup> Quant a la inadequació de la novel·la al context literariocultural, Neus Real exposa: «presentava una idiosincràsia que no semblava correspondre's en absolut amb els nous camins narratius. Adscribible a la tradició de la novel·la de províncies, prenia el vell tema de l'adulteri com a nucli argumental i el desenvolupava en un format tan rebregat com el dietari. S'allunyava per tant (almenys aparentment) dels interessos de tots els sectors culturals que n'haurien pogut parlar, tant dels més oberts —aquells que veien en la novel·la de Barcelona la via d'accés més directe a la modernitat— com dels més conservadors, per als quals la “immoralitat” de la narració havia de suposar un greu problema» (Real, 2004: 597). A més, per a Neus Real (2004: 597), existeix un altre motiu que podria explicar la inadvertència amb què la novel·la va ser publicada: la circumstància preelectoral de 1932.

optar al premi Crexells de 1933» (Real, 2005b: 78). Una mostra d'aquesta realitat és el fet que la mateixa autora es referira diverses vegades en to humorístic a la inadvertència amb què havia aparegut la novel·la, tant en el pròleg de *Crim* —com hem vist—, com en l'obra *Polèmica*:

Em parleu d'una novel·la titulada *Soc una dona honrada?*. Aquesta novel·la si la memòria no em falla, l'ha escrita una dona, oi? Recordo haver-la llegida. Hi ha en tot el llibre, del començament a l'acabament, un desig de fer el valent, i això denota que hom no ho és. L'assumpte és banal i la qui el desenrotlla es veu que desconeix en absolut el que ha d'ésser una novel·la. Si cap dia em presenten l'autora, que potser no me la presentaran, penso manifestar-li francament la impressió que m'ha fet el llibre; i sé que si la hi dic, quedarà tan decebuda que no seguirà endavant amb aquesta fal·lera de fer el que no pot. *Una prova n'és que gairebé cap crític no n'ha fet esment*,<sup>21</sup> i com pel que haurien de dir-me crec que és un encert callar, els felicito de tot cor (Dalmau, 1934: 41).

I voleu que m'agradi *Soc una dona honrada?*. I voleu que en diguin, si res en diuen, bé? Que optimista que sou!... (Dalmau, 1934: 84).

De fet, en aquell moment, només van sorgir dues ressenyes de la novel·la, que posteriorment van ser incloses en la publicació de *Del que hom no pot fugir* (1934). Concretament, van ser les ressenyes escrites el 1934 per Cèsar August Jordana i Joan Puig des de les pàgines de la revista *L'Opinió* i del diari *El Poble* de Sabadell,<sup>22</sup> respectivament.<sup>23</sup>

En primer lloc, Cèsar August Jordana, mitjançant el pseudònim Pere Estany, començava la ressenya amb una introducció en la qual feia referència a novel·les en què la dona era la protagonista o a obres escrites per dones, i ho relacionava, juganer, amb la segona part del títol de l'article «Un joc de dames». El segon paràgraf el dedicava a Mercè Rodoreda i la seua primera novel·la i si bé, d'una banda, «en destacava la desimboltura i la gràcia» que hi havia dipositat, de l'altra, criticava «la construcció dels personatges, per a ell faltats de vida» (Real, 2004: 598) i uns diàlegs amb excessiva brutalitat, cosa que Roser Porta (2007: 34) ha identificat com una interpretació moralista de l'antisentimentalisme de Rodoreda:

L'interrogant que planteja la protagonista de *Soc una dona honrada?* (Barcelona: Llibreria Catalònia) és desenrotllat per la senyoreta Rodoreda amb una gran

---

<sup>21</sup> La cursiva és meua.

<sup>22</sup> Com indica Roser Porta (2007: 141), aquest article apareix, sense especificar-ne la data, en l'edició de *Del que hom no pot fugir*, però, fins el moment, ha sigut impossible de localitzar. De fet, apareix transcrit al final de l'edició de *Del que hom no pot fugir*, però no s'hi especifica la data en què va ser publicat en la premsa.

<sup>23</sup> Aquestes ressenyes estan reproduïdes en l'ANNEX III.

desimboltura. Les explicacions alternades que ens donen els dos protagonistes flueixen bé i amb una gràcia massa sovint malmesa per una cruel brutalitat. És bonic de sentir aquesta escriptora parlar d'un «apotecari apaïsat», o explicar l'anècdota d'en Peret i la dona grassa, o uns escrúpols de primera comunió, per exemple. El mal és que pocs autors saben combinar una desimboltura com la de la senyoreta Rodoreda amb la recerca de vitalitat per a llurs personatges. Els d'aquesta escriptora no ens fan pas la impressió de contradir la vida, però tampoc no ens deixen la sensació profunda d'ésser vida ells mateixos (Estany, 1933: 9).

En segon lloc, en la ressenya de Joan Puig destaca la referència que fa a l'absència de prejudicis morals en la novel·la, cosa que enllaça directament amb la polèmica descrita en la «Introducció» d'aquest capítol entre art i moral. Així, com ha indicat Neus Real, «valorava sobretot la manca de prejudicis morals i el tractament antipatètic del tema de l'adulteri, cosa que el duia a entendre inadecuadament (en un elogi exagerat) que es trobava davant “d'un gènere literari gairebé inèdit a casa nostra”» (2004: 598). Així ho demostra aquesta citació extreta de la ressenya:

El que sorprèn d'aquesta novel·la, és la manca de prejudicis morals amb què és escrit i tractat el tema, [...]. És, diem-ne un cas d'adulteri, exposat sense cap objectiu polèmic, sense la finalitat preconcebuda d'establir paral·lels enutjosos. Aquesta és, pràcticament, la valor simpàtica del llibre, i potser, en suma la seva millor moralitat (*apud* Rodoreda, 1934: 199).

Posteriorment, amb motiu de la Diada del Llibre del 1933, es va donar notícia de l'aparició de la novel·la en diferents publicacions, com ara *La Humanitat* (s.s., 1933b: 7), *La Publicitat* (s.s., 1933a) i *L'Opinió* (s.s., 1933d).<sup>24</sup> La primera notícia apareguda en *La Humanitat* qualificava *Soc una dona honrada?* com una «novel·la d'un desvergonyiment graciós» (s.s., 1933b: 7) alhora que demostrava la poca rellevància pública que tenia l'autora en anomenar-la Mercè Roderer i, per tant, confondre-li el nom. La segona, des de les pàgines de *La Publicitat*, atribuïa a la novel·la els adjectius «àgil i despreocupada» (s.s., 1933a: 3) i l'esmentava dins d'una relació de novetats de cara a la Diada del Llibre. Aquests mots, «desvergonyiment» i «despreocupada», són, per a Roser Porta (2007: 33-34), una clara referència a la moral de l'època i, per tant, una mostra de la subversió que representava la novel·la de Rodoreda, tot i que la mateixa autora també utilitza el terme «desvergonyidet», amb un sentit humorístic, en el pròleg de la novel·la:

---

<sup>24</sup> Aquestes notícies de premsa en relació a la publicació de *Soc una dona honrada?* les trobareu reproduïdes en l'ANNEX II.

El llibre ja s'ha escrit: curtet i fresquet, i posats a adjectivar diminutivament, direm també, desvergonyidet; ha eixit al carrer i s'ha plantat a una llibreria dient «compreu-me» (Rodoreda, 2008a: 13).

Per contra, la tercera notícia, apareguda en *L'Opinió*, tot i que sí que marcava al títol el sexe de l'autora: «Una altra escriptora catalana» (s.s., 1933c: 9), no feia cap referència moral i simplement lloava les qualitats de la novel·la, a la qual atribuïa la capacitat de despertar curiositat, igual que la qualitat de l'autora a l'hora d'escriure articles en premsa.

Altres referències a la primera novel·la de l'autora aparegueren mesos després, però en un altre context, ja que o bé van ser propiciades per l'aparició de *Del que hom no pot fugir* o bé feien esment de l'obra contrastant-la amb la novel·la posterior, contrast en què clarament eixia desfavorida. El primer cas el trobem en la ressenya a la primera novel·la que Miquel Ferrà va escriure en el diari en castellà de Palma de Mallorca *El Día*, ja que va ser publicada l'any 1934 i amb posterioritat a l'aparició de *Del que hom no pot fugir*.<sup>25</sup> Del segon cas, en són un exemple les ressenyes escrites el 1934 per Agustí Esclasans i la persona amagada darrere del pseudònim Alpha, totes dues des de les pàgines de la revista *La Humanitat*, en les quals podem trobar referències a la primera novel·la com les que tot seguit reproduïm, en què es veu clarament la infravaloració de *Soc una dona honrada?* respecte a la segona novel·la:<sup>26</sup>

[...] *Soc una dona honrada?*, publicada l'any passat, demostrava una certa desorientació. Novel·la descongestionada de preocupacions morals i intel·lectuals, rebutjava les convencions admeses i trencava límits i rutines. Amb una certa brutalitat enèrgicament desimbolta, Mercè Rodoreda ens presentava dos protagonistes saturats de vida animadora, potser una mica desorbitats i excessius, la qual cosa els desenfocava i els feia perdre humanitat per excés de moviment gairebé caricaturesc (Esclasans, 1934: 8).

En la lectura de *Soc una dona honrada?* trobarem moltes falles, moltes inexperiències, molts defectes. Però hi trobarem un autèntic temperament de novel·lista. No el vèiem ben bé, a través de les falles inevitables d'aquell primer llibre: l'entrevèiem (Alpha, 1934: 8).

### ***Del que hom no pot fugir***

---

<sup>25</sup> Trobareu aquesta ressenya reproduïda en l'ANNEX III, juntament amb les altres dues ressenyes sobre *Soc una dona honrada?*.

<sup>26</sup> Tot i que les comentem a continuació, les analitzarem més àmpliament en el subapartat dedicat a *Del que hom no pot fugir*, ja que és aquesta la novel·la principal a la qual fan referència. A més, les ressenyes completes les trobareu en l'ANNEX V, dedicat a les ressenyes de *Del que hom no pot fugir*.



La novel·la *Del que hom no pot fugir* va ser publicada, com ja hem comentat, per Edicions Clarisme i es va posar a la venda el Sant Jordi de 1934, juntament amb *Polèmica*, amb un cert ressò en la premsa catalana del moment que n'anunciava la publicació, com ara *L'Opinió* (s.s., 1934b), *La Humanitat* (s.s., 1934c) i *La Publicitat* (s.s., 1934e).<sup>27</sup> Una vegada publicada, a diferència del que va passar amb *Soc una dona honrada?*, «va comptar amb una recepció crítica força immediata» (Real, 2005b: 195-196), que l'estudiosa relaciona amb la projecció pública que Rodoreda ja havia adquirit per la participació en la plataforma Clarisme i pel fet d'haver presentat la novel·la anterior al premi Crexells. Tot i això, cal tenir en compte que aquesta projecció no abastava tots els àmbits de la vida cultural, com ho demostra el fet que es tornara a confondre el nom de l'autora, en aquest cas, com a Teresa Rodera (Martí, 1934: 5). A més, cal tenir en compte que la «segona novel·la va implicar una inflexió qualitativa, una primera verbalització de la percepció externa de la virtualitat de l'autora» (Real, 2005b: 197).

De fet, aquest progrés i increment qualitatiu, que es produeix en la segona novel·la respecte de la primera, va ser un aspecte generalment tractat per crítiques que van anar apareixent a propòsit del segon volum. Aquestes van ser les ressenyes d'Agustí Esclasans i Alpha, ja esmentades a propòsit de *Soc una dona honrada?*, i les de J.D., Maria Ballester i Octavi Saltor, publicades el 1934 en el diari *El Dia* de Terrassa, en la revista *Clarisme* i en el diari *La Veu de Catalunya*, respectivament.<sup>28</sup>

Agustí Esclasans va ser el primer crític a fer una ressenya de la segona novel·la de Rodoreda. El crític hi va valorar *Del que hom no pot fugir* contrastant-la amb la novel·la anterior, amb la resta de producció de les autores contemporànies i de les autores anteriors. Per al crític, la novel·la suposava un salt qualitatiu respecte de *Soc una dona honrada?*, com hem vist, i també respecte a les novel·les de les seues contemporànies, de la mateixa manera que ho havia sigut Víctor Català en el seu moment. Així, veia en Rodoreda una escriptora trencadora amb els convencionalismes conservadors i, en definitiva, la situava «en les primeres files de la nova literatura catalana d'autora tot profetitzant-ne les fites posteriors» (Real, 2005b: 197). Ho podem observar en el fragment següent, extret de la crítica publicada en *La Humanitat*:

---

<sup>27</sup> Trobareu les notícies de premsa de la publicació de la novel·la en l'ANNEX IV.

<sup>28</sup> Totes aquestes ressenyes estan reproduïdes en l'ANNEX V.

[...] *Soc una dona honrada?*, publicada l'any passat, demostrava una certa desorientació. [...]. Ara Mercè Rodoreda ha publicat la seva segona novel·la, *Del que hom no pot fugir* [...], i ja podem dir que ens ha nascut una veritable novel·lista que sap el que es fa. Llunyanament, podríem situar Mercè Rodoreda a la ratlla d'aiguafortisme de Víctor Català. Però Mercè Rodoreda acoloreix el fons d'aigua fort amb un sentit saníssim de la vida real. Com en la seva primera novel·la, Mercè Rodoreda ha triat un cas d'adulteri, però l'ha tractat amb una infinita traça i amb una habilitat descriptiva que no trobàvem en el seu primer llibre. Mercè Rodoreda té una energia incissiva, una claredat de visió detallista, i una cruesa en la narració realista, que no trobem en cap altra de les nostres joves escriptores. Mercè Rodoreda és una ànima molt sana, que ha sofert, i, sobretot, ha vist sofrir. [...] Mercè Rodoreda farà novel·les molt humanes i pessants de vida autèntica. Hi ha en ella, i en la seva prosa, una energia molt difícil de reprimir, i un molt sa sentit del detallisme realístic, ensems que un sentiment tràgic dels destins dels personatges que ja mou amb experta mà, dominadorament performadora i sense vacil·lacions (Esclasans, 1934: 8).

Segons Neus Real, certes consideracions s'han de tenir en compte a l'hora de valorar aquesta crítica: en primer lloc, pel que fa a l'afirmació d'Esclasans en què comenta que Rodoreda escrivia novel·les «molt humanes i pessants de vida autèntica» (1934: 8), l'estudiosa explica que «aquest tipus de profecia solia ser habitual en relació als noms nous» (2008: 199) i que, per tant, cal valorar-la des del punt de vista contextual i no des d'una perspectiva històrica que ens permet veure que hi va encertar. En segon lloc, qüestiona el moment en què Esclasans expressa que cap escriptora jove es podia comparar a Rodoreda en «energia incissiva», «claredat de visió detallista» i «cruesa en la narració realista» (1934: 8), ja que considera que no està clar què entén l'autor de la ressenya per «jove» ni el que vol realment dir amb aquestes expressions. En tercer lloc, comenta el fet que la influència de Víctor Català en la novel·la és molt més llunyana del que indica Esclasans, i que hi ha altres influències que l'autor no hi detecta. Finalment, l'estudiosa troba exagerades les expressions «infinita traça» i «habilitat descriptiva» (1934: 8), tenint en compte que, tot i que *Del que hom no pot fugir* va suposar un pas endavant des del punt de vista literari respecte a *Soc una dona honrada?*, encara s'hi detectaven errors importants.

Uns dies després, des de les pàgines del diari *El Dia* de Terrassa, sota el pseudònim J.D., es valorava «l'estil viu i àgilment acolorit» de l'obra i la «recerca aferrissada i ben detallada dels matisos psicològics que ofereix una ànima de dona torturada» (J.D., 1934: 1). Ara bé, el crític també esmentava la mancança d'acció en la novel·la, cosa que considerava essencial si un autor es volia fer un nom dins de la novel·lística catalana del

moment, ja que la qualitat dels autors de novel·la psicològica, com ara Proust, li podia fer molta ombra.

També, amb poca distància temporal, Maria Ballester, col·laboradora de *Clarisme*, va ser l'encarregada de fer la ressenya de la novel·la en la revista que va donar certa projecció pública a Rodoreda. La recensió va aparèixer juntament amb una fotografia de l'autora, cosa que per a Neus Real «implicava un reclam obvi» (2005b: 184). Pel que fa pròpiament al text, com ha indicat Roser Porta (2007: 181), suposava un elogi de la novel·la en tota la regla, però sense una argumentació profunda i sense defugir l'obvietat.

No va aparèixer en la premsa cap altra ressenya de la novel·la fins al desembre d'aquell any. L'encarregat de parlar de la novel·la des de les pàgines de *La Veu de Catalunya* va ser Octavi Saltor qui, sota el pseudònim S. S., començava la ressenya fent referència a certes «salvetats» —terme que ell mateix va utilitzar— que es podrien extreure de la lectura de la novel·la, com ara la immoralitat de l'argument, tot i que afirmava una millora qualitativa respecte a la primera novel·la:

La segona producció d'aquesta escriptora, enmig dels caires discutibles que ella ofereix, acusa un refermament de les seves indiscutibles qualitats. No sabríem augurar si la imprecisió final és un reflexe de la famosa novel·la introspectiva de Schnitzler, ni si, l'hàbil justificació immoral de l'adulteri, que és pretext central de l'obra, vol ésser una tesi «llibertadana» que diria el seu preceptor Delfí Dalmau (Saltor, 1934: 9).

A continuació, explicitava la poca incidència pública que havia tingut l'autora en comparació amb la resta d'escriptores del moment, i també contrastava la qualitat literària de les obres de Rodoreda amb la de la resta de companyes: «molt superior a la de moltes altres companyes seves que, amb no menys gosadia temàtica i ideològica han assolit, potser, públicament, més prestigi o han fet més enrenou» (Saltor, 1934: 9). Finalment, argumentava la presència en la novel·la d'influències com les de Víctor Català o Ruyra, cosa que, sota la seua opinió, «avalaven la categoria literària i l'aptitud novel·lística de Mercè Rodoreda, amb senyals inapel·lables» (Saltor, 1934: 9).

Encara una altra crítica, signada amb el pseudònim Alpha,<sup>29</sup> va aparèixer el desembre de 1934, ara des de les pàgines de *La Humanitat*. Aquesta ressenya constitueix un clar

---

<sup>29</sup> És el pseudònim que utilitzava la persona que signava la secció «Parada de llibres» de *La Humanitat* en la qual va aparèixer la ressenya.

exemple de comparació entre *Soc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir* i una constatació del progrés que aquesta última va comportar en la carrera literària de l'autora. A més, s'hi feia referència, erròniament, al dramatisme que el final de la novel·la desprenia, tot contrastant-ho amb el poc esforç que en suposava la lectura:

El llenguatge és més segur, més fàcil, més viu; els tipus tenen més relleu; la novel·la està més ben estructurada. I, a més a més, té la virtut de seguir, talment com una bona obra de teatre, una trajectòria ascendent. S'arriba al final, espès de dramatisme, gairebé sense heure'n sentiment. *Del que hom no pot fugir* és, ja, una novel·la ben acceptable (Alpha, 1934).

### ***Un dia de la vida d'un home***

*Un dia de la vida d'un home* va ser publicada per l'Editorial Proa, com a volum setantè de la col·lecció A Tot vent,<sup>30</sup> a mitjan setembre de 1934, cosa que, atesa la qualitat i la modernitat que s'adcrivia a l'editorial,<sup>31</sup> permetia entreveure la projecció pública i el reconeixement literari que havia adquirit l'autora. De fet, així ho van afirmar fins i tot algun dels crítics a les primeres ressenyes de la novel·la com, per exemple, Octavi Saltor en *La Veu de Catalunya*:

L'obra d'avui va inclosa dintre l'editorial Proa, la qual cosa ve a confirmar el reconeixement de les aptituds inicials d'aquesta jove cultivadora de la psicologia literària, del realisme arriscat i de l'absurd imaginatiu (Saltor, 1935: 7).

Com és d'esperar, aquest canvi de segell editorial va comportar conseqüències clarament positives a la projecció pública i literària de l'autora, que es van materialitzar, d'una banda, en un augment no només de vendes, sinó també de mostres de recepció i, de l'altra, en la creació de nous contactes<sup>32</sup> i de noves tribunes des de les quals escriure i

---

<sup>30</sup> En l'anàlisi del context d'edició de la novel·la, Neus Real (2004: 301-302) esmenta els motius que portaren Joan Puig i Ferrater a publicar una obra com la de Rodoreda dins de la col·lecció A Tot Vent. Concretament, afirma que hi havia en la política d'Edicions Proa un intent d'incorporar les dones als àmbits de la literatura culta, vist el fracàs que havia suposat l'oferta sentimental en català. Les motivacions eren diverses, però bàsicament es buscava la modernitat i el reclam que implicava tenir dones en les seues files a fi de «garantir l'èxit comercial i la continuïtat de l'empresa editorial en qüestió» (2004: 302).

<sup>31</sup> Com recorden Carbó i Simbor, en el període 1928-1938, Proa «se convertí en la editorial más importante para la promoción de la novela, gracias a su colección A tot vent (1928-1938), seguidora, según confesión de la editorial, de la colección de novela francesa Nelson y de la inglesa Tauchnitz» (2005: 26).

<sup>32</sup> Aquest fet es pot comprovar a partir de Josep Sol (1935), un article en què l'escriptor parlava d'una visita a l'Editorial Proa i de la presència de diferents intel·lectuals reunits a la seu de l'editorial, entre els quals es trobava Rodoreda. La resta d'intel·lectuals esmentats eren: Joan Puig i Ferrater, Andreu Nin, Francesc Trabal, Ernest Martínez Ferrando, Xavier Benguerel, Elvira A. Levi i Maria Teresa Vernet. A més, després de la publicació d'aquesta novel·la, Rodoreda entrà a formar part, com a membre de l'equip

donar-se a conèixer. Pel que fa específicament a les mostres de recepció, el nombre de notícies i ressenyes va augmentar significativament, en comparació amb la recepció que havien rebut les novel·les anteriors. Però no sols això, també va augmentar en qualitat el contingut d'aquestes mostres, cosa que, per a Neus Real, denota el creixement literariocultural de Rodoreda i «l'interès constant dels sectors culturals en les publicacions de la Biblioteca A Tot Vent» (2005b: 299). L'augment del nombre de notícies, fins a deu referències, que anunciaven la publicació de la novel·la, sobretot des de les pàgines de *L'Opinió*,<sup>33</sup> però també des d'altres mitjans com *La Publicitat* (s.s., 1934m), *La Humanitat* (s.s., 1934n) o la revista *Flama* (Jori, 1934), així ho demostra.<sup>34</sup>

Ara bé, l'augment de mostres de recepció es concreta en la redacció d'un major nombre d'articles i ressenyes a propòsit de la novel·la, ja que mentre *Del que hom no pot fugir* només havia estat ressenyat en *Clarisme*, *La Veu de Catalunya*, *La Humanitat* i *El Dia* de Terrassa, la recepció d'*Un dia de la vida d'un home* es va estendre a quatre publicacions catalanes amb molt més ressò: el *Diari de Sabadell*, *Mirador*, *La Publicitat* i *La Rambla* i, fins i tot, al País Valencià, ja que Carles Salvador en va escriure una ressenya en la *República de les Lletres*. Neus Real (2005b) qualifica l'aparició de les ressenyes i articles en aquests mitjans de comunicació i no en uns altres com un aspecte molt significatiu que s'ha de tenir en compte a l'hora d'analitzar-los. Així, en primer lloc, pel que fa a l'article publicat en el *Diari de Sabadell* i signat per Trabal, l'estudiosa argumenta que és una clara mostra que l'escriptor triava «el material barceloní a comentar a partir de prioritats com la Biblioteca A Tot Vent» (2005b: 301). En segon lloc, pel que fa a la resta d'articles, Real destaca que, tot i que l'autora havia col·laborat en els diferents mitjans de més ressò entre 1931 i 1933 i, per tant, la coneixien, aquesta va ser la primera ocasió en què s'hi ressenyava una de les seues novel·les. Per a Neus Real, el motiu estava clar: el diferent segell editorial que donava cobertura a cadascuna de les novel·les i la diferent valoració que aquests portaven aparellada.

Deixant de banda el nombre de ressenyes i el mitjà on aquestes aparegueren i centrant-nos en el contingut, cal destacar que, com ha indicat Neus Real, aquestes foren

---

directiu, d'El Club dels Novel·listes, fundat el 10 de gener de 1936 amb l'objectiu de demostrar la vitalitat de la novel·la catalana. Per a més informació al voltant d'El Club dels Novel·listes, vegeu Balaguer (1996).

<sup>33</sup> s.s., 1934f, s.s., 1934g; s.s., 1934j, s.s., 1934k, s.s., 1934l i s.s., 1934o.

<sup>34</sup> Totes aquestes notes de premsa estan recollides en l'ANNEX VI.

globalment positives, tot i que no s'hi van deixar de qüestionar certs aspectes. Així, de manera general, s'hi va destacar positivament «el talent de l'escriptora [...], la seva habilitat constructiva, la gràcia i la correcció del seu estil, l'agilitat i la qualitat de la prosa, l'amenitat i el ritme de la narració i les possibilitats futures» (Real, 2005b: 304). Per contra, generalment s'hi van fer retrets a l'anècdota novel·lística i a com estava articulada i, concretament, al mal gust de l'obra, les limitacions que implicava el tema triat i la falta d'innovació. A més, com ja havia passat en les ressenyes de *Del que hom no pot fugir*, alguns articles destacaven la millora literària que representava *Un dia de la vida d'un home* respecte a les dues novel·les anteriors.

Com veurem a l'anàlisi de les ressenyes, la majoria d'articulistes fan referència a la vulgaritat de l'anècdota argumental. Neus Real (2005b: 308) i Roser Porta (2007: 34) han comentat que aquesta opinió, com ja hem vist en la «Introducció» d'aquest capítol, té un clar rerefons en la polèmica sobre l'art i la moral dels anys vint, que es va estendre fins als anys trenta. La mostra més clara de la importància que certes plataformes i autors donaven a la moralitat la trobem en diverses de les notícies de premsa que va aparèixer a propòsit de la novel·la. Un exemple claríssim el trobem en la notícia de la revista catòlica *Flama* en la qual Amadeo Jori afirmava:

L'autora d'aquest llibre publicà l'any passat *Soc una dona honrada?*. Amb un precedent com indica el títol de la seva obra anterior, no ens atrevim ni a fullejar-lo. A més, tenim referències que les obres que publica l'autora estan redactades deplorablement (Jori, 1934: 2).<sup>35</sup>

Altres exemples els trobem en les notícies aparegudes el 27 de setembre i el 5 d'octubre de 1934 en *L'Opinió*, en les quals s'evidencia com la novel·la i el motiu de la purga van ocasionar un cert escàndol entre els cercles de literats i, fins i tot, entre el públic lector.

L'aparició d'*Un dia de la vida d'un home*, la darrera novel·la de Mercè Rodoreda, ha agitat vivament els nostres medis literaris. L'audàcia de l'autora encarregant a una purga un dels papers principals de l'obra fa patir del cor certs refinats del carrer de la Canuda i engresca, en canvi, altres intel·lectuals del mateix carrer, que no s'avergonyeixen de confessar les tristes realitats de la vida no austera. El nostre crític usual parlarà més extensament d'aquest llibre interessant (S.S., 1934h: 16).

*Un dia de la vida d'un home* (i quin dia! Quina vida!). És una obra que ha estat molt discutida als medis literaris i ho va essent als medis familiars a mesura que la

---

<sup>35</sup> En relació al caràcter crític d'aquesta nota de premsa, Neus Real assenyalava: «Jori havia estat col·laborador puntual de Clarisme,...; és possible que, a banda de la discrepància ideològica respecte a Rodoreda, s'hi barrejés alguna mena de ressentiment fruit del tracte en el periòdic, perquè l'afirmació sobre la manera d'escriure de l'autora (en especial, en vista de la seva preocupació constant per la correcció) destil·la un cert verí» (2005b: 308).

seva difusió fa el seu efecte. Tothom convé que es tracta d'una obra remarcable, reveladora d'una remarcable personalitat (S.S., 1934j: 16).

Ara bé, aquest no és l'únic motiu que va portar els crítics a fer aquestes afirmacions sobre l'anècdota argumental d'*Un dia de la vida d'un home*. Així, Neus Real també hi detecta una «manca d'entesa de l'esperit del text» (2005b: 308), és a dir, de la intenció de Rodoreda de defugir qualsevol mena de sentimentalisme. Tot i que Porta (2007: 227-228) afirma que *Un dia de la vida d'un home* només va ser ressenyada des de les pàgines de *Mirador* i de *La Humanitat*, la realitat és una altra i abasta moltes més plataformes, ja que els articles que van aparèixer amb posterioritat a la publicació de la novel·la van ser el de Rafael Tasis des de les pàgines de *Mirador*, el de Francesc Trabal en el *Diari de Sabadell*, el d'Octavi Saltor en *La Veu de Catalunya*, el de Domènec Guansé des de *La Publicitat*, el d'Anna Maria Martínez-Sagui en *La Rambla* i una ressenya anònima des de les pàgines de *La Humanitat*.<sup>36</sup>

Poc després de la publicació de la novel·la, concretament el 24 de novembre de 1934, apareixia la primera ressenya duta a terme per Rafael Tasis, la qual ocupava la segona part de l'espai dedicat a llibres que l'autor tenia en *Mirador*. En la primera part d'aquest espai Tasis ressenyava l'obra *Assaigs sobre la novel·la* de Maurici Serrahima, cosa que li va permetre reflexionar al voltant del paper que tenia el gènere novel·líctic en la Catalunya del moment. Així, amb aquest fil argumental, tot i que els espais dedicats a una obra i a l'altra estaven clarament diferenciats, és amb el que comença la ressenya dedicada a *Un dia de la vida d'un home* de Rodoreda. Concretament, afirmava:

L'oblit o el menyspreu del públic no podrà pas ésser retret a la novel·lista Mercè Rodoreda. La seva tercera novel·la, *Un dia de la vida d'un home*, serà accessible i agradable a tota mena de públics —exceptuant-ne, naturalment, l'espècie dels tasta-olletes descontents de tot— (Tasis, 1934: 6).<sup>37</sup>

Pel que fa a la resta de la ressenya, segueix l'esquema general comentat anteriorment. Així, en primer lloc, Tasis compara *Un dia de la vida d'un home* amb les dues obres anteriors de l'autora i afirma que, si bé les dues novel·les anteriors «no arribaven a impressionar ni per la lògica de l'argument ni per l'escaiença de l'estil» (1934: 6), *Un dia de la vida d'un home*, en canvi, era una «novel·la de les que en diríem *cronometrada*» amb una «construcció impecable» i amb «un estil, barreja d'humor una

<sup>36</sup> Totes aquestes ressenyes les trobareu reproduïdes en l'ANNEX VII.

<sup>37</sup> Per a entendre la posició de Rodoreda en relació al gènere novel·líctic a propòsit de la publicació d'*Un dia de la vida d'un home* vegeu Neus Real (2005b: 301-304).

mica gruixut i de patetisme grotesc, que s'adapta perfectament a les exigències de la narració» (1934: 6). Continuant amb els aspectes positius de la novel·la, també va comentar l'adequada caracterització dels personatges i el correcte ús de la llengua, la mesura i el to «en un termes que remetent inequívocament a la qüestió del públic» (Real, 2005b: 305):

Mercè Rodoreda explica aquesta història amb un estil d'una gran empena, pintoresca i brillant, amb una naturalitat de llenguatge col·loquial i una vivacitat dels monòlegs que fan marxar la narració a un ritme ràpid i continuat. Ni excessos poètics o paisatgistes ni embolics psicològics es presenten per trencar les oracions. I la mateixa prosa desenfarfegada i àgil, que comentava amb una punta d'ironia el fracàs de l'aventura de Ramon Rampell, permet de crear la suggestió patètica d'aquella fallida d'un il·lusions que han estat i que seran les úniques que il·luminaran la vida d'aquell pobre home (Tasis, 1934: 6).

Però com ja hem comentat, igual que la resta de crítics que van ressenyar la novel·la, també hi va trobar certs aspectes com a mínim millorables. En aquest sentit, va argumentar que l'humor era un poc gruixut, que el tema era molt tòpic i que l'ús del Rubinat no era tan original com podia semblar, ja que havia estat usat anteriorment per l'humorista castellà Fernández Flórez.

Des d'una posició totalment diferent, va escriure Francesc Trabal la crítica a la novel·la en el *Diari de Sabadell*.<sup>38</sup> La ressenya de l'escriptor és la que amb més força lloa l'aparició de l'última novel·la de Rodoreda i ho fa tenint en compte el panorama novel·líctic català del moment i les discussions al voltant del gènere novel·líctic. Així, hi incidia en la normalitat cultural i la modernitat que suposava que l'autora haguera publicat una novel·la d'aquestes característiques «sobre el teló de fons d'un panorama negativament afectat pels desequilibris i per l'obsessió amb la genialitat» (Real, 2005b: 309).

Octavi Saltor, des de les pàgines de *La Veu de Catalunya*, va lloar el «desembaràs» i «l'agilitat mental i estilística de Rodoreda», que ja havia observat en ella «des del reportatge i l'interviu fins a les pàgines estructurades d'una novel·la» (1935: 7). En canvi, tal com ja havia fet Tasis i com faran després la resta de crítics, va reprovar l'argument, ja que el considerava massa llarg per a una novel·la i massa barroer:

*Un dia de la vida d'un home*, però, té el defecte d'involucrar tot un problema psicològic i sexual dintre d'una sola anècdota escadussera i àdhuc de gust

---

<sup>38</sup> Com després veurem i, com ha advertit Neus Real (2005b: 311), la ressenya que Trabal farà posteriorment, a propòsit d'*Aloma*, es basarà en els mateixos principis conceptuals.



marcadament dubtós i de contingut absolutament mediocre, tant com poca-solta i vulgar en el detall. I d'ací en pervé que el que, possiblement, hauria estat un conte passador i d'un cert enginy, esdevé dilatat, feixuc i forçadament irregular com a novel·la (Saltor, 1935: 7).

Tot i això, aquest crític, com després faran alguns dels articulistes posteriors, augurava un futur prometedor a l'autora, en què esperava que deixara enrere els errors literaris que encara ara cometia: «Mercè Rodoreda sabrà millorar-se llestament en produccions futures, que no ha de trigar a donar-nos» (Saltor, 1935: 7).

Per la seua banda, la ressenya de Carles Salvador es basa majoritàriament en l'argument de la novel·la i, si bé aquest fet deixa entreveure l'escàndol que l'argument implica, la realitat és que en cap moment en fa una crítica negativa. De fet, només al final de la ressenya trobem una valoració de la novel·la, en què es refereix a l'encert en la tria del model lingüístic i de l'estil per part de l'autora, tot i que amb una certa mancança pel que fa a la terminologia narratològica:

El llibre, escrit en un català gramaticalment perfecte, té un estil viu i ple de suggestions que l'autora consegueix amb interrogacions al bell mig dels monòlegs interiors dels personatges (Salvador, 1935: 30).

En la mateixa línia, Domènec Guansé va aplaudir la desimboltura, la prosa neta i clara, certes escenes humorístiques i la caracterització dels personatges duta a terme per Rodoreda. Ara bé, tampoc no va obviar «el gust una mica dubtós» (1935: 4) de l'anècdota narrada, de la qual afirmava que en limitava molt les possibilitats: «fa que no hi pugui haver cap grandesa en el dolor d'aquest home, que s'hi filtri molt difícilment la poesia. Fa així mateix l'humor del llibre d'una qualitat una mica matussera» (1935: 4). Finalment, com ja hem comentat, tancava la ressenya augurant una millora en les futures produccions de l'autora: «Cal reconèixer, tot amb tot, que Mercè Rodoreda té ja una prosa clara i neta, un intent de l'humor i uns dots d'observació que poden arribar a fer-li escriure obres efectivament divertides» (1935: 4).

La crítica d'Anna Martínez Sagui en *La Rambla* va seguir totalment la línia dels dos crítics anteriors. Així, començava la ressenya advertint el fet que no coneixia l'autora ni la seua obra anterior i que, per tant, no l'escrivia des d'un posicionament subjectiu, però, en el paràgraf següent ja iniciava la crítica referida als mateixos aspectes advertits anteriorment. Si bé lloava el ritme, el llenguatge, la caracterització dels personatges i l'humor de certs passatges, trobava que Rodoreda havia tingut «poc encert, manca de

bon gust, de finor d'esperit, en l'elecció del tema» (1935: 8), un tema que qualificava com a vulgar i que, al seu entendre, feia decaure «l'interès de la novel·la» i convertia certes anècdotes humorístiques en escenes «una mica grotesques» (1935: 8).

A més, considerava que aquesta vulgaritat argumental advertida era la causa que «per més emoció i més patetisme» que l'autora posara «a descriure'ns el desencís d'aquell amant dissortat» (1935: 8), l'anècdota no trobava cap ressò en el lector, cosa que per a Neus Real suposa una clara mostra de la incomprensió de l'esperit del text, del rebuig al sentimentalisme buscat per l'autora a la novel·la: «va demostrar no adonar-se del perquè del tema, en declarar la inexistència de ressò emotiu en el lector, que constituïa, precisament, la clau de la qüestió» (2005b: 308). Finalment, tancava la ressenya amb una reformulació de les paraules finals usades per Domènec Guansé pel que feia al futur prometedor de Rodoreda: «Estic gairebé segura que Mercè Rodoreda, que posseeix bones dotes d'observació, estil desimbolt i pintoresc i traça per lligar els fets i l'ambient amb els personatges, ens donarà aviat una obra plenament reeixida» (1935: 8).

Per últim, el crític anònim de *La Humanitat* també s'hi va referir a la trajectòria ascendent que l'autora demostrava en aquesta novel·la respecte a les anteriors: «un notable avenç: en l'estil, en la construcció, en el perfil dels personatges» (s.s., 1935b: 5). Tot i això, també hi afirmava, com els articulistes anteriors, que hi trobava certes pegues: «No és, però, tot el que, segons sembla, podem esperar de Mercè Rodoreda» (s.s., 1935b: 5), cosa que excusava adduint la joventut de l'autora: «Mercè Rodoreda és jove. I això, quan hi ha entusiasme i ganes d'estudiar, és molt» (s.s., 1935b: 5), de qui esperava una millora en les futures entregues novel·lístiques. Com a conclusió, tancava la ressenya qualificant la novel·la d'«amablement desenvolupada, que es llegeix amb gust» (s.s., 1935b: 5), cosa que per a Neus Real suposa «una remissió implícita, també, al tema del públic» (2005b: 305).

## ***Crim***

*Crim* va veure la llum a finals d'agost de 1936, més d'un any després d'estar acabada, dins de la col·lecció *Quaderns Literaris*<sup>39</sup> i sota el segell d'Edicions de la Rosa dels

---

<sup>39</sup> Com ha estat indicat per Neus Real, la col·lecció *Quaderns Literaris* va sorgir amb posterioritat a les eleccions de 1933 i tenia com a objectiu «dur a terme una tasca de popularització de la bona literatura, catalana i estrangera —fer-la assequible als compradors de quiosc sense perjudici de la correcció ni de la dignitat dels productes—» (2004: 655). Així, les publicacions de la col·lecció tenien una periodicitat

Vents. Com ha indicat Neus Real, la novel·la va nàixer, igual que les anteriors, amb «una imbricació profunda en el context literariocultural» (2005b: 375), en aquest cas, amb una clara relació amb les discussions al voltant del subgènere policíac que es van desenvolupar durant el 1933 i el 1934. Així, *Crim* suposa una resposta a la demanda de produir un tipus de novel·la, l'objectiu del qual fora divertir i fer llegir el públic en català i no la genialitat ni la transcendentalitat.<sup>40</sup>

És, per tant, tenint en compte aquest context, que Rodoreda enllesteix una novel·la detectivesca com *Crim*. Ara bé, com ha assenyalat Neus Real (2005b: 375), la decisió d'elaborar una novel·la d'aquestes característiques també es pogué veure influenciada per una sèrie d'avantatges que el mateix subgènere li oferia, ja que, a més que l'autora el coneguera bé, gaudia de molta popularitat a Occident —a Catalunya a través de les traduccions— i no hi havia massa mostres en la literatura catalana. Així, des d'un punt de vista pragmàtic, aquestes circumstàncies podrien traduir-se en un esperat èxit comercial.

No obstant això, com és de sobres sabut, *Crim* no és simplement una novel·la detectivesca, sinó que és una paròdia del subgènere, «producte de l'artificiositat tensada fins al límit», cosa que exigia i exigeix un esforç important en la lectura «per gaudir del grau d'intel·lectualització de la narració» (Real, 2005b: 383). Aquest fet ens pot fer pensar en la dificultat o l'avorriment que la novel·la podria suposar per al públic lector dels anys trenta. Neus Real, tot i que matisa aquesta dificultat exposant que el públic d'aquell moment, «per proximitat i contemporaneïtat respecte dels personatges reals que s'hi caricaturitzen, era molt més susceptible de divertir-se amb l'obra [...] que no pas un lector actual» (2005b: 383), també afirma que el llibre podia «excloure, fàcilment, aquells que manquen de l'esperit o dels coneixements que possibiliten l'entrada en el joc» (2005b: 416), cosa que fa que, sense donar una resposta, s'hi plantege què va pesar més en l'obra: «la preocupació literariocultural o la necessitat de l'autora d'un reconeixement precisament intel·lectual, per part dels cercles nostrats» (2005b: 416).

---

setmanal i un preu assequible per a les classes humils (65 cèntims inicialment, 75 a partir del número 23), la qual cosa els va comportar un èxit de lectors, sempre tenint en compte la realitat de la cultura catalana. Va ser gràcies al bon enteniment entre la Biblioteca A Tot Vent i els Quaderns Literaris, fruit d'uns mateixos fins culturals, que la primera va cedir les autores joves, entre elles Rodoreda, a la nova iniciativa editorial.

<sup>40</sup> Diverses personalitats van prendre paraula al voltant d'aquesta polèmica, com ara Rafael Tasis, Ramon Esquerra, Marc Benet o Maurici Serrahima. Per a més informació al voltant d'aquesta polèmica, consulteu Neus Real (2005b: 366-375) i Roser Porta (2007: 238-241).

*Crim* únicament es va anunciar en el volum anterior de la col·lecció Quaderns Literaris —*La bella i el monstre* de Lluís Capdevila (1936)—<sup>41</sup> i, a diferència de les obres anteriors, la novel·la va comptar amb una escassa recepció primerenca. De fet, només Joan Oliver la va ressenyar en *Mirador* dos mesos després de ser publicada, el 29 d'octubre de 1936.<sup>42</sup> L'altra referència a la novel·la en la premsa de l'època es correspon amb el fet que l'obra optava al premi Crexells del 1936, en el qual, com ja ha estat dit, només va obtenir un vot en la primera ronda de votacions.<sup>43</sup> Posteriorment, en una ressenya a propòsit d'*Aloma*, apareguda en *Treball* el 26 de desembre de 1937, també apareix elogiosament referenciada. Concretament, s'hi afirma: «Va escriure una novel·la, *Crim*, que és un divertiment i un regal per a l'esperit» (s.s., 1937b: 3).<sup>44</sup>

Roser Porta (2007: 284) explica aquest silenci a partir d'un esdeveniment extern al món literari: l'esclat de la Guerra Civil i l'impacte que va tenir en la premsa. De fet, com indica l'estudiosa, les pàgines literàries dels diaris i setmanaris van ser eliminades o reduïdes i dedicaven el poc espai del qual disposaven a temes que afectaven els intel·lectuals en relació amb la guerra. A més, Porta també argumenta que hi pogué incidir el fet que *Crim* no obtinguera el Crexells, cosa que explica el diferent volum de mostres de recepció pel que fa a *Aloma*, també publicada durant la Guerra Civil.

Centrant-nos en l'única ressenya existent, podríem dir que *Crim* no ix molt ben parada, ja que Joan Oliver «valora negativament la majoria d'aspectes de la novel·la» (Porta, 2007: 285). De fet, considera que «no és catalogable com a paròdia de novel·la policíaca perquè no conté prou elements del gènere», «no està ben construïda tècnicament» (Porta, 2007: 285) i per l'abús de l'humor que l'autora hi porta a terme. Tot i això, Joan Oliver és conscient que Rodoreda ha construït la novel·la seguint la línia de l'«escola sabadellenca», per això, a banda d'elogiar-n'hi els recursos lingüístics i l'estil, també hi argumenta que «la teoria literària que hi ha al darrere és positiva i opina que Rodoreda és una bona escriptora en potència, en la qual té absoluta fe» (Porta, 2007: 285).

A més, no sols elogia els èxits literaris de l'autora, sinó que va més enllà i retrata, a partir d'una anècdota amb una tia fadrina seua, l'escàndol que la novel·la podia suposar

---

<sup>41</sup> La referència a *Crim* en aquesta novel·la la trobareu reproduïda en l'ANNEX VIII.

<sup>42</sup> Trobareu aquesta ressenya reproduïda en l'ANNEX IX.

<sup>43</sup> L'acta de concessió del premi Creixells de 1936 la trobareu reproduïda en l'ANNEX I.

<sup>44</sup> Aquesta ressenya la trobareu reproduïda en l'ANNEX XI.

per a certs lectors de l'època, sobretot pel fet que una dona s'endinsara en un gènere propi de novel·listes homes: el policíac. Per contra, ell es mostra a favor de «l'aparició d'una escriptora humorista, com ell, i sobretot dels seus objectius, que considera higiènics en el context. Com Esclasans, la considera un corrent d'aire fresc en un ambient resclosit» (Porta, 2007: 36).

### **La recepció de les primeres novel·les des d'*El Be negre***

Com és de sobres sabut, *El Be negre* era la publicació satírica per excel·lència del moment i, des del 1934 i durant un any i mig aproximadament, «tindran especial predilecció per fer humor de Rodoreda, a qui consideren una pèssima novel·lista, [...], amb un humor [...] gruixut i sense pal·liatius, hereu de la tradició satírica del segle XIX» (Porta, 2007: 37). El motiu cal buscar-lo en les desavinences entre *El Be negre* i *Clarisme*, ja que en el primer número de *Clarisme*, i fins al número 5, es va iniciar una secció titulada «Anti-Be», que era una clara imitació de la secció «El Be...rnat Metge» d'*El Be negre*, cosa que, segons els redactors de *Clarisme*, va comportar que aquells no volgueren publicar publicitat de *Clarisme* en la seua revista. Una versió diferent en va donar Tísner a Roser Porta, en una entrevista realitzada a l'il·lustrador el 1996:

*Clarisme* era un moviment amb molta empena, teòricament molt constructiu, però no hi havia cap acció realitzada que avalés tot allò que projectaven. Això originà una desconfiança molt gran, sobretot, en una gent tan aficionada a criticar i a trobar víctimes com érem nosaltres (Porta, 2007: 70).

Així, amb aquesta problemàtica com a rerefons, *El Be negre* va fixar l'atenció en la figura de Mercè Rodoreda, a qui començà a anomenar Mercè Rodoreda i Clarisme, cosa que denota la manera com l'entenien lligada a la publicació. Les crítiques<sup>45</sup> ataquen des de la seua personalitat o la seua vida personal fins a la seua capacitat com a escriptora. Pel que fa a aquest últim aspecte, el que ara ens interessa, queda demostrat per les dures i enrevessades crítiques que el setmanari fa a *Soc una dona honrada?*, *Del que hom no pot fugir* i *Un dia de la vida d'un home*.<sup>46</sup>

En relació amb *Soc una dona honrada?*, es poden observar «malèvols jocs de paraules amb el títol» (Porta, 2007: 68) que, a més, estableixen una relació entre l'honradesa de la protagonista i la de l'autora. Quant a *Del que hom no pot fugir*, destaca el fet de

<sup>45</sup> s.s., 1934a, s.s., 1934d, s.s., 1934h, s.s., 1934i, s.s., 1934q, i s.s., 1934r.

<sup>46</sup> Les crítiques d'*El Be negre* relatives a aquestes novel·les estan recollides en l'ANNEX X.

catalogar la novel·la com una còpia de *Per què fuges de mi?* de Folch i Torres,<sup>47</sup> aspecte important si tenim en compte que es tractava d'una novel·la de caire sentimental, i certes bromes que tenen com a referent el sexe de l'autora o l'estil d'aquesta. Finalment, pel que fa a *Un dia de la vida d'un home*, d'una banda, les crítiques es van centrar en el segell editorial que publicava la novel·la, Edicions Proa, fins al punt de menystenir-ne la publicació. De l'altra, s'hi recuperava la crítica a l'argument escatològic ja vista en les ressenyes anteriors, sense el punt humorístic que aquesta publicació li aporta.

A partir de la lectura de les diferents referències i, sobretot, dels atacs personals observats, és evident que la condició de Rodoreda de dona i d'escriptora que no s'adiu «amb el model de novel·lista discreta i convencional» (Porta, 1998: 54) la va convertir en la víctima fàcil de l'enfrontament entre les dues publicacions. Per contra, també és cert que, des del punt de vista de la recepció, hi observem unes altres evidències, com ara el fet que la fixació de la revista per l'autora i per les seues obres demostren que, tot i valorar-la negativament i de manera despectiva, l'autora estava aconseguint fer-se un nom dins el món literari del moment. De la mateixa manera, també ens resulta suggeridor que, des d'una publicació amb una perspectiva humorística i amb pocs filtres, les crítiques que es feren a les novel·les es basaren en els mateixos motius que les ressenyes dutes a terme des de mitjans seriosos: la importància atorgada a la moralitat, el rebuig del motiu escatològic d'*Un dia de la vida d'un home* o la inadvertència de l'antisentimentalisme buscat per l'autora.

En definitiva, Mercè Rodoreda no va seguir en els anys trenta el rol que literàriament li corresponia com a dona ja que, com ha indicat Roser Porta (2007: 32), va fer incursions en terrenys que fins al moment estaven reservats a Catalunya exclusivament, o almenys principalment, al sexe masculí: l'humor, el gènere policíac o l'erotisme. Aquest fet, com s'ha pogut interpretar a partir de l'anàlisi de les mostres de recepció inicial de les primeres novel·les, va comportar que Rodoreda no fora una autora que passara desapercibuda en els anys trenta. Així, les seues obres van rebre una atenció crítica creixent, al compàs que ho feia l'autora en els àmbits culturals del moment, i sempre des de dos posicions polaritzades: la visió moralista pròpia dels cercles conservadors i catòlics, que veia l'autora i les seues obres com un escàndol i una immoralitat, i la visió més moderna, que, tot i que amb crítiques formals, considerava l'autora i les quatre

---

<sup>47</sup> Folch i Torres va publicar la novel·la sentimental *Per què fuges de mi?* el 1924 en l'editorial Baguñà.

obres com un símbol de modernitat i un divertiment, com un apropament al tipus de novel·la que necessitava Catalunya.

Ara bé, tot i que les obres de Rodoreda no poden ser catalogades dins del que en aquell moment es considerava literatura femenina, les mostres de recepció inicial analitzades ens deixen constància de tot el contrari. Com ja sabem, Rodoreda no pretenia fer novel·la femenina, és a dir, novel·la de dones per a dones, en clau sentimental normalment, però aquest fet moltes vegades passa inadvertit per als articulistes de les ressenyes a les primeres novel·les que, com hem pogut veure, tendeixen a comparar Rodoreda amb la resta d'escriptores del període i també amb Víctor Català, partint de la base d'un gènere específic de dones, com si d'un gueto es tractara.

#### 4.2.2. L'APROXIMACIÓ DE CARME ARNAU

Carme Arnau va ser la primera estudiosa que es va referir amb més profunditat a aquesta primera etapa creativa de Rodoreda.<sup>48</sup> Ho va fer en la seua tesi doctoral, que va ser publicada el 1979 en un volum titulat *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, obra que s'ha convertit en un referent dels estudis rodoredians.<sup>49</sup> A més, aquesta primera etapa de l'autora ha continuat ocupant part dels seus estudis al llarg dels anys.<sup>50</sup> Pel que fa al treball de 1979, l'estudiosa hi dedica a les quatre primeres novel·les, i també a *Aloma*, un apartat, titulat «Anys d'aprenentatge: l'adolescència», dins del qual les classifica en dos blocs, que defineix com: «la recerca personal» que marca el camí de la producció posterior, en el qual inclou *Soc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir*, i «el mimetisme» de les tendències de l'època, en què situa *Un dia de la vida d'un home* i *Crim*, novel·les que l'estudiosa considera «atípiques en el conjunt de la seva producció» (1979: 25).

El primer aspecte que ens sobta és l'ús del mot «adolescència» en el títol de l'apartat, ja que no pot fer referència ni a l'edat de l'autora en redactar les novel·les ni a la de les protagonistes d'aquestes. El motiu cal buscar-lo en la pròpia interpretació de Carme Arnau qui, volent aplicar-hi la teoria del mite de la infantesa, afirma que aquestes novel·les haurien d'haver tingut una protagonista adolescent, ja que podria haver reflectit millor, com sí que feia *Aloma*, un caràcter somniador, basat en gran mesura en

---

<sup>48</sup> Tot i que no els analitzarem en la present tesi doctoral perquè són mostres de recepció molt tangencials, cal constatar que, amb anterioritat a l'estudi de Carme Arnau, van aparèixer altres referències a les quatre primeres novel·les, com ara un article de Joaquim Molas en el qual les qualificava com a «més aviat tosques i vacilants», tot i que considerava que ja contenien «ni que sigui, en germen, molts dels temes i de les tècniques que, més endavant, li seran habituals» (Molas, 1969: 13), cosa que, tal com havia fet el seu director de tesi, després també afirmarà Arnau (1979). Un altre exemple el trobem en la *Literatura catalana contemporània* de Joan Fuster, en la qual qualifica les primeres novel·les com a «temptatives inexpertes, però que li preparaven [a Rodoreda] una robusta seguretat en la narració i en les vivències» (Fuster, 1972: 378). A més, Giuseppe Grilli va publicar un article el 1972 en el qual es relacionava *Un dia de la vida d'un home* amb obres de la producció de postguerra de l'autora. Com ha indicat M. Isidra Mencos (2003: 69), la intenció de l'estudiós era fer una anàlisi purament estructural de les obres de l'autora que se centren en el procés d'iniciació d'individus que ixen de l'adolescència. També, el mateix any de la publicació de l'estudi de Carme Arnau, el 1979, va aparèixer publicat un article de Maria Cinta Montagut en la revista *La Bañera*, en què es feia referència a les quatre primeres novel·les de Rodoreda dins del conjunt de l'obra de l'autora, i en el qual es destacava «el pas del que és privat al que és col·lectiu a partir de *La Plaça del Diamant*, el paper del record i del simbolisme objectual» (Mencos, 2003: 79).

<sup>49</sup> Abans de defensar la tesi doctoral, Carme Arnau va ser l'encarregada d'elaborar la «Introducció» que encapçala les *Obres Completes* de Mercè Rodoreda, publicades el 1976. Com va indicar Benet i Jornet en una ressenya elaborada a propòsit de la publicació (1977: 120-121), crida l'atenció que en aquesta introducció Arnau no fa cap referència a l'existència de les primeres novel·les.

<sup>50</sup> Carme Arnau va publicar el 1999 el recull de contes *Un cafè i altres narracions* que conté els contes que Rodoreda va publicar en la premsa en els anys trenta i, a més, va dur a terme el 2006 l'edició de la primera versió d'*Aloma* de 1938, com veurem en el capítol dedicat a aquesta novel·la.



el record de la infantesa. Sota aquesta premissa, el títol del capítol se'ns presenta com a totalment inadequat, ja que reflecteix el que podrien haver sigut les novel·les i no el que són.

En segon lloc, la classificació indicada de les obres ja denota quina va ser la intencionalitat última de Carme Arnau: l'anàlisi de les obres no *per se*, sinó a partir de les relacions que s'hi podien establir amb l'obra posterior, cosa que en va condicionar molt l'estudi, fins al punt d'estar totalment superat en l'actualitat amb els treballs de Neus Real (2005b) i Roser Porta (2007). De fet, si bé les dues investigadores tenen en compte el treball d'Arnau a l'hora d'elaborar els seus estudis, també és cert que hi detecten els errors que a la vegada justifiquen una revisió de l'anàlisi duta a terme per l'estudiosa.

Així, d'una banda, Roser Porta (2007) supera la divisió de les primeres novel·les en dos blocs, divisió que ella mateixa qualifica de «tradicional»,<sup>51</sup> perquè considera que constitueixen «un conjunt molt unitari» (2007: 19) que agafa la literatura com a punt d'origen. Així, defensa que totes quatre obres comparteixen l'ús de la hipertextualitat; l'humor, i una mateixa visió del món: la negació del sentimentalisme i de l'amor idealitzat. A més, també afirmarà que una de les mancances de l'estudi d'Arnau és no haver tingut en compte l'obra *Polèmica* a l'hora de fer l'anàlisi de les primeres novel·les (2007: 18).

De l'altra, Neus Real (2005b: 23-24) reconeix els avanços interpretatius que van suposar els estudis de Carme Arnau. Concretament, li reconeix la qualificació de les primeres novel·les com a tempteig literari que anuncia l'obra posterior; l'establiment d'*Aloma* com a fita; la revelació de la preocupació de Rodoreda per un determinat tipus de cinema i de literatura; la determinació de les influències literàries de Rodoreda, i la connexió que estableix entre *Soc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir* per una banda i entre *Un dia de la vida d'un home* i *Crim* per l'altra.

En canvi, no s'està de criticar aquells aspectes que, des d'una perspectiva purament contextual i narratològica, podrien ser millorats o, fins i tot, corregits, com ara el fet que sempre haja desenvolupat l'estudi de les primeres novel·les de manera sumària i des de

---

<sup>51</sup> La forma en què es fa referència a les primeres novel·les en Carbonell, Espadaler, Llovet i Tayadella (1979) podria confirmar aquest qualificatiu de «tradicional», ja que no sols Mercè Rodoreda es classifica com una autora de postguerra, sinó que les primeres novel·les de l'autora són dividides en dos blocs, tal com havia fet Arnau (1976) i analitzades a partir de les relacions amb l'obra posterior.

la perspectiva de l'obra completa; que no hi haja tingut en compte el marc contextual, ni el moment de producció, ni la resta de l'activitat de preguerra de l'autora, ni de la narrativa catalana del moment; que hi haja atribuït els defectes narratològics exclusivament a la inexperiència com a escriptora; que no hi haja aprofundit analíticament en la constatació del punt de vista femení; que s'hi haja limitat a l'aspecte extern a l'hora de relacionar-les, i que hi haja dut a terme les anàlisis des d'un punt de vista principalment temàtic i biogràfic.

Quasi una dècada després, el 1988, Carme Arnau publica el capítol dedicat a Mercè Rodoreda dins del volum onzè de la *Història de la literatura Catalana*. En aquest capítol, l'estudiosa només dedica aproximadament una pàgina a les quatre primeres novel·les i ho fa seguint la mateixa línia ja recollida en la seua tesi doctoral. Així, l'establiment de relacions entre aquestes novel·les i la narrativa posterior és constant i, a més, continua dividint, erròniament —com afirma Roser Porta (2007: 19)—, les quatre novel·les dos a dos, segons si anuncien el camí d'*Aloma* —les dues primeres— o si són obres mimètiques, és a dir, hipertextuals —les dues posteriors. Finalment, com ja havia observat Neus Real (2005b: 23-24) pel que feia a l'estudi de Carme Arnau de 1979, el punt de vista biografista continuarà present en aquest capítol, com demostra l'afirmació següent relativa a la relació que es pot establir entre el caràcter de les protagonistes de les dues primeres novel·les i el de l'autora:

En efecte, les dues primeres se situen dintre del corrent psicològic i són protagonitzades per dos personatges femenins que inauguren, d'una manera poc convincent encara, la galeria d'heroïnes rodoredianes. Es tracta d'unes figures, [...], que tenen uns trets de caràcter similars als de la majoria de personatges joves de l'autora: sensibilitat, imaginació i, sobretot, una gran afecció per la lectura —tretos que no poden deixar de recordar-nos l'autobiografia de la seva autora (Arnaú, 1988c: 159).

Més recentment, Carme Arnau ha sigut l'encarregada de redactar el pròleg que encapçala l'última edició, del 2015, de les primeres novel·les de Rodoreda i, com veurem en l'apartat dedicat a la divulgació d'aquestes, s'hi observa un canvi en l'anàlisi d'aquestes respecte als estudis anteriors. Així, avancem que, a l'hora d'elaborar el pròleg, tindrà molt en compte els estudis posteriors al seu —el de Neus Real (2005b) i el de Roser Porta (2007)— i que, tot i que no els citarà en moltes ocasions ni rectificarà les afirmacions dels seus estudis anteriors, sí que hi introduirà canvis proposats per aquests últims.

### 4.2.3. LES DIFERENTS APROXIMACIONS POSTERIORS A L'ESTUDI DE CARME ARNAU (1979)

L'etapa de producció rodorediana de preguerra no es va convertir en motiu d'estudi fins al canvi de mil·lenni, almenys amb la profunditat i el rigor que es pressuposa a un estudi científic d'ampli abast.<sup>52</sup> Neus Real (2005b: 9) atribueix aquest menysteniment a la mancança d'una base sòlida pel que feia als estudis de la literatura catalana dels anys trenta, al pes de l'obra posterior de l'autora que tempta a la comparació i al fet que Rodoreda rebutjara les seues primeres produccions a l'hora de fer les *Obres Completes*. A més, com indica l'estudiosa, moltes vegades l'aproximació s'havia dut a terme, fins al moment de publicació del seu estudi, des de la línia del biografisme interpretatiu, com veurem.

És entre el 2002 i el 2007 quan aquesta situació canvia radicalment amb l'aparició de tres estudis monogràfics, centrats, exclusivament, en la primera etapa productiva de Mercè Rodoreda: el de Carles Cortés (2002a), el de Neus Real (2005b) i el de Roser Porta (2007). Tot i això, després del 1979 i amb anterioritat a aquests estudis, ja s'hi troben algunes mostres que, des de la perspectiva actual podem considerar rellevants. La primera d'aquestes mostres és l'article que, dins de l'obra *The garden across the border. Mercè Rodoreda's fiction*, Joan Ramon Resina dedica el 1994 a la novel·la *Crim*. En aquest treball, Resina porta a terme una anàlisi detallada de la paròdia que Rodoreda fa del gènere detectivesc, especialment del britànic, pel que fa als personatges, a les descripcions i a les al·lusions metaliteràries, amb la intenció de demostrar que «Rodoreda volia exposar-hi l'esgotament del gènere, almenys en les modalitats tradicionals, i la necessitat de renovar-lo» (Real, 2005b: 381). Aquest objectiu, en canvi, obviava la segona paròdia que Rodoreda feia en la novel·la: la paròdia literària i la sàtira cultural.<sup>53</sup>

Posteriorment, el 1998, Maria Campillo feia referència, des d'un punt de vista narratològic, als contes i a les novel·les de l'etapa primerenca de l'autora, dins del marc

---

<sup>52</sup> A més dels estudis analitzats en aquest apartat, altres estudiosos de l'obra de Rodoreda s'han referit a les quatre primeres novel·les, tot i que no d'una manera central. Aquest és el cas de Janet Pérez (1988), Radolph D. Pope (1991), Anna Maria Saludes i Amat (1993) i Carles Cortés (1995 i 1996). Per a consultar el contingut d'aquestes referències, vegeu Mencos (2003). Als estudis referenciats a l'obra de Mencos (2003), cal afegir-hi els de Maria Campillo (1983), com veurem en l'apartat dedicat a la divulgació, i Anne Charlon (1990) qui, com ha indicat Roser Porta, «remarca la condició passiva i resignada» (2007: 18) dels personatges d'aquestes novel·les, tot i que de manera breu.

<sup>53</sup> Roser Porta (2007: 18) qualifica aquesta opció d'acotar el camp d'anàlisi com una mancança de l'estudi de Resina (1994).

del I Simposi de Narrativa Breu celebrat a València aquell mateix any. En el seu treball, l'estudiosa va analitzar com Rodoreda assajà contínuament la manera de desfer-se del narrador omniscient, des dels seus inicis fins a *Mirall Trencat*, com veurem. En concret, pel que fa a les primeres novel·les, afirmava que, des de *Soc una dona honrada?*, Rodoreda havia buscat la manera d'expressar l'evocació discursiva de les experiències passades a través de jocs associatius. Segons Campillo, la perfecció en aquesta recerca narratològica la va adquirir Rodoreda amb el temps, però les novel·les i els contes dels anys trenta ja constituïen una mostra fefaent de la constant i variada provatura —des dels graus més elementals (cartes, dietaris...)— per tal de buscar la veu que revelara el món interior dels personatges.

Només un any després, el 1999, va aparèixer el primer estudi monogràfic sobre l'autora, ja que Carles Cortés va presentar la seua tesi doctoral *Les primeres novel·les de Mercè Rodoreda (1932-1936)*, dirigida pel Dr. Enric Balaguer i Pasqual del Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant. Tres anys després, el 2002, va publicar una edició d'aquesta tesi, no exempta de certes modificacions,<sup>54</sup> amb el títol *Començar a escriure: la construcció dels primers relats de Mercè Rodoreda*. L'objectiu que es plantejava era resseguir la rellevància, com a aprenentatge i experimentació, que aquesta primera etapa va tenir en l'obra posterior de l'autora. Per a fer-ho, es va basar en tres eixos: l'anàlisi textual de les novel·les, el contrast de les novel·les amb la resta de producció rodolediana de preguerra (periodisme, contes i vida cultural) i la posició que ocupava Rodoreda en relació amb la literatura catalana d'aquell moment. Així, mitjançant aquestes anàlisis, arribava a la conclusió que *Aloma* era la primera consecució efectiva de l'autora.

Segons el parer de Neus Real (2005b: 9-11) —opinió que compartim—, tot i que el punt de partida i la conclusió de la investigació de Carles Cortés són inqüestionables, la recerca presenta greus defectes, com ara la falta de fonts de primera mà i la inexistència d'informació sobre la recepció i sobre el rerefons contextual bàsic, error que considera agreujat per la tria de la bibliografia historioliterària de suport.<sup>55</sup> A més, indica el fet

---

<sup>54</sup> Com veurem després en el capítol dedicat a *Aloma* (1938), a la tesi doctoral, cosa que ja no ocorre a la publicació, no s'analitzava *Aloma*.

<sup>55</sup> Concretament, Neus Real afirma «Per bé que s'esmenten ocasionalment algunes de les aportacions de Josep M. Balaguer, Maria Campillo o Jordi Castellanos, són certs estudis rellevants, però ja superats (com *Literatura catalana contemporània*, de Joan Fuster, i *Marginats i integrats en la novel·la catalana*, de Carme Arnau) i, sobretot un treball assagístic, *El malentès del noucentisme*, de Xavier Pericay i Ferran

que Cortés hi aporta sovint informacions contradictòries, errònies o infundades;<sup>56</sup> que la lectura dels textos resulta incompleta fruit de la incomprensió, i que l'aplicació de la teoria narratològica s'hi fa de manera mecànica, sense haver-se assimilat bé abans.

A aquestes mancances ja detectades per Neus Real, n'hi afegim una altra que, com hem vist i continuarem veient, serà constant en tota la recepció de l'obra de Rodoreda: el biografisme interpretatiu amb què l'investigador porta a terme l'anàlisi de les primeres novel·les de l'autora. Ell mateix defensa l'ús d'aquesta perspectiva analítica, seguint els postulats de Carme Arnau i utilitzant referències a les biògrafes de l'autora, en el segon apartat del primer capítol del llibre, titulat «Aspectes biogràfics de l'escriptora en la dècada dels trenta», que té com a objectiu justificar l'ús de referències biogràfiques a l'hora d'interpretar les novel·les de l'autora:

El desenvolupament literari de Mercè Rodoreda va lligat íntimament a la seua evolució personal. Parlar de fets paral·lels entre l'obra i la vida de Mercè Rodoreda té un fonament evident, plenament justificable a partir dels nombrosos detalls que hi trobem en les novel·les. Carme Arnau ha apuntat, en diversos articles, aquesta interrelació [...]. Els estudis sobre l'autora han posat de manifest l'estreta vinculació existent entre la circumstància biogràfica i la seua obra. [...]. Davant de la possibilitat de trobar elements personals en aquestes novel·les, cal fer un repàs de les fites biogràfiques principals de l'autora durant els anys trenta (Cortés, 2002a: 30).

L'estudiós seguirà aquesta mateixa línia interpretativa en altres treballs, com en Cortés (2002b), centrat en l'obra periodística de l'autora en l'etapa primerenca, i publicat en el primer apartat del volum *Memòria i Literatura. La construcció del subjecte femení. Periodisme i autobiografia*, que el mateix prologuista, Joaquim Espinós, qualifica com «una fecunda intersecció entre els estudis autobiogràfics i la crítica de gènere» (2002: 9).<sup>57</sup> De la mateixa manera, també fa referència a les primeres novel·les en el seu article «La superació del pas del temps en els personatges de Mercè Rodoreda. Alguns paral·lelismes amb l'obra de Virginia Woolf, Marcel Proust i Thomas Mann» del 2002, en el qual, seguint en tot moment Arnau (1979 i 1990), defensa que l'obsessió de l'autora pel pas del temps és evident ja en la seua primera producció. Per últim, també

---

Toutain, els que basteixen la contextualització, que esdevé desenfocada ja que no s'hi recullen aspectes essencials, com la qüestió del públic amb relació al gènere novel·lístic» (2005b: 10).

<sup>56</sup> Neus Real (2005b: 11) ho mostra a través de tres exemples extrets de la tesi doctoral: la contradicció pel que fa al moment en què Rodoreda coneix els membres del Grup de Sabadell, la confusió entre l'adreça de *Soc una dona honrada?* i l'inici del relat, i la no-identificació d'un fragment de *Del que hom no pot fugir* com un fragment de Shakespeare, tot i que la relació s'hi explicita.

<sup>57</sup> En aquesta mateixa línia biogràfica també publica el 2001 el treball «Començar a escriure: el repte de Mercè Rodoreda en els anys trenta» i, el 2002, «La influència del treball periodístic en els orígens literaris de Mercè Rodoreda» (2002b).

cal destacar el seu treball «Cinema i literatura en la narrativa de Mercè Rodoreda: Una interrelació fructífera», en el qual analitza la influència del cinema en les seues primeres novel·les i en la producció posterior. Així, pel que fa a les primeres novel·les, Cortés esmenta el fet que Rodoreda, d'una manera conscient, «posa en boca dels seus primers protagonistes referències directes al món del seté art» (2005: 3).<sup>58</sup>

Si bé no es tracta d'un estudi monogràfic en relació a les primeres novel·les perquè s'hi analitzen algunes obres posteriors, cal esmentar, seguint l'ordre diacrònic, que el 2004 Christine Arkininstall publica el volum *Gender, class, and Nation: Mercè Rodoreda and the Subjects of Modernism* en el qual es dediquen, des d'una perspectiva materialista i eclèctica, tres capítols a l'anàlisi de *Soc una dona honrada?*, *Un dia de la vida d'un home* i *Del que hom no pot fugir* amb la finalitat de defensar, d'una manera al nostre entendre totalment injustificada, que han estat les lectures polítiques predominants (historicistes i feministes) les que han apartat les primeres novel·les del cànon. Així, per a Arkininstall, el valor d'aquestes primeres obres cal buscar-lo en la subversió que suposen del programa noucentista, que qualifica de masculinitzant i conservador pel que fa a qüestions de classe i gènere sexual; subversió que explica per l'aplicació per part de Rodoreda de la tècnica de la ironia i la paròdia de figures que vinculen identitat nacional i rol sexual. Pel que fa a *Soc una dona honrada?* i *Un dia de la vida d'un home*, Arkininstall les relaciona amb el mite del Don Juan i considera que les relacions home-dona que s'hi estableixen podrien representar una contraposició dels principis del Modernisme i del Noucentisme. Quant a *Del que hom no pot fugir*, Arkininstall la relaciona amb *Solitud*, de Víctor Català, i amb *Gualba de mil veus*, d'Eugeni d'Ors, tenint en compte, de nou, el referent contextual dels principis del Modernisme i del Noucentisme.

El següent estudi monogràfic que va veure la llum va ser el de Neus Real. L'estudiosa va presentar la seua tesi doctoral, «Dona i literatura en els anys trenta: la narrativa de les escriptores catalanes fins a la guerra civil», dirigida pel Dr. Jordi Castellanos, l'abril de 2004. Un any després, l'abril de 2005, la tercera part d'aquesta tesi doctoral, dedicada a Rodoreda, va ser publicada per Publicacions de l'Abadia de Montserrat amb el títol

---

<sup>58</sup> Cortés també va dedicar un treball a analitzar la influència que Caterina Albert tingué en l'obra primerenca de Rodoreda, titulat «L'empremta de la narrativa de Caterina Albert en els primers relats de Mercè Rodoreda» (2002d).

*Mercè Rodoreda: l'obra de preguerra.*<sup>59</sup> En tots dos treballs, Neus Real desenvolupa l'estudi de la primera etapa de creació rodorediana centrant-se, principalment, en dues perspectives: el marc contextual i l'anàlisi narratològica. Pel que fa al marc contextual, l'estudiosa té en compte tres elements que fins al moment no havien sigut rellevants en l'anàlisi de les primeres novel·les: «la resta de la producció de Rodoreda en aquests anys, la implicació de l'autora en plataformes i projectes diversos i les idees i el posicionament que se'n desprén conjuntament» (Real, 2005b: 25), cosa que aporta un nou punt de vista a l'anàlisi de les obres i de la figura de l'autora en aquests anys. Per contra, quant a l'anàlisi narratològica, Real (2004 i 2005b) la porta a terme d'una manera parcial i no sistemàtica, ja que no desenvolupa un model d'anàlisi textual que done compte del funcionament dels diferents nivells: història, discurs i relat, ni basa l'anàlisi en un marc teòric explícit, coherent i actualitzat que funcione com a referent per a una adequada interpretació de l'anàlisi.

Així, la gran aportació de Real (2004 i 2005b) als estudis rodoredians és la reconstrucció minuciosa i la interpretació de la Rodoreda de preguerra en relació al circuit literari del seu temps, és a dir, el fet de posar-la en relació amb els projectes i els debats, amb l'horitzó d'expectatives dominant. Fruit de la introducció d'aquests elements en l'anàlisi, arriba a la conclusió que Rodoreda s'hi enfronta amb una motivació clara dins d'un projecte de cultura global: crear novel·les de qualitat amb l'objectiu de desenvolupar «una autèntica feina cultural i, per tant, social i política» (Real, 2005b: 27). Per a Neus Real, és precisament aquesta vocació de convertir-se «en dona de lletres *per se*» (2005b: 27) el que porta Rodoreda a buscar la modernitat en les seues primeres novel·les des de dos focus: el conreu del psicologisme en l'obra *Del que hom no pot fugir*, i la paròdia del gènere psicològic en *Un dia de la vida d'un home i Soc una dona honrada?*, d'una banda, i del gènere detectivesc en *Crim*, de l'altra.

Si bé l'estudi de les primeres novel·les des de la perspectiva contextual està totalment aconseguit, no podem dir el mateix de l'estudi narratològic, ja que en Real (2004 i 2005b) s'observen diferents mancances, com el fet que aquest no es porta a terme de manera sistematitzada, que no s'usen conceptes teòrics definits i que no es distingeix, en l'aparell de transmissió de la informació, entre veu narrativa, focalització i distància, tot

---

<sup>59</sup> Posteriorment, Neus Real ha dut a terme altres treballs en què sintetitza les línies generals de la seua tesi doctoral i del treball monogràfic, com ara l'article «En Memòria de la Ventafocs. La Rodoreda de preguerra», publicat en *L'Avenç* el 2005 o l'article «La Rodoreda 'dolenta' d'entre 1932 i 1936», publicat el 2007 en *Journal of Iberian and Latin American Studies*.

i que aquesta última serà fonamental per a entendre l'estil de la Rodoreda madura. En definitiva, l'anàlisi narratològica de les primeres novel·les no suposa un avanç respecte estudis anteriors en què també s'analitzaven les primeres novel·les des d'aquesta perspectiva, com ara Campillo (1998) i simplement es repeteix la idea que les primeres novel·les es poden entendre com un camp de proves, com el lloc on Rodoreda busca la seua manera de narrar, on s'enfronta al problema de les «veus de la novel·la» (Campillo, 1998: 328) dins de l'efervescència del gènere.

D'una altra banda, en un segon pla, Real també analitza els estudis anteriors que s'han fet sobre l'obra de preguerra de Rodoreda i estableix una clara crítica al biografisme interpretatiu amb què moltes vegades ha sigut analitzada, una perspectiva que el seu director de tesi, Jordi Castellanos, ja va criticar el 1992 a propòsit de l'edició, a cura de Carme Arnau, de la novel·la inacabada de Rodoreda *Isabel i Maria*. Així, posicionant-se en contra d'aquesta perspectiva biografista, Jordi Castellanos afirmava:

Hauria representat la possibilitat d'acostar el lector a la Mercè Rodoreda escriptora, que és al capdavant allò que interessa. Perquè sembla que amb tant d'amics/amigues (!) i parents/parentes (!) que s'han lliurat a escampar als quatre vents les confidències que l'autora els va fer en vida ens trobem més a la vora de les revistes del cor (o de la panxa) que de la literatura (Castellanos, 1992: 126).

En la mateixa línia, per tant, es mostra Neus Real (2004 i 2005b) quan considera que les primeres novel·les s'entenen a partir del context literari en què van ser redactades i no a partir dels esdeveniments biogràfics de la jove Rodoreda que, evidentment, han de restar al marge de la literatura i de l'anàlisi d'aquesta:

Les primeres narracions es constitueixen de manera explícita en mons de ficció que s'exposen i es volen a si mateixos precisament com a tals, contra qualsevol fal·làcia de realitat més enllà de la realitat de la literatura. La centralitat de l'autoreflexió literària és un dels elements fonamentals d'aquest conjunt de preguerra, i connota una nítida consciència tant dels problemes de gènere novel·lístic com de les discussions i les particularitats específiques que el van afectar al nostre país. Les estratègies exegetiques biogràfiques, comparatives i valoratives tendeixen a diluir, obliterar o eliminar del tot aquesta consciència clau (2005b: 21-22).

Al llarg del seu estudi es poden observar moltes mostres d'aquest posicionament descrit. Un exemple el trobem en les diferents valoracions que Real (2005b) porta a terme de la biografia de Rodoreda feta per Montserrat Casals (1991). En un moment determinat, Casals (1991: 66-67) argumenta que l'elaboració per part de l'autora d'un dietari de joventut és el que justifica el seu inici en el gènere de la novel·la i els defectes de les



primeres novel·les, cosa que, a més, jutja tenint en compte la predilecció que a casa de l'autora sempre havien tingut per la poesia. Davant d'aquesta afirmació, al seu parer poc encertada, Neus Real afirma:

L'elaboració d'un dietari personal no pressuposa la vocació literària, ni implica el salt a l'escriptura ficcional; i cap de les dues coses no ha de revertir necessàriament en la publicació. Sense negar que traspasar al paper les seves impressions vivencials d'adolescent pogués servir d'aprenentatge a Rodoreda, l'opció pel gènere novel·lístic respon molt clarament a la consciència literariocultural [...]. Assegurar que el fet resulta incomprensible tot adduint la preferència familiar per la poesia resulta simplement absurd, i palesa la ignorància tant de la situació de les lletres catalanes dels anys vint i trenta al nostre país [...] com de la implicació de l'escriptora en aquesta dinàmica (2005b: 22-23).

A més, en aquest mateix fragment Casals afirma que els defectes de les primeres novel·les provenen del fet que Rodoreda partint d'«un fet real, viscut, no aconsegueix reproduir un quadre general que funcioni des del punt de vista de la ficció. Ficada encara en un món massa petit, no en pot extreure grans històries» (1991: 66-67). Neus Real (2005b: 48), per la seua banda, desmenteix aquesta afirmació basant-se en la ironia de les obres i, concretament, en la tria de *Madame Bovary* de Flaubert com a hipotext de *Soc una dona honrada?*, amb l'objectiu de ridiculitzar el bovarisme com a actitud vital.

En definitiva, la perspectiva de l'estudi de Neus Real (2005b), basada en la relació entre les primeres novel·les i el marc contextual en què van ser redactades, constitueix un treball rigorós, perquè parteix de fonts contrastades i actualitzades, té en compte molts dels factors literaris i contextuais i, a més, no sols defuig l'anàlisi biogràfica de les primeres novel·les, sinó que critica l'existència d'estudis basats en aquesta perspectiva, com demostra aquesta afirmació de l'estudiosa:

La superposició de la vida de Rodoreda amb determinades línies argumentals de les seves produccions (tant de preguerra com de postguerra), fruit de l'èmfasi en una biografia molt susceptible d'interès morbós i curiositats diverses, ha derivat en interpretacions extraliteràries de les novel·les, les quals sovint han estat usades com a ratificació d'alguns episodis vitals i, per tant, bàsicament com a mitjà de documentació vivencial (2005b: 21).

Només dos anys després, apareix el tercer dels estudis monogràfics sobre l'etapa de preguerra de Mercè Rodoreda. Com ja ha estat dit, l'encarregada de dur-lo a terme va ser Roser Porta. L'interès de la investigadora per la primera etapa creativa de Rodoreda s'inicia amb la tesina «Paròdia i gènere: *Crim* de Mercè Rodoreda. Edició i estudi», dirigida per Joaquim Molas l'any 1997. Un any després, va publicar en *Serra d'Or*

l'article «Mercè Rodoreda i el periodisme satíric. *Clarisme* i *El Be negre*» i, posteriorment, va gaudir de quatre ajuts de la Fundació Mercè Rodoreda que li van permetre publicar l'edició crítica de les quatre primeres novel·les de l'autora i el volum *Mercè Rodoreda i l'humor (1931-1936)*, que completa el projecte i que constitueix el volum monogràfic al qual ens volem referir ara.<sup>60</sup>

En aquest últim volum, l'estudiosa sintetitza i amplia les anàlisis anteriors. La mateixa Roser Porta enuncia els objectius d'aquest treball en els termes següents:

Aquest estudi ha sorgit al marge dels judicis extraliteraris i vol centrar-se exclusivament en la producció literària de Rodoreda fins al 1936, vol analitzar la narrativa, l'assaig i el periodisme d'una jove escriptora, i demostrar-ne la unitat; vol situar-la en el seu context, [...], vol relacionar aquesta producció juvenil amb la de maduresa (però sense perdre de vista els dos contextos diferents ni barrejar-los) i demostrar que conté alguns dels elements essencials, [...]. I sobretot vol reivindicar el paper que l'humor té en l'obra de Mercè Rodoreda, una faceta sovint ignorada o poc valorada i que és vital. I ho vol fer partint directament dels materials escrits per l'autora i alguns coetanis, sense prejudicis originats de la biografia ni de la lectura i interpretació de l'obra de maduresa (2007: 14).

Veient els objectius descrits, podríem pensar que el treball de Roser Porta és molt similar al que ja va desenvolupar Neus Real (2005b), amb la diferència principal que Roser Porta, igual que Carles Cortés, no té en compte l'*Aloma* del 1938 a l'hora d'estudiar l'etapa primerenca. Pel que fa a aquest aspecte, Roser Porta justifica aquesta absència en el fet que l'obra ja havia sigut editada per Carme Arnau el 2006 amb un ajut de la Fundació i «perquè *Aloma* té un origen diferent de les altres quatre novel·les» (2007: 17), tot i que afirma que sí que l'ha tinguda en compte i l'ha estudiada en els aspectes que tenien relació amb aquestes.

Ara bé, la realitat és que s'hi poden trobar moltes més diferències. En primer lloc, pel que fa a les referències als estudis anteriors. Així, si bé Neus Real sí que té en compte els treballs desenvolupats per Cortés i Porta fins al moment (2005b: 9-10 i 29-30), l'estudiosa de la Seu d'Urgell no esmenta els de cap dels dos, quan tracta la poca bibliografia sobre el tema existent fins al moment (2007: 17-18). De la mateixa manera, també crida l'atenció que Porta afirme en els objectius de l'estudi que l'humor és una faceta sovint ignorada o poc valorada, després de l'anàlisi sobre aquest aspecte que

---

<sup>60</sup> Posteriorment, Roser Porta ha dut a terme altres treballs en què sintetitza les línies generals del seu treball monogràfic (2007), com ara l'article «Les primeres novel·les de Mercè Rodoreda: antisentimentalisme i humor», publicat en *Serra d'Or* el 2008 o l'article «La Rodoreda desconeguda. Una jove humorista», publicat el 2010 en un volum que recollia el cicle de conferències que es va dur a terme per a celebrar el centenari del naixement de Mercè Rodoreda.

Neus Real (2005b) porta a terme. Possiblement seria més adequat referir-se a l'enfocament des del qual l'una i l'altra porten aquesta anàlisi a terme, ja que si bé Porta (2007) té en compte com a marc teòric Genette (1982) per a l'estudi de la hipertextualitat de les novel·les, Neus Real (2005b) no basa la seua anàlisi en un marc teòric definit.

En aquesta línia, un altre aspecte a destacar és que Roser Porta, en la introducció a *Mercè Rodoreda i l'humor*, fa la declaració que tot seguit reportem, en què critica l'ús i l'abús dels aspectes biogràfics de Rodoreda, fins i tot a l'hora d'analitzar les seues obres, argument que compartim totalment i que, en principi, podríem interpretar com una altra semblança amb l'estudi de Neus Real (2005b):

Rodoreda va ser, ha estat i és jutjada constantment i per motius extraliteraris. Alguns episodis de la seva biografia i alguns aspectes del seu caràcter han centrat molt més l'atenció d'alguns sectors —generalment conservadors i masclistes— de la societat, de la cultura i de la crítica literària a Catalunya —i també dels mitjans de comunicació— que no la seva producció literària. La morbositat i l'escàndol han estat més importants a l'hora de valorar-la que no la seva narrativa i són elements que també s'han utilitzat per interpretar algunes de les obres de preguerra, un conjunt que s'ha tingut molt poc en compte. Si més no, han estat temes recurrents. Desperta la mateixa expectació la vida privada dels seus homòlegs masculins? (2007: 13-14).

Si bé aquestes afirmacions ens haurien de fer pensar que l'estudiosa s'allunya totalment d'aquesta perspectiva, de la mateixa manera que ho havia fet Neus Real (2005b), ens resulta curiós observar que no ha estat així, ja que la Porta fa ús d'aquest recurs biogràfic en diferents ocasions: en referències a les cartes que va intercanviar amb l'oncle i futur marit (2007: 97 i 134) o al diari personal de la jove Rodoreda (2007: 38, 175 i 178) i en el capítol «Els retrats d'alguns coetanis» (2007: 40-44). Concretament, en aquest capítol, utilitza la novel·la *Aquest serà el principi* d'Anna Murià<sup>61</sup> per crear la imatge d'una jove Rodoreda, tot i advertir que aquesta relació s'ha de fer «amb prudència i una certa distància, perquè es tracta de literatura» (Porta, 2007: 43). A més, com veurem en el capítol dedicat a la divulgació de les primeres novel·les, també fa ús d'aquest recurs biogràfic en l'aparell crític de l'edició d'aquestes. Tot i això, l'estudi de Roser Porta sí que implica certs avanços pel que fa a la recepció anterior, ja que, com hem vist, supera la divisió, iniciada per Carme Arnau (1979), de les primeres novel·les en dos blocs i defensa que conformen una unitat a partir dels trets compartits.

---

<sup>61</sup> L'any 1986 Anna Murià va publicar la novel·la *Aquest serà el principi*, definida per l'autora en el pròleg com a autobiogràfica i en la qual va crear un personatge inspirat en Mercè Rodoreda.

Més recentment, el 2016, M. Àngels Francés i Carme Gregori han analitzat la ironia existent en *Soc una dona honrada?* i *Crim*, respectivament, a partir de l'aplicació dels estudis teòrics sobre ironia a l'anàlisi de les novel·les.<sup>62</sup> Aquests treballs han sigut publicats dins del volum *La ironia en les literatures occidentals des de l'inici de segle fins a 1939*. En el treball de M. Àngels Francés s'estudia «l'ús de la ironia com a recurs de construcció i, alhora, transgressió dels estereotips masculins i femenins» (2016: 233), en diversos personatges de la primera novel·la de Rodoreda,<sup>63</sup> i també en el relat *Caires vius* de Víctor Català. Pel que fa a la primera, que és la que ara ens interessa, l'estudiosa acaba conclouent que Rodoreda, mitjançant la ironia, destrueix els prototipus literaris de dona i d'home, amb una intenció subversiva. Així, si bé l'estudiosa veu en la novel·la una intenció de desafiar els cànons de la novel·la romàntica, tal com ja havien observat Neus Real (2005b) i Roser Porta (2007), també hi veu una oposició per part de l'autora als condicionaments de gènere i, en conseqüència, una intenció de ridiculitzar i capgirar els rols de gènere tradicionals que s'hi representen.

En aquest sentit s'allunya, des d'una perspectiva analítica de caire feminista, de les anàlisis anteriors de Neus Real (2005b) i Roser Porta (2007). De fet, per a Roser Porta el fet que la protagonista de la novel·la no cometera finalment l'adulteri és una mostra de les influències tradicionals i catòliques encara persistents en Rodoreda:

El tema es desenvolupa segons les convencions morals catòliques clàssiques. És més, finalment l'adulteri no s'arriba a materialitzar i la protagonista tria la preservació de l'honra (un element clau durant tota la novel·la) i el manteniment del seu compromís matrimonial com a solució final, invalidant qualsevol trencament de les convencions socials i de la tradició catòlica que podia apuntar la història en un inici (2007: 119).

És més, la mateixa M. Àngels Francés mostra aquest distanciament respecte de Roser Porta (2007) a l'hora d'interpretar aquest passatge determinant de la novel·la. Per a Porta, la protagonista «s'identifica amb l'heroïna adúltera segons els cànons apresos a les novel·les, però immediatament es nega a assumir aquest paper. Se'n distancia irònicament, el deforma humorísticament i acaba negant-ne la viabilitat» (2007: 125), mentre que M. Àngels Francés considera que aquest rebuig de la traïció al matrimoni i

---

<sup>62</sup> Totes dues estudioses basen els seus treballs, principalment, en la teoria literària expressada a HUTCHEON, L. (1985). A més, s'hi troben referències teòriques a Genette, Muecke, Schoentjes i Kerbrat-Orecchioni.

<sup>63</sup> M. Àngels Francés explicita que Roser Porta (2007: 113) aporta suficients indicis per considerar que *Soc una dona honrada?* es va publicar el 1933, i referencia aquest any, i no el 1932, com a any de publicació.

el fet de saber que l'amant tampoc calmarà les ànsies de llibertat forma part del mateix estereotip que Rodoreda vol destruir i, per tant, no es pot afirmar que rebutge «el model per complet, sinó que més aviat alterna la visió irònica i cínica sobre els esdeveniments i el comportament propi amb una assumpció intermitent del paper de princesa de conte de fades» (2016: 242), cosa que justifica a partir d'una citació de Neus Real.<sup>64</sup>

Per la seua banda, Carme Gregori (2016), a partir dels postulats teòrics sobre la paròdia, analitza la paròdia que *Crim* fa de la novel·la policíaca. En aquest sentit, afirma que el treball segueix la línia ja iniciada per Joan Ramon Resina i que l'objectiu és, per tant, aprofundir-hi, deixant de banda altres paròdies com les al·lusions als debats i a l'actualitat cultural present en la novel·la. El treball consisteix en una aplicació estricta del marc teòric a l'anàlisi de la ironia en la novel·la, des del paratext (el prefaci, la dedicatòria i la nota a peu de pàgina) i les ironies textuais, fins a la paròdia de la novel·la policíaca que constitueix l'objecte d'estudi principal de la investigació. La conclusió a la qual arriba és que, segons els criteris establerts per Linda Hutcheon (1985: 6), «*Crim* aconsegueix estrictament les condicions que cal exigir a una paròdia», ja que «es tracta d'una imitació caracteritzada per la inversió irònica, una repetició feta amb distància crítica, que posa de relleu les diferències amb el model més que no pas les similituds» (Gregori, 2016: 494).

Per tant, a diferència dels estudis de Real (2005b) i Porta (2007), que tractaven la qüestió sense remetre a una concepció definida del gènere policíac i sense aplicar-hi un esquema d'anàlisi exhaustiu, el tractament de la ironia hipertextual o paròdia del gènere policíac en el treball de Gregori (2016) s'analitza d'una manera sistemàtica i es fonamenta en l'anàlisi textual la importància i l'abast d'aquesta paròdia.

---

<sup>64</sup> Neus Real afirmà que Teresa, la protagonista, «bascula entre el realisme de la seva percepció de la realitat i una pose d'heroïna de novel·la —cosa que de fet és i té consciència de creure's» (2005b: 39).

### 4.3. LES INTERPRETACIONS DE LES PRIMERES NOVEL·LES EN L'ÀMBIT DE LA DIVULGACIÓ

Ja l'any 1983, des de les pàgines del diari *Avui* i en el context de Sant Jordi, Maria Campillo parlava, de cara a l'opinió pública, de l'existència de quatre novel·les rebutjades per Mercè Rodoreda. En aquest article, molt esmentat pels estudis posteriors, Campillo seguia la línia iniciada per Carme Arnau, a la qual feia referència explícitament per a qualificar la totalitat de l'obra de l'autora: «tota una carrera literària que, com ja ha explicat Carme Arnau, és evolutiva i totalitzadora i correspon a la trajectòria vital de l'escriptora» (1983: 21). A més, en aquest article de premsa, la investigadora, amb un llenguatge més pròxim a l'acadèmic que al periodístic, insistia en la relació de l'autora amb la línia de la colla de Sabadell. En el mateix context, però passats 35 anys, Roser Porta (2008c) tornava a referir-se a aquesta primera etapa de Rodoreda des de les pàgines d'*El País* en l'edició catalana, tot i que des d'una perspectiva prou diferent, ja que bàsicament hi sintetitzava el contingut del seu estudi principal (2007).

Així, tot i el coneixement general de l'existència d'aquestes quatre primeres novel·les rebutjades per l'autora, la realitat és que aquestes obres no van ser editades de nou fins a l'any 2002 i 2006, per part de la Fundació Mercè Rodoreda i a cura de Roser Porta. Cal contemplar, a més, que aquesta edició estava adreçada a un públic acadèmic i que, per tant, no serà fins a l'any 2015, amb la publicació d'un volum que recull tota l'obra de joventut de l'autora per part d'Edicions 62, l'Institut d'Estudis Catalans i la Fundació Mercè Rodoreda, que l'obra primigènia de l'autora arribarà a un públic general i, per tant, a la divulgació pròpiament dita.

Si comparem el moment temporal en què es tornen a editar les primeres novel·les de manera divulgativa, l'any 2015, amb els anys en què es va publicar la novel·la pòstuma *La mort i la primavera* (1986) o l'obra inèdita *Isabel i Maria* (1991), i més tenint en compte l'atractiu fort que Rodoreda desperta entre el públic lector, es fa evident que les primeres novel·les s'havien convertit en una referència dins del període prehistòric de l'obra de l'autora, que es rebutjava per a l'àmbit divulgatiu i que s'assumia, de manera unànime, com a rebutjable.

Si, fins a l'any 2015, l'edició acadèmica duta a terme per Roser Porta (2002 i 2006) era l'única edició en circulació d'aquestes quatre novel·les, és evident que, per al públic

lector en general, llegir qualsevol de les quatre primeres novel·les de Rodoreda en aquests anys, si s'hi aventurava, implicava fer-ho en aquesta edició acadèmica i, per tant, des del prisma que Roser Porta n'aportava a través de la introducció i de les notes a peu de pàgina, és a dir, des del filtre crític que s'hi aportava. Aquest aspecte ens porta a analitzar la perspectiva des de la qual va estar duta a terme l'edició, tot i que en principi estiguera adreçada a un públic acadèmic, a fi d'observar quina en va ser la lectura divulgativa aportada.

Com hem comentat anteriorment, la Fundació Mercè Rodoreda de l'Institut d'Estudis Catalans va publicar l'abril del 2002 un volum, titulat *Mercè Rodoreda. Primeres novel·les*, que comprenia les obres *Un dia de la vida d'un home* i *Crim*. Posteriorment, el febrer del 2006, va publicar, sota el mateix títol, un segon volum amb les dues primeres obres: *Soc una dona honrada* i *Del que hom no pot fugir*. Aquesta publicació de les edicions en ordre invers a la cronologia de les novel·les no ha sigut justificada enlloc (Real, 2008a: 113), però sí solucionada a partir de l'any 2008 amb la segona edició de tots dos volums.

Pel que fa als dos volums, l'estructura és força similar: una breu introducció i un dens aparat d'annotació crítica, cosa que els apropa més al món acadèmic que al pròpiament divulgatiu. Aquesta descompensació entre introducció i notes també va estar comentada per Neus Real qui considerà que, tot i que possiblement el motiu fora la futura publicació de l'estudi monogràfic de Porta (2007), es tractava d'un aspecte que es podria haver solucionar a la reedició dels volums que es va dur a terme el 2008.<sup>65</sup>

El fet que les lectures interpretatives que es preparaven al mateix temps (i que en origen acompanyaven les edicions en els treballs elaborats amb els ajuts de la FMR [...] es reservessin per a un volum a part [...] podria explicar, tal vegada, per què a diferència dels altres exemplars de la col·lecció Arxiu Mercè Rodoreda [...] cap de les entregues de les *Primeres novel·les* no conté una introducció en propietat (Real, 2008a: 112).

De fet, com la mateixa Neus Real (2008a: 112) indica, les introduccions de tots dos volums, titulades «Nota a l'edició» només ocupen quatre pàgines, en les quals Roser

---

<sup>65</sup> En la reimpressió del 2008 no se solucionen tampoc certs aspectes que poden resultar incoherents, com ara les citacions del fragment d'«Estils» a partir de l'edició de 1934 i no de l'edició que la mateixa estudiosa va publicar d'aquesta part de *Polèmica* en el monogràfic de 2007. Així, en la «Nota a l'edició», es reproduceix la justificació sobre aquest aspecte que Roser Porta va fer per a l'edició del 2006, sense tenir en compte que, en l'any 2008, el monogràfic ja havia vist la llum i, per tant, el motiu de justificació ja havia estat totalment superat: «les referències a fragments d'«Estils» corresponen a l'edició de 1934, ja que la meua edició crítica d'aquesta part de *Polèmica* s'editarà posteriorment a aquest volum 1 de *Primeres novel·les*» (Porta, 2008b [1a ed. 2006]: 10).

Porta defineix la posició dels dos volums dins del seu projecte global; resumeix la trajectòria de Rodoreda entre el 1932 i la guerra; descriu el conjunt novel·lístic d'aquesta etapa i aporta algunes dades de cada subgrup; indica els criteris d'edició, i, finalment, introdueix els agraïments pertinents. Real valora aquestes «Nota a l'edició» com a insuficients i considera que aquesta mancança ha provocat un desajustament en les notes a peu de pàgina:

Malgrat que les síntesis són correctes i clares, [...] potser hauria convingut incloure un pròleg que exercís d'estudi preliminar, ni que fos com a tast de l'estudi a venir. Entre altres coses perquè aquesta anàlisi es troba en una part de les notes a peu de pàgina [...]. El resultat de tot plegat és un cert desajustament (del qual són un exemple paradigmàtic les notes a l'endreuça de *Soc una dona honrada?*) que dues introduccions més àmplies i amb més profunditat podrien haver estalviat. [...] La contextualització que es vol oferir, a més, queda així molt limitada. [...] el viatge constant del text a les notes complica la lectura de manera que hom es pregunta si no hauria estat més senzill explicar d'entrada el que fa referència a l'obra rodorediana i reservar els peus per als aclariments i la informació complementària (2008a: 112).

Finalment, i continuant amb els aspectes purament formals de l'edició, l'estudiosa també comenta el fet que Roser Porta no haja reproduït les ressenyes que incorporava l'edició de *Del que hom no pot fugir* i que la presentació que Rodoreda escriu per a *Crim* s'haja publicat com un apèndix i no encapçalant la novel·la.

Deixant de banda aquests aspectes formals, respecte als quals compartim l'opinió expressada per Neus Real (2008a: 112-113), és el moment de centrar-nos en l'anàlisi del contingut a fi d'obtenir la lectura que Roser Porta ofereix de les novel·les en l'única edició que, recordem-ho, les posava a l'abast del públic fins 2015. Com és d'esperar, la perspectiva des de la qual proposa la lectura de les primeres novel·les és la mateixa que la que aplica en el seu estudi monogràfic del 2007. Així, entén les quatre novel·les com un conjunt unitari, caracteritzat per l'ús de l'humor, la hipertextualitat i la negació de tot tipus de sentimentalisme. A més, posa en relació les novel·les amb la resta de producció de l'autora en aquell moment i amb el context literari i cultural. De la mateixa manera, remarca certes afirmacions contràries a la bibliografia precedent i recollides també en l'estudi del 2007, com ara el fet que *Soc una dona honrada?* va ser publicat el 1933 i no el 1932.

D'una altra banda, com ja hem avançat en el subapartat dedicat a les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979), Roser Porta fa ús de la perspectiva biografista en l'aparat crític de l'edició, tot i criticar aquesta lectura de les



obres en el monogràfic de 2007. L'ús de la biografia de Rodoreda per explicar certs aspectes de les novel·les és més intensa en l'anàlisi de *Soc una dona honorada?* i *Del que hom no pot fugir* i, fins i tot, fa ús de referències extretes de la biografia de Rodoreda escrita per Montserrat Casals (1991), biògrafa sobre la qual la mateixa Roser Porta afirma en el monogràfic: «ha escrit la biografia més mordaç sobre l'autora. N'ha subratllat els episodis més foscos i ha fet tota mena d'especulacions» (2007: 14). Vegem-ne alguns exemples:

A l'inici de *Soc una dona honorada?*, quan ELLA està relatant els comentaris del metge al voltant del seus viatges a França, trobem la nota núm. 14 (2008a: 19) en què Roser Porta aporta la informació que Rodoreda i el seu marit van fer el viatge de noces a París i remet el lector a la biografia de Montserrat Casals. Només una pàgina després i en el mateix context, però ara amb el referent dels viatges del metge a l'Argentina, Roser Porta introdueix la nota núm. 16 (2008a: 20), en què parla del fet que l'oncle i futur marit de Rodoreda va emigrar a aquest país el 1909 i va retornar a Barcelona el 1921. De nou, amb la referència perquè el lector consulte la biografia de Montserrat Casals si en vol més informació. Més endavant, quan ELLA narra el trauma que li suposa la confessió en el context de la primera comunió i com confessa el fet que arrancava les flors del jardí del seu avi quan estaven a punt d'obrir-se, trobem la nota núm. 38, en què s'afirma: «Referència autobiogràfica. El record del seu avi i les flors del jardí perduraran en tota l'obra de Rodoreda, que encara en parlarà en les "Imatges d'infantesa"» (2008a: 35).

Pel que fa a *Del que hom no pot fugir*, ja a l'inici trobem la relació que Roser Porta estableix, en la nota núm. 8 (2008a: 106), entre les ganes de morir jove de la protagonista i les reflexions sobre aquest tema que Rodoreda va fer en el seu diari personal de joventut i en documents inèdits posteriors, durant la seua maduresa. A més, torna a remetre el lector a la biografia de l'autora de Montserrat Casals i, també, als documents personals de l'autora de l'Arxiu Mercè Rodoreda. Posteriorment, relaciona certs personatges de la novel·la amb els familiars de l'autora, com ara la mare i el marit, amb la remissió al lector a la biografia esmentada i als documents personals de l'autora existents a l'Arxiu de la Fundació Mercè Rodoreda:

Rodoreda utilitza una sèrie d'elements autobiogràfics en aquesta part de la novel·la. Primer sembla que s'inspira en la seva mare per a la creació del personatge [...]. Després sembla que trasllada a la novel·la les disputes reals amb

el seu oncle i promès, a causa dels diners, ben evidents en els seus escrits personals i cartes (2008a: 125).

Només una nota després, la núm. 28 (2008a: 126), l'estudiosa torna a fer-hi referència, ara relacionant el fet que l'autora haguera de deixar els estudis perquè el seu avi va emmalaltir amb l'anècdota que la protagonista també els haguera de deixar per la mort de la seua mare, tot esmentant que l'element autobiogràfic s'introdueix amb certes modificacions, com és més que evident. Aquest tipus de relacions entre les característiques personals de la protagonista i les de l'autora segueixen en la pàgina següent, concretament en la nota núm. 31, en la qual l'estudiosa veu una relació autobiogràfica entre la manca d'amistats que presenta la protagonista a causa del seu temperament i el que Rodoreda, en aquest sentit, relata en «Imatges d'infantesa»:

Element autobiogràfic. Rodoreda escriu molt més tard: «Mai no havia tingut amigues. Els meus amics eren els meus pares i el meu avi» (2008a: 127).

Finalment, Roser Porta, en la nota núm. 38 (2008a: 135), també veu una relació autobiogràfica entre el desig dels homes d'escapar de la rutina anant al cafè, amb l'anècdota, força esmentada, de les ganes de ballar de l'autora a la festa major de Gràcia, anècdota que la mateixa autora va afirmar que es trobava al darrere de l'inici de *La plaça del diamant*. Pel que fa a l'aparat crític de les altres dues novel·les, només hem trobat una nota a peu de pàgina en *Crim*, la nota núm. 110 (2008b: 206), en què es pot observar aquesta lectura en clau autobiogràfica. Concretament, Roser Porta fa referència a l'aparició del papagai en la novel·la, cosa que qualifica com un record d'infantesa de l'autora que també apareixerà en obres posteriors, com *Isabel i Maria* o *El carrer de les camèlies*.

En definitiva, si com havíem dit en parlar dels estudis posteriors a Carme Arnau (1979), Roser Porta no té en compte en el treball monogràfic de 2007 els estudis anteriors com el de Neus Real (2005b), tampoc ho farà en l'edició de les novel·les i, per tant, la interpretació que arriba al públic especialista, principal lector model de les edicions, només és la seua lectura de les novel·les, una lectura que, tot i encertada en moltes ocasions, no acaba de defugir el filtre biografista usat comunament per la crítica. Un filtre biografista que dins dels esquemes de Roser Porta resulta, a més, contradictori, en primer lloc, perquè ella mateixa el critica i, en segon, perquè, per a l'estudiosa, la diferència entre les quatre primeres novel·les i *Aloma* es troba en el fet que, mentre les

primeres parteixen exclusivament de la literatura, de la hipertextualitat, la segona ho fa de l'experiència vital (2008a: 8 i 2007: 22).

Si bé, com hem dit, aquesta edició de les primeres novel·les tenia com a lector model un públic acadèmic i especialista, de manera que la divulgació entre el públic general se'n ressentia, aquesta situació també ha quedat solucionada amb l'edició que, l'any 2015, Edicions 62, l'Institut d'Estudis Catalans i la Fundació Mercè Rodoreda han dut a terme de les novel·les. El mateix Joaquim Molas va explicar, en la «Justificació» que va enllestir a propòsit del volum, els motius que van portar la Fundació Mercè Rodoreda a editar l'obra rebutjada per l'autora, primer en un format per a especialistes i després en un per al gran públic:

La Fundació que porta el seu nom, malgrat les pressions que va sofrir durant els anys 80 i primers 90, va respectar escrupolosament la voluntat de l'autora i s'ha resistit fins avui a posar en el circuit comercial l'obra anterior al 39. Ara: els estudiosos i els lectors més addictes, des del primer moment, van perseguir amb fervor l'obra periodística i narrativa de joventut en les biblioteques públiques. O en les llibreries de vell. I, si no les podien trobar, les fotocopiaven i s'intercanviaven les fotocòpies com si fossin cromos. D'aquí que, [...], el 2002-2006, decidís de publicar, ella mateixa, el bloc de les quatre novel·les rebutjades en una edició adreçada al món insular dels especialistes. [...]

Amb motiu del centenari del naixement i al cap de vint-i-cinc anys de la mort, quan la figura de Mercè Rodoreda està ja, perfectament definida i consolidada, i l'obra que ella va fixar com a definitiva s'ha convertit en l'autèntic centre d'operacions, la Fundació va creure que havia arribat el moment de recopilar el conjunt de l'obra literària, si bé distingint, sense possibilitats de confusió, la que va donar per definitiva de la que, per les raons que sigui, va rebutjar. [...]. Amb altres paraules: respectant els seus legítims drets d'autor, però també els no menys legítims dels lectors. O dels simples estudiosos (Molas, 2015: XV-XVI).

Per tant, el volum, tot i estar lliure del feixuc aparat crític que sí que posseïa la primera edició a cura de Roser Porta, sí que compta amb una justificació escrita pel mateix Joaquim Molas i amb dos pròlegs, un de Roser Porta i un de Carme Arnau, ambdues editores de les quatre primeres novel·les i d'*Aloma* (1938),<sup>66</sup> respectivament, sota l'aixopluc de la Fundació Mercè Rodoreda. En aquesta edició, l'encarregada de dur a terme el pròleg sobre les quatre primeres novel·les i també sobre *Aloma* és Carme Arnau, mentre que Roser Porta prologa l'obra periodística de l'autora. Així, pel que fa a les primeres novel·les, que són les que ara ens interessen, veiem que, a diferència del que passava en l'edició especialitzada, serà la interpretació que en fa Carme Arnau la que arribarà al gran públic.

---

<sup>66</sup> La influència que aquesta edició d'*Aloma* pot haver tingut per a la divulgació de la novel·la, l'analitzarem en el capítol corresponent.

Com ja hem avançat en el subapartat dedicat als estudis de Carme Arnau al voltant de les primeres novel·les, l'anàlisi que en fa en aquest pròleg suposa un canvi respecte als seus estudis anteriors, ja que parteix dels treballs de Neus Real (2005b) i Roser Porta (2007), tot i que en la majoria d'ocasions no cita les fonts ni fa cap esment a les rectificacions analítiques que s'hi poden observar. En primer lloc, pel que fa a les fonts, cal constatar que només cita els treballs de Neus Real (2005b) i de Roser Porta (2007) en una ocasió. Quant a la primera, la citació es porta a terme amb un objectiu crític: dubtar de l'opinió de Neus Real per a qui el paral·lelisme entre *Madame Bovary* i *Soc una dona honrada?* denotava «l'ambició inqüestionable de l'autora» (2005b: 33-66). En canvi, en la mateixa nota a peu de pàgina, la referència a Roser Porta és totalment positiva, tant per la datació de *Soc una dona honrada?* el 1933 com per destacar la influència que *Laura a la ciutat dels sants* va exercir en la redacció d'aquesta novel·la.

En segon lloc, pel que fa als canvis introduïts en l'anàlisi, hem observat, d'una banda, que, tot i continuar dividint les quatre novel·les dos a dos, sí que destaca, a diferència de l'estudi de 1979, les relacions hipertextuals detectades per Real (2005b) i Porta (2007) en les novel·les del primer grup, encara que, en cap moment, les classifica com a novel·les hipertextuals, com sí que fa amb les del segon grup. De l'altra, hem detectat que sí que té en compte el context social i literari en què van aparèixer les novel·les i que l'establiment de relacions entre aquestes i l'obra de postguerra disminueix a bastament, tot i que encara hi és present.

Per contra, hi ha certs aspectes que encara hi romanen com ara el biografisme, les desviacions en l'anàlisi narratològica, el fet d'obviar l'antisentimentalisme present en les novel·les o certs problemes interpretatius. El primer d'aquests aspectes, el biografisme interpretatiu, el continuem trobant a tot arreu, a tall d'exemple només cal llegir la relació que Carme Arnau estableix entre la protagonista de *Soc una dona honrada?* i l'autora: «Ens trobem, així, enfrontats amb un personatge femení amb un gran sentit de l'humor —amb unes ganes de riure característiques de la jove escriptora, d'altra banda» (2015a: xxv).

Quant a l'anàlisi narratològica, trobem l'afirmació que si bé *Soc una dona honrada?* s'elabora a partir d'una tècnica propera al monòleg interior (2015a: xxvi), *Del que hom no pot fugir* acaba, pròpiament, amb un monòleg interior (2015a: xxviii), cosa que trobem discutible en el primer cas i matisable, en el segon. Pel que fa a la primera de les

novel·les, la tècnica usada és la del dietari i, quant a la segona, simplement trobem un narrador en primera persona, amb la corresponent focalització interna fixa, que alterna el monòleg interior tradicional amb la narració de paraules en estil directe, la descripció de personatges, etc., sense perdre en cap moment la intenció de narrar una història. Així, fins i tot al final de la novel·la quan la protagonista es torna boja, la narració manté un discurs lògic pel que fa a l'exposició, tot i les incoherències del deliri de la protagonista, de manera que estem molt lluny de les modalitats d'influència joyciana del monòleg interior.

Finalment, mentre la referència a l'antisentimentalisme és totalment absent, trobem certes mancances en la interpretació de les novel·les, com ara la reproducció, en boca seua, dels mateixos arguments moralistes amb què els crítics dels anys trenta havien valorat *Un dia de la vida d'un home*, sense, per contra, fer cap referència contextual a la moralitat de l'època: «Res, doncs, de novel·lesc a *Un dia de la vida d'un home*, sinó la realitat més vulgar, fins i tot grotesca i ridícula» (2015a: xxx).

En definitiva, després de l'anàlisi duta a terme, queda demostrada la presència exclusiva, en l'àmbit de la divulgació de les primeres novel·les, de les interpretacions de Roser Porta i Carme Arnau, les de la primera adreçades a un públic acadèmic i les de la segona a un públic general; cosa que deixa al marge les anàlisis de Neus Real (2005b) i que, a grans trets, perpetua en part l'anàlisi biografista que fins al moment també ha sigut predominant en l'anàlisi de les novel·les de postguerra, com veurem.

Un exemple d'aquest fet el podem trobar a partir d'articles de premsa que parlen sobre la publicació de l'edició de les primeres novel·les del 2015, com ara l'escrit pel crític Julià Guillamon des de les pàgines de *La Vanguardia*. En aquest article, el crític exposa el mateix motiu diferenciador entre les primeres novel·les i *Aloma* que ja havia exposat Roser Porta (2008a: 8 i 2007: 22) i, a més, ho afirma des d'una perspectiva totalment biografista, punt de vista que, en aquest cas, Roser Porta només indica com a possible en el seu estudi (2007: 22):

*Aloma*, que va acceptar que es reedités, molt refeta, el 1969, és l'única de totes aquestes novel·les que partia d'una experiència real: el seu desengany prematur de l'amor [...]. Les altres són jocs d'intel·ligència, paròdies, *remakes* irònics, molt en la moda del moment (Guillamon, 2016: 9).

#### 4.4. MERCÈ RODOREDA I LES PRIMERES NOVEL·LES EN EL CÀNON

El fet d'analitzar quina posició ocupen aquestes quatre novel·les en un suposat cànon de la producció rodoorediana és una tasca poc útil, ja que el fet que la mateixa Rodoreda les rebutjara ja suposa un motiu més que suficient per entendre que aquestes resten al marge del cànon rodoredià. Tot i això i com afirma Julià Guillamon, «la posteritat literària és una mena de *Star wars*: comença per la segona part i si té èxit, es recupera la primera, embolic de provatures i vacil·lacions, i s'acaba amb un xàfec d'aplaudiments quan ja s'ha abastat un reconeixement de clàssic» (2016: 9). Aquesta afirmació s'adiu perfectament a la trajectòria de la nostra autora dins del cànon literari català. La posició rellevant que dins del nostre cànon ocupa Mercè Rodoreda és un fet indiscutible, però cal interpretar quins aspectes relacionats amb les quatre primeres novel·les rebutjades per l'autora, no hem d'oblidar-ho, ens permeten afirmar-ho.

Dos esdeveniments són totalment rellevants en aquest sentit. D'una banda i des del punt de vista de la crítica, l'existència de tres estudis monogràfics que, tot i les diferències com hem vist, agafen com a motiu d'estudi aquestes quatre novel·les. De l'altra, l'existència de dues edicions d'aquestes obres primerenques: la primera adreçada a un públic acadèmic i la segona, a un públic generalista. A aquests fets indiscutibles cal sumar la repercussió que tant els estudis com les edicions han tingut en la premsa.

Pel que fa als estudis monogràfics, tots tres van ser ressenyats en publicacions diàries. Així, Susanna Rafart ressenyava l'any 2002 l'estudi de Carles Cortés (2002) des de les pàgines del diari *Avui*, sense que hi manque la crítica: «Tal vegada, el seguiment crític que s'adopta acaba sent a la pràctica menys resolutiu del que caldria» (Rafart, 2002: 12). Quant al treball de Neus Real (2005b), Ramon Pla i Arxé també s'hi va referir en el diari *Avui*, amb un comentari negatiu d'un aspecte molt més puntual: «sembla evident que confon la Bernat Metge amb la benemèrita editorial Barcino» (Pla, 2006: 12), però destacant, ja des del títol de l'article, el fet de ser la primera tesi doctoral sobre l'obra inicial de Rodoreda. Finalment, l'estudi de Roser Porta (2007) va ser ressenyat l'any 2008 en les revistes *L'Avenç* (s.s., 2008a) i *Serra d'Or* (Aulet, 2008a) i des de les pàgines d'*El Periódico de Catalunya* (s.s., 2008b).

Si ens fixem en els articles publicats en premsa que es fan eco de la publicació d'ambdues edicions el nombre augmenta vertiginosament. Quant a la primera edició a cura de Roser Porta —projecte, com sabem, finalitzat l'any 2006—, es troben

referències en mitjans tan diversos com *El Periòdic d'Andorra* (Salazar, 2006 i Rosell, 2006), el diari *Avui* (s.s., 2006b), *La Vanguardia* (s.s., 2006a), *El Periódico* (s.s., 2006c), *Bit Cultura* (s.s., 2006d), *El Punt* (s.s., 2006f), *El Mundo* (Abrams, 2006 i s.s., 2006e), *Telenotícies.com* (s.s., 2006h), *Diario ADN* (s.s., 2006g), *Diario del Alto Aragón* (s.s., 2006j) i *Diari de Girona (Digital)* (s.s., 2006i) i, fins i tot, se'n va fer esment en la Televisió Andorrana el 4 de setembre de 2006.<sup>67</sup> Un ressò inusual per a edicions de tipus acadèmic, reservat només per als autors consagrats del cànon o per als grans esdeveniments de l'edició acadèmica. Pel que fa a la recent publicació d'aquestes obres com a part integrant d'un dels volums de l'*Obra Completa*, encara han sigut més els mitjans que hi han fet referència, com ara els diaris *La Vanguardia* (Guillamon, 2016 i s.s., 2016a), *Ara* (Škrabec, 2016 i Nopca, 2016) *Naciódigital* (Plantada, 2016), *Diari de Girona* (s.s., 2016c), *El Periòdic d'Andorra* (Lara, 2016), *Catalunyapress* (s.s., 2016b), *El Periódico* (Hevia, 2016), *El País* (Pazos, 2016), *El Mundo* (Fernández, 2016) o la revista *Serra d'Or* (Julià, 2016).

Ara bé, sense dubte, el fet que més clarament indica el nivell de canonització assolit per l'autora és el fet mateix de l'edició, per part d'Edicions 62, de les seues primeres novel·les juntament amb la resta de producció del període de preguerra, tal com es pot extreure de les declaracions que l'editor d'Edicions 62, Jordi Cornudella, va fer a propòsit de la presentació de l'esmentada edició. Així, en aquest context, l'editor va explicar com, tot i que l'objectiu de l'edició no era fer passar aquests primers textos com a canònics, la importància fonamental de l'obra de Rodoreda feia que el seu cas fora assimilable al d'alguns autors significatius de la literatura occidental, amb unes obres de joventut que despertaven la curiositat dels seus lectors. Diverses declaracions de l'editor recollides per la premsa que es va fer ressò de l'edició en deixen constància. Des de les pàgines de *Naciódigital*, Esteve Plantada recollia el 2016 aquesta declaració de l'editor:

És un dels pocs autors catalans que es troben en aquesta posició, de prou importància, pes i lectors com per a què valgui la pena normalitzar la situació.

Per la seua banda, des del diari *Ara*, Jordi Nopca feia referència el 2016 a les declaracions de l'editor que justificaven l'edició d'unes obres rebutjades per l'autora:

---

<sup>67</sup> Cal tenir present a l'hora de valorar les referències en la premsa andorrana que l'editora de les primeres novel·les de Mercè Rodoreda, Roser Porta, és originària de la Seu d'Urgell i cap de redacció d'*El Periòdic d'Andorra*.

Rodoreda és un clàssic, un dels grans autors europeus del segle XX, i això justifica la publicació d'un volum no canònic com aquest. Encara que ella no volgués que aquestes novel·les es tornessin a publicar, circulaven en llibreries de vell i en fotocòpies.

Finalment, un aspecte purament empresarial ens permet afirmar que les primeres novel·les de Rodoreda no es troben al mateix nivell comercial que les obres de postguerra de l'autora. Aquest element diferenciador té a veure amb el fet que la publicació d'aquestes primeres novel·les, per part d'Edicions 62, ha hagut de comptar amb el suport econòmic de la Fundació, cosa que en la publicació o reedició de la resta d'obres, excepte en la publicació de la primera versió d'*Aloma*, com veurem, no ha estat en absolut necessari.



#### 4.5. CONCLUSIONS

Les diferents anàlisis dutes a terme en aquest capítol ens han permès observar com han sigut vistes les quatre primeres novel·les de Rodoreda al llarg del temps, des del moment de la seua publicació fins als nostres dies. Si focalitzem l'atenció en la recepció inicial, trobem les quatre novel·les immerses en la polèmica sobre la moralitat i l'art que es va produir en els anys trenta, cosa que fa que les novel·les siguen interpretades des de dues posicions polaritzades: una visió moralista i una altra de moderna. A més, a banda d'aquesta divisió de la crítica, hi trobem la catalogació de Rodoreda dins d'un suposat gènere femení que l'autora no va pretendre conrear mai.

La parada següent, dins d'aquest estudi diacrònic de la recepció de les primeres novel·les de Rodoreda, la constitueix el treball de Carme Arnau (1979). Com hem vist, aquest estudi —no exempt de certs errors contextuais i narratològics—, a diferència del que passa amb l'anàlisi que inclou de l'obra de postguerra de l'autora, no és essencial pel que fa a la divulgació d'aquestes obres, ja que la mateixa Arnau canvia els arguments exposats en aquest treball en el pròleg que fa a l'edició adreçada a un públic general de les novel·les (2015a).

Aquests canvis en l'argumentació estan motivats per la posterior aparició de tres treballs monogràfics que aprofundeixen molt més en l'etapa de preguerra de l'autora: el de Carles Cortés (2002a), el de Neus Real (2005b) i, sobretot, el de Roser Porta (2007); un nombre de treballs centrats en l'etapa menys coneguda de l'autora que, d'altra banda, no deixen de demostrar la posició primordial que aquesta ocupa dins del cànon literari català actual.

Pel que fa a l'estudi de Carles Cortés (2002a), diverses han estat les deficiències observades: la manca de fonts de primera mà; la inexistència d'informació sobre la recepció i sobre el rerefons contextual bàsic; l'ús d'informacions contradictòries, errònies o infundades; la deficient aplicació de la teoria narratològica, i l'ús i abús del biografisme interpretatiu. Quant al treball de Neus Real (2005b), si bé sí que s'hi duu a terme un estudi rigorós del marc contextual defugint en tot moment el biografisme interpretatiu, no podem dir el mateix de l'anàlisi narratològica plantejada, ja que aquesta s'hi porta a terme d'una manera parcial i no sistemàtica, sense desenvolupar un model d'anàlisi que done compte del funcionament dels diferents nivells: història, discurs i relat. Per finalitzar, l'estudi de Roser Porta (2007), elaborat a partir de diferents ajuts de

la Fundació Mercè Rodoreda, entén les quatre novel·les com un conjunt unitari, caracteritzat per l'ús de l'humor, la hipertextualitat i la negació de tot tipus de sentimentalisme; ara bé, ho fa sense defugir la perspectiva biografista, tot i criticar-la en el mateix treball, i sense tenir en compte els treballs anteriors.

De les tres perspectives representades en els diversos treballs monogràfics, només una es convertirà en la lectura predominant en la divulgació de l'obra de preguerra de l'autora: la de Roser Porta (2007). El motiu pel qual aquesta perspectiva es converteix en predominant és perquè Roser Porta porta a terme l'encàrrec de la Fundació Mercè Rodoreda d'elaborar l'edició de les primeres novel·les per a un públic acadèmic. Ara bé, aquesta lectura no serà l'única perspectiva present en l'àmbit de la divulgació, ja que Carme Arnau és l'encarregada el 2015 de dur a terme el pròleg a l'edició de les primeres novel·les adreçada a un públic general.

Per tant, l'anàlisi de les diferents mostres de divulgació de les primeres novel·les, confirma la hipòtesi de la qual partíem a l'inici del present capítol: el fet que el punt de vista predominant que existeix sobre les primeres novel·les de Rodoreda és la lectura oferta per la Fundació Mercè Rodoreda i, per tant, la de Roser Porta (2007) i Carme Arnau (2015a) segons l'àmbit en què ens fixem. Així, si focalitzem l'atenció en l'àmbit acadèmic, la perspectiva que es dona de les primeres novel·les és la d'un conjunt unitari, marcat per la hipertextualitat, l'humor i l'antisentimentalisme i tot això passat per un filtre que, com hem vist, no està exempt de certs elements biogràfics d'anàlisi. Si, per contra, observem quina és la perspectiva oferta a un públic general, trobem una lectura marcadament biografista, sense referències a l'antisentimentalisme present a les novel·les i amb certes mancances pel que fa a l'anàlisi narratològica i a les interpretacions argumentals.

Finalment, el fet que les primeres novel·les no hagen estat publicades en una edició per al públic general fins a l'any 2015 demostra la no-canonicitat d'aquestes dins del conjunt d'obres de Rodoreda. De la mateixa manera, el fet que la Fundació Mercè Rodoreda estiga econòmicament darrere de la publicació d'aquestes per part d'Edicions 62 és una mostra clara del fet que tampoc no es troben al mateix nivell comercial que les obres de postguerra de l'autora.

## 5. ALOMA (1938)

### 5.1. INTRODUCCIÓ

Mercè Rodoreda finalitza la redacció d'*Aloma* l'abril de 1936<sup>68</sup> i, tal com ja havia fet amb les primeres novel·les, la presenta al premi Crexells de l'any següent. En l'edició del premi de 1937, el jurat estava constituït per Joaquim Ruyra com a president, Maria Teresa Vernet com a secretària i Joan Duch i Agulló,<sup>69</sup> Francesc Trabal i Sebastià Juan i Arbó com a vocals. S'hi van presentar 16 novel·les, de les quals, com és de sobres sabut, la guanyadora en va resultar *Aloma*. De fet, la novel·la va obtenir els tres vots contra dos que n'obtingué *L'evangelista* de Xavier Benguerel.<sup>70</sup>

La concessió del premi, per contra, no va estar exempta de certa polèmica o així, almenys, ho va expressar Anna Murià a Quirze Grifell (Grifell, 1992: 116-117). Segons l'escriptora, que també es va presentar a la mateixa edició del premi Crexells amb l'obra *La peixera* i va arribar a ser-ne semifinalista, Ruyra, pertanyent al sector catòlic de la cultura catalana, va defensar *La peixera* contra *Aloma* per motius morals. Aquesta afirmació, en cas de ser certa, tornaria a incidir en un dels aspectes principals ja comentat en el capítol dedicat a les primeres novel·les: la importància donada a la moralitat en la recepció primerenca.

Deixant les polèmiques de banda, l'obtenció del guardó va portar com a conseqüència la publicació d'*Aloma* de mà de la Institució de les Lletres Catalanes l'abril de 1938, això sí, amb el sotmetiment previ de la novel·la a un profund procés de revisió, ja que, com ha indicat Maria Campillo, la secció d'Edicions de la Institució de les Lletres actuava molt rigorosament amb tot el que es publicava «i el llibre va passar pels ulls de Riba» (1998: 333). Aquest fet, a més, també queda demostrat pel comentari que, segons Ferran Soldevila (1970: 449), Carles Riba va adreçar a Mercè Rodoreda amb el qual pretenia que l'autora revisara certs passatges escabrosos de la novel·la i, fins i tot, que els suprimira, cosa que torna a demostrar el fet que la novel·la es considerava massa atrevida, perquè no emmascarava «la cruesa de la vida» (Arnau, 2006: 33):

---

<sup>68</sup> Rodoreda va tenir dubtes pel que feia al títol, com es pot extreure del pròleg de *Crim*: «Ara ha enllestit una altra novel·la, en la qual l'autor no té allò que hom en diu esperances. Dubta si posar-li el nom de la protagonista, *Aloma* o bé *Uns amors d'una noia*. Veurem» (Rodoreda, 2008b: 297).

<sup>69</sup> Com ha explicat Maria Campillo (1994: 283), en un inici, Joan Duch i Agulló va ser designat suplent i, finalment, va substituir Miquel Llor com a membre del jurat.

<sup>70</sup> Podeu consultar la resolució del premi, publicada en el *Diari Oficial de la Generalitat* del 25 de desembre de 1937 (S.S., 1937a), en l'ANNEX I.

En Riba deia a la Rodoreda, a propòsit d'*Aloma* que està imprimint-se i dels passatges escabrosos:

- Encara és a temps de suprimir.
- No, no, si de cas a afegir-hi. Però tinc mandra.
- Encara hi és a temps —tornava en Riba (Soldevila, 1970: 449).

Ara bé, què diferenciava *Aloma* de les novel·les prèvies que va fer que l'autora poguera obtenir el Crexells? Si bé, amb aquesta novel·la, Mercè Rodoreda, com havia fet en les novel·les anteriors, «tornava a optar per situar-se formalment en una de les línies predominants dels corrents novel·lístics de l'època» (Real, 2005b: 430): el psicologisme i la urbanitat com a marc espacial,<sup>71</sup> la realitat és que *Aloma* esdevé «la primera troballa eficaç de l'equilibri recercat per la novel·lista, de l'equilibri entre efecte emotiu, sobrietat articulativa i expressiva i profunditat psicològica en el conreu del relat centrat en els mons interiors» (Real, 2005b: 428).

Com ha indicat Neus Real (2005b: 451), és, precisament, aquesta voluntat de seguir les tendències de novel·la psicològica imperants el que porta Rodoreda a escriure una novel·la de les característiques d'*Aloma*, cosa que al seu parer, i també al nostre, és un motiu suficient per desestimar les lectures biogràfiques que, com després veurem, estudioses com Carme Arnau (1979, 2006 i 2015a) o Roser Porta (2007) han dut a terme de la novel·la del 38.

L'existència d'aquestes interpretacions biografistes i molts altres aspectes, com les mancances pel que fa a l'anàlisi narratològica de la novel·la, són els motius que ens porten a analitzar quina ha estat la recepció de la primera *Aloma* i quines conseqüències ha comportat aquesta recepció crítica a l'hora de divulgar la novel·la. Per tal d'analitzar la divulgació comptem amb la «Introducció» i l'anotació crítica de l'edició de la novel·la que va dur a terme Carme Arnau l'any 2006<sup>72</sup> i amb el pròleg redactat també per Arnau en la posterior edició de l'obra que, juntament amb les primeres novel·les, va

---

<sup>71</sup> Pel que fa al psicologisme, com ha indicat Neus Real (2005b: 430), el motiu de la jove adolescent, com és el cas de la protagonista d'*Aloma*, era, en el moment, una de les tendències generals de la novel·lística adscrita al corrent de la novel·la psicològica, ja que oferia la possibilitat de tractar-hi la sexualitat i el subconscient en un context femení que, tot i els avanços culturals que plantejava la modernitat, continuava regit per les antigues regles petitburgeses. Quant a la localització espacial de la novel·la, Rodoreda donava resposta «a una altra de les demandes que es venien produint en el panorama de les lletres catalanes» (Real, 2005b: 432): el fet d'escriure novel·les sobre Barcelona, «de fer novel·la ciutadana» (Castellanos, 1991: 88-89).

<sup>72</sup> Carme Arnau va comptar amb un ajut de la Fundació Mercè Rodoreda l'any 2002 per tal de dur a terme l'edició de la novel·la que, el 2006, va ser publicada per Edicions 62.

ser publicada l'any 2015 per part d'Edicions 62, la Fundació Mercè Rodoreda i l'Institut d'Estudis Catalans, com ja hem vist en el capítol anterior.

Així, vistes les mostres existents de la divulgació, la hipòtesi de la qual partim és que la lectura predominant, pel que fa a la primera *Aloma*, és l'exclusiva de Carme Arnau, cosa que deixa de banda altres lectures existents com la de Neus Real (2005b). Per tant, la lectura predominant de la novel·la que arribarà al públic general serà una lectura fortament marcada per un punt de vista biografista i amb certes mancances en relació a l'anàlisi narratològica i a les interpretacions argumentals.

## 5.2. LA RECEPCIÓ CRÍTICA D'ALOMA (1938)

### 5.2.1. LA RECEPCIÓ INICIAL

D'entre totes les obres premiades en els premis atorgats per la Generalitat de Catalunya el 1937, l'obra que va gaudir d'un major èxit de recepció va ser *Aloma*. De fet, l'any 38, es va convertir en el més gran èxit de vendes de la Diada del Llibre; no debades, com explica Maria Campillo (1994: 315), l'obra es va començar a imprimir a la Impremta Clarasó a l'abril de 1938, amb un tiratge de 4.000 exemplars i, al novembre d'aquest any, només en quedaven 295.<sup>73</sup> A més d'aquest èxit de vendes, la novel·la també va comptar amb un gran èxit de crítica, ja que un elevat nombre de personalitats tant de la vida cultural com política s'hi van referir des de diversos mitjans de comunicació, fins i tot abans que la novel·la fora publicada.

Ara bé, com ha indicat Neus Real, aquests articles i crítiques es van elaborar «des d'un doble emmarcament: la trajectòria de Rodoreda i el context cultural català» (2005b: 465), ja que, com veurem al llarg de l'anàlisi de les diferents ressenyes i crítiques, constantment s'utilitza *Aloma* com a «vehicle de consideració del conjunt de la producció rodorediana dels anys trenta» (Real, 2005b: 466) i com a motiu d'anàlisi de la realitat novel·lística del moment. Així, com explica l'estudiosa (2005b: 466), *Aloma* va suposar un revulsiu que va tornar a posar sobre la taula temes sempre en debat: el procés de represa, la modernització i la consolidació de la literatura catalana; la presència i la contribució de les dones en aquest procés; el públic; el gènere novel·lístic, molt especialment, i, en relació amb aquest, el psicologisme i el barcelonisme.

Si bé, a la vista de les crítiques, coincidim plenament amb Neus Real i la seua anàlisi, sí que és cert que nosaltres ampliaríem el nombre d'emmarcaments des dels quals s'analitza la novel·la a tres, ja que considerem suficientment rellevant el fet que també s'hi va aplicar una perspectiva de gènere a l'hora d'analitzar la novel·la. De fet, la mateixa Neus Real ho afirma en el seu estudi: «El sexe de la guardonada, doncs, era una marca important, com demostra el fet que l'element fos ressaltat en força casos» (2005b: 467). I no sols això, també en certes ocasions es va utilitzar el sexe de l'autora

---

<sup>73</sup> Un exemple de l'èxit d'acollida de la novel·la per part del públic lector és el fet que la Unió de Dones fera un homenatge a l'escriptora en un restaurant després de l'obtenció del Crexells, tal com relata Teresa Pàmies (1974: 8). Anna M. Saludes i Amat (1983: 14 [672]) també fa referència aquest homenatge i, a més, afirma que la representant d'aquesta agrupació de caire feminista era Maria Baldó i Mansanet (1884-1964).

per a marcar la sorpresa davant d'una novel·la psicològica reeixida i no d'una novel·la sentimentalista i rosa, que era el més comú entre les dones escriptores en català del moment. En definitiva, com ha expressat Neus Real, *Aloma* va ser un èxit de públic i de crítica que «va representar, per les seves característiques, un signe feliç de normalitat literariocultural» (2005b: 464). De fet, «la concessió del premi Crexells de 1937 i la recepció crítica del text així ho van reconèixer, i van situar Mercè Rodoreda en els primers rengles de la novel·lística autòctona» (Real, 2005b: 464).

Per acabar, tal com hem fet amb la recepció inicial de les primeres novel·les, volem deixar constància que l'anàlisi de la recepció inicial d'*Aloma* (1938) ja ha estat duta a terme per dues estudioses de l'obra rodorediana, en aquest cas, per Maria Campillo (1994) i Neus Real (2004 i 2005b) i que, per tant, el subapartat dedicat a la recepció inicial de la primera *Aloma* de la nostra tesi doctoral és, en tot moment, deutor dels treballs d'ambdues estudioses. En concret, Maria Campillo posa les bases de l'estudi de la recepció inicial de la novel·la en la seua obra *Escriptors catalans i compromís antifeixista: 1936-1939* de 1994 quan explica, detalladament, quin va ser el procediment de concessió dels Premis Literaris de la Generalitat de 1937 i fa esment de les diverses ressenyes que van aparèixer arran de la publicació de la novel·la. Per la seua banda, Neus Real aprofundeix encara més en aquesta anàlisi tant en la seua tesi doctoral (2004) com en la publicació de la tercera part d'aquesta en l'obra *Mercè Rodoreda: l'obra de preguerra* (2005b), com ja havia fet respecte a les primeres novel·les.

Els motius que ens porten a analitzar de nou la recepció inicial de la primera *Aloma* són els mateixos que ja havíem indicat en relació a les primeres novel·les: en primer lloc, el fet que els estudis existents, a diferència del nostre, no focalitzen en un primer pla la recepció inicial de la novel·la, sinó que aquesta forma part d'un conjunt de línies d'anàlisi i, en segon lloc, la voluntat de dotar de coherència el nostre estudi, ja que considerem necessari conèixer quina ha estat la recepció crítica inicial per tal de poder resseguir les línies que, posteriorment, s'han pogut utilitzar en la divulgació de la novel·la.

### 5.2.1.1. LES PRIMERES RESSENYES

Tres publicacions es fan ressò de la novel·la abans que fora publicada com a conseqüència de l'obtenció del premi Crexells: *La Publicitat*, *Treball* i *La Vanguardia*.<sup>74</sup> Pel que fa a la notícia apareguda en *La Publicitat* (s.s., 1937a), l'autor anònim comença afirmant la desorientació inicial a l'hora de vaticinar qui podia ser el guanyador del premi, ja que, tot i que els aspirants foren bons novel·listes ja reconeguts, quasi totes les obres eren inèdites. A continuació, fa un breu resum del desenvolupament de la concessió del premi i de l'obra anterior de l'autora i qualifica positivament l'última novel·la, tot i afirmar que encara no la coneix: «tenim molt bones referències d'*Aloma* [...] però no la coneixem» (s.s., 1937a: 4). Finalment, l'autor fa una referència explícita al fet que la guardonada siga una dona i tanca l'article amb el paràgraf que tot seguit reproduïm i que, en paraules de Maria Campillo, atorga «prou concessions a l'extratextual» (1994: 285) i, en les de Neus Real, està «directament vinculat a la qüestió genèrica» (2005b: 466):

El gran públic constatarà, amb aquest llibre, l'ascensió de talent de Mercè Rodoreda, novel·lista que, a més d'escriure bé, és una dona jove i bella i que té, en els seus vint-i-tants anys, la coqueteria d'ésser mare de família i de tenir uns escaients cabells grisos que la fan, si no més respectable, més prestigiosa, des del punt de vista fotogràfic (s.s., 1937a: 4).

La notícia sobre *Aloma* apareguda en el diari *Treball* (s.s., 1937b), també anònima, s'escriu el dia següent de la publicació del veredict dels premis de poesia i de novel·la i consisteix en un retrat dels cinc autors premiats. Concretament, l'apartat dedicat a l'autora d'*Aloma* es titulava «Mercè Rodoreda o l'escàndol», mentre que la resta de retrats rebien els títols «Carles Riba o l'exigència», «Antoni Rovira i Virgili o la categoria», «Josep Lleonart o el fervor» i «Lluís Ferran de Pol o la sorpresa», cosa que, al nostre entendre, ja és indicativa del diferent tractament rebut per l'autora, ja que, si bé el nom de la resta de premiats (homes) va acompanyat d'un substantiu positiu, no podem afirmar el mateix pel que fa a l'autora que ara ens interessa.

Aquesta afirmació encara és més contundent si tenim en compte que l'article tornava a marcar explícitament el sexe de l'autora, assenyalant el fet que ja hi havia dues dones

---

<sup>74</sup> Trobareu reproduïdes en l'ANNEX XI les notícies i els articles que parlen sobre l'obtenció del Crexells 1937 per part de Rodoreda amb *Aloma*.



guanyadores del premi: Mercè Rodoreda i Maria Teresa Vernet<sup>75</sup> i la rellevància que això tenia «pel nombre relativament reduït de les escriptores a Catalunya» (s.s., 1937b: 3). Tot seguit, l'articulista continua plantejant-se la qüestió de la dona en la literatura catalana i pregunta «Qui sap si seran les dones les que portaran a la novel·lística catalana aquella inquietud que ara li manca?» (s.s., 1937b: 3). Ell mateix hi respon:

Examinant el cas de Mercè Rodoreda, la pregunta no es pot respondre si no és afirmativament. La seva manera de pensar i de dir les coses, s'adreça de dret al gran públic. Una novel·la seva no és un llibre més, sinó l'obra de la qual tothom parla. Abans d'un mes em sabreu donar la raó (s.s., 1937b: 3).

Si bé, d'una banda, aquesta qüestió i la resposta reprenen el debat sobre el paper de les autores en la connexió amb el públic, de l'altra, deixen entreveure, com ja feia en el títol, el caràcter escandalós que l'articulista atribuïa a l'argument de la novel·la, ja que també afirmava: «les relacions entre els dos amants, són de les coses més atrevides que han imprès les editorials catalanes» (s.s., 1937b: 3). I no sols això, amb l'afirmació «Exercicis en vista a aquestes obres majors en les quals l'autora, ultra comprometre-hi la seva reputació literària, hi compromet un bon xic la seva ànima» (s.s., 1937b: 3), interconnectava aquest aspecte amb les conseqüències que la novel·la podia comportar en la reputació literària de l'autora. En aquest sentit, cal recordar la importància que es donava a la moralitat en la crítica d'aquell moment, aspecte que ja va ser transcendental per a qualificar les primeres novel·les de Rodoreda, com hem vist.

A més, en la mateixa afirmació, també veiem com l'articulista, des d'un punt de vista biografista, considerava que la novel·la estava fortament influenciada per la vida de l'autora, cosa que es reforça al final de la ressenya quan afirma que l'escriptora havia donat «sortida a la seva visió del món i a la seva manera de viure les coses de l'amor», que era «una noia jove que té la pretensió d'escriure el que sent» i que feia una quantitat d'anys que intentava «explicar totes aquestes coses», perquè, segons l'articulista, Rodoreda «abocava en l'escriptura inquietuds i problemes que la turmentaven» (s.s., 1937b: 3). Finalment, el crític també hi detecta que Rodoreda no era una autora de novel·la rosa i que havia sabut com fugir del transcendentalisme artificiosos propi d'aquest gènere, tot i la proximitat temàtica:

Els problemes que tracta Mercè Rodoreda es presten a la literatura pseudo-transcendental. Però, no cau pas en aquesta falla la nostra jove i sortosa novel·lista.

---

<sup>75</sup> Maria Teresa Vernet va guanyar el Premi Crexells l'any 1934 amb la novel·la *Les algues roges*.

Ella no pot fer traïció al seu temperament, al seu caràcter desenfadat, a la seva lúcida intel·ligència (s.s., 1937b: 3).

Finalment, el 31 de desembre de 1937 Luis Burbano publica en *La Vanguardia* l'últim article de l'any referent a *Aloma* i al guardó assolit per l'autora. Si bé les referències a la novel·la són del tot escasses, l'article ens resulta força interessant per l'espai que hi dedica a la descripció física de Rodoreda com a dona, al perquè de la seua bellesa i a la seua joventut, ja que suposa una mostra evident de la importància que es donava al sexe de l'autora i al tracte diferencial que això implicava. Especialment significativa en aquest sentit resulta l'advertència que l'articulista feia als admiradors de l'autora: «Y una advertencia a los admiradores: Mercè Rodoreda está casada y tiene un hijito de ocho años» (Burbano, 1937: 3).

Poc després, però ja en l'any 1938, Carles Pi i Súnyer, conseller de Cultura en aquell moment, va escriure en *Meridià* l'article «Crítica d'un llibre inèdit», en què, com explica Neus Real (2005b: 472), va utilitzar la novel·la per fer referència a les característiques comunes que observava en la literatura feta pels joves: «la consolidació del català com a llengua literària i la tendència de la literatura del moment a suggerir i mostrar (més que a dir i explicar) en l'intent de representació del món interior» (Pi i Súnyer, 1938: 3), dues característiques que considerava que *Aloma*, a diferència d'altres novel·les catalanes del moment, complia, encara que també hi afegia que hi havia aspectes en la novel·la que podien estar més lligats. A més, en aquest article, el conseller valorava positivament l'estil de Rodoreda i al·ludia al tema del sexe de l'autora i a la manera que Rodoreda havia trobat de fugir de l'habitual falta de veracitat en la literatura escrita per dones, tot i que «no hi aprofundia ni n'acabava de detectar les claus» (Real, 2005b: 470). En definitiva, per a Neus Real, Pi i Súnyer veia en *Aloma* «una novel·la psicològica assolida i un signe de la normalitat literariocultural llargament buscada» (2005b: 472).

Finalment, encara abans de la publicació d'*Aloma*, un altre article va veure la llum. Es tracta de l'article que Maurici Serrahima va publicar des de les pàgines de la *Revista de Catalunya*. El crític, després de fer un repàs al moment de consolidació de la literatura catalana i a alguns dels altres Premis Literaris de la Generalitat atorgats el 1937, s'endinsa en el premi Crexells i en el seu resultat. Com havien fet tots els articulistes anteriors, esmentà el fet que la premiada fora una dona: «i és la segona novel·lista

premiada, remarquem-ho» (Serrahima, 1938: 230) i també de l'avanç que aquesta novel·la implicava per a Rodoreda com a escriptora respecte a les anteriors, tot i que hi detecta alguns errors: «És evident que encara se li poden fer retrets —una extensió sovint excessiva, per exemple—; però el pas que ha donat ha estat gegantí» (Serrahima, 1938: 231). A més, cap al final de les línies que dedica al Crexells i a Rodoreda, desmenteix la idea que la novel·la es pugui qualificar de divertida, característica que, segons Serrahima, un tercer, del qual no esmenta el nom,<sup>76</sup> havia afirmat: «Algú ha dit que s'havia premiat un llibre *divertit*: em sembla que aquest mot, tot i que era dit com un elogi, pren davant de la lectura de la novel·la un aire de calúmnia» (Serrahima, 1938: 231).

Amb posterioritat a la publicació de la novel·la, l'aparició d'articles al voltant d'*Aloma* va augmentar exponencialment, tot i la situació anòmala que vivia el món cultural català com a conseqüència de l'esdevenir de la Guerra Civil.<sup>77</sup> Així, el juny de 1938, aproximadament dos mesos després que la novel·la fora publicada, Francesc Trabal escrivia la ressenya «Salut, Aloma!» en *Meridià*; una crítica que, en paraules de Maria Campillo, era la millor «i la més fonamentada en termes, estrictament, de significació literària» (1994: 285). Des del nostre punt de vista, també és la més exaltada i la que lloa, d'una manera més clara, la novel·la i la seua autora.<sup>78</sup> Comença la crítica parlant de la situació decrepita del panorama literari del moment, per contrastar-ho, després, amb la irrupció de Rodoreda i *Aloma* o, en paraules de Trabal, «d'una novel·lista amb una novel·la. Amb una veritable novel·la» (1938: 6). Pel que fa a les característiques compartides amb la resta de crítiques inicials, s'observa la referència al sexe de l'autora, tot i que relacionada amb el caràcter poc sentimentalista i rosa de la novel·la: «No és una novel·la més, ni menys encara una novel·la d'un novel·lista dona» (Trabal, 1938: 6). D'aquesta manera, Trabal assenyala la qualitat intrínseca i estrictament literària de l'obra i la distingeix del gènere paraliterari de les novel·les adreçades a un públic femení.

---

<sup>76</sup> És molt probable que es referira a l'article anònim aparegut el 1937 en *Treball*, ja que és l'únic article que hem trobat, anterior a l'article de Maurici Serrahima, en què la novel·la es qualifica amb aquest adjectiu.

<sup>77</sup> Trobareu les ressenyes d'*Aloma* (1938) reproduïdes en l'ANNEX XII.

<sup>78</sup> Com hem pogut comprovar i com ja va advertir Neus Real (2005b: 311), en aquesta ressenya Francesc Trabal segueix els mateixos principis conceptuals que en la ressenya que crític va redactar a propòsit d'*Un dia de la vida d'un home*.

Només uns dies després, Rafael Tasis, des de les pàgines de *La Publicitat*, afirmava, igual que es feia en els articles anteriors, que Rodoreda, amb *Aloma*, havia fet un gran pas, un gran avanç en la seua trajectòria. Així, al final de l'article, lloava la mestria en la narració de pensaments i paraules, que constitueixen l'actiu principal de la novel·la, i també el psicologisme i el barcelonisme presents en l'obra:

Les troballes d'expressió, les reaccions psicològiques; la manera com són descrits els estats d'esperit de la protagonista, els paisatges barcelonins i sobretot la casa, personatge vivent i transcendental en el drama d'*Aloma*, revelen una gran escriptora, amb tota la força de la inspiració dels novel·listes de vocació. Algunes pàgines d'*Aloma* comptaran entre algunes de les més punyents de la novel·lística catalana. [...] Aquesta *Aloma* [...] quedarà, amb el seu drama silencios i mesquí, com un dels personatges inoblidables de la moderna literatura catalana (Tasis, 1938: 3).

A més, al llarg de l'article, el crític exposava d'una manera molt detallada l'argument de la novel·la i la qualificava de llibre seriós, en contraposició a la qualificació de divertit que havia rebut abans de ser publicat com hem vist, cosa que, en paraules de Tasis, havia fet enfadar la mateixa autora:

*Aloma*, vull declarar-ho de bell antuvi, —i sé que això serà una satisfacció per a la seva autora, una mica molesta per la insistència desorientada i explicable dels comentaristes a presentar el llibre, abans de conèixer-lo, com una obra «divertida»—, és un llibre seriós (Tasis, 1938: 3).

Finalment, també considerem que és important destacar la inadvertència del crític cap a l'antisentimentalisme present en la novel·la. Diverses de les afirmacions de Tasis al llarg de l'article així ho confirmen, com ara el fet de referir-se a l'argument com «la història de sempre» (Tasis, 1938: 3) o el fet de pensar en el personatge de Joaquim per tal d'aportar un *happy end* a la novel·la.

En la mateixa línia, Cèsar August Jordana i Anna Murià —des del setmanari radiat *La vida literària de Catalunya*, el primer, i des del diari que ella mateixa dirigia, el *Diari de Catalunya*, la segona— destacaven, implícitament, la mestria en la narració de pensaments i paraules, és a dir, el fet que Rodoreda exclusivament feia dir als seus personatges i que aquesta era l'única realitat en la novel·la. Anna Murià, a més, parlava de nou d'*Aloma* en contraposició a les novel·les anteriors i, per tant, de la progressió com a escriptora de Rodoreda:

*Aloma* té el mateix temperament que totes les altres obres de Mercè Rodoreda. Però revela ja l'entrada a la plenitud literària, on el treball domina la passió, la disciplina supera el caprici, l'art canalitza l'impuls personal (Murià, 1938: 2).

Finalment, un altre aspecte a destacar de la crítica d'Anna Murià és el caràcter biografista que s'hi pot observar. En aquest sentit, crida l'atenció la manera com l'escriptora expressa les dificultats que li comporta separar les impressions que li produeix l'obra de la personalitat de l'autora:

I davant d'una obra com *Aloma*, d'un tan delicat treball psicològic i una tan bella intimitat descoberta, amb un estil i uns conceptes reveladors d'un caràcter interessant, la relació entre les pàgines literàries i la personalitat de l'autora ens tempta més encara (Murià, 1938: 2).

Per la seua banda, Cèsar August Jordana, des d'un punt de vista que podríem considerar biografista, buscava relacions entre la personalitat de Rodoreda i els trets característics de la protagonista d'*Aloma*:

Recordar Mercè Rodoreda és pensar en una rialla fresca, alegre, potser una mica exagerada; però també en una mirada que esdevé greu de sobte en uns ulls que es distreuen, o s'abstreu, del món, sol·licitats per qui sap quines preocupacions. La melangia de la segona fase és la que ha engendrat *Aloma* [...]. No és que aquesta noia de nom lul·lià no sigui mai capaç de bones rialles. N'és, almenys, al començament de l'obra [...]. Però la melangia no sols apunta, sinó que ja domina de primer antuvi Aloma i acompanya la protagonista, de tal manera que s'hi encarna en la seva vària fluctuació, fins a la fi de l'obra, que és un altre melangiós començament (Jordana, 1938).

Alhora, també hi va saber veure el rerefons psicològic de l'argument de la novel·la: les contradiccions que patia la protagonista fruit de la convivència d'un moralisme petitburgès i dels nous valors provinents de la modernitat:

Un examen superficial de la novel·la podria fer creure que totes les tribulacions d'Aloma li venen de no haver-se sabut desprendre a temps de certes convencions morals. Això la privaria de lliurar-se a tot plaer als gaudis de la carn —que no cansen— diuen els entesos, si hom els cerca amb la variació i la moderació adequades. D'altra banda les dites convencions la privarien també dels coneixements contraceptistes que calen per a evitar higiènicament de tenir fills no desitjats. Però el que cregués que tot el problema d'Aloma es resol així no mostraria una subtileza tan ben afinada com la de la seva creadora.

Al mes següent, el juliol de 1938, es pronunciava Josep Maria Francès des de les pàgines de *La Humanitat*. En aquest article, el crític començava disculpant-se perquè el diari no havia fet cap referència a la novel·la amb anterioritat, i ho justificava amb la

situació que vivia el diari des de l'esclat de la Guerra Civil. Tot seguit, s'endinsava en la ressenya de la novel·la, en la qual, tot i lloar-la, seguia una perspectiva totalment desenfocada. Així, per al crític, la protagonista constituïa una clara mostra de sentimentalisme i un exemple de noia vulgar, avinagrada pels conflictes anímics que ella mateixa es crea. A més, considerava que l'únic objectiu de la protagonista passava per convertir-se en mare:

En el fons és un himne a la Maternitat, així, amb lletra grossa; Aloma —com tantes altres—, és una frígida sexual que esbrava el seu pòsit de tendresa amb l'infant que té més a prop i [...] aspira a ésser mare ella mateixa. S'hi decanta sense ni tampoc pensar-hi. La mosseta versàtil, xascosa —Déu ens lliuri de complex així!—, va, i no sap on va. Va de dret a ésser mare. Aquest és el seu destí i el cosí Albert fa de semental i prou (Francès, 1938: 7).<sup>79</sup>

El 24 de juliol, l'escriptor Francesc Pujols també s'hi pronunciava des de les pàgines del *Diari de Catalunya*. El seu article, més que una crítica a la novel·la, esdevé una lloança a aquesta i sobretot a l'autora. De fet, ell mateix ho explícita en l'article: «feta constar en acta la nostra admiració, per l'obra de l'adorada amiga no pretenem fer-ne la crítica» (1938: 3). Així, Pujols valora Mercè Rodoreda com una continuadora dels grans novel·listes medievals, Ramon Llull i Joanot Martorell en concret, i considera que l'autora ha sabut crear la novel·la que Catalunya necessitava:

La nostra adorable Mercè i admirable Rodoreda, ens ha donat el punt dolç d'aquesta unió de la lírica amb la pintura divorciades fins ara per la nostra renaixença. La nostra entremaliada [...], semblant que ho embolica tot, no fa més que teixir el destí amb els fils de l'atzar. La seva Aloma, plena de totes les entremaliadures, que per mitjà de la psicologia uneix l'esperit de la poesia amb la matèria de la pintura, creant l'ànima que, [...], és l'esperit unit a la matèria, és la continuació moderna de la tradició fundada per Llull i Martorell, fent que Catalunya, poble realista de ciència, en lírica i en pintura, perquè, com diem nosaltres, l'ànima catalana és el mirall de la realitat, continuï l'art més realista, que és precisament la novel·la, i que tots trobàvem a faltar en el nostre tresor literari, més a més quan recordàvem el passat (Pujols, 1938: 3).

El setembre d'aquest any, un altre crític, Josep Lleonart, tornava a referir-se a la novel·la des de les pàgines de *La Humanitat* en dues ocasions, amb només dos dies de diferència. Les ressenyes d'aquest crític, basades principalment en la trama argumental i en el perfil psicològic de la protagonista de la novel·la, no aporten gaires dades noves a

---

<sup>79</sup> Crida l'atenció el fet que s'equivoque en el nom d'un personatge tan rellevant per a la trama de la novel·la com Robert.

l'anàlisi de la recepció de la primera *Aloma*. Tot i això, convé destacar que torna a incidir en el desig de maternitat de la protagonista:

Aloma és una noia que viu a Sant Gervasi, en la torreta del seu germà, amb ell, la cunyada i un nebodet; en aquest noi posa la seva inclinació maternal: el desperta, el vetlla, l'ajuda a vestir, li prepara el bany cada dia (Leonart, 1938a: 2).

### **La recepció d'*Aloma* (1938) des de *L'Esquella de la Torratxa***

Una altra mostra de l'èxit de recepció, tant de crítica com de públic, que va suposar *Aloma* el 1938 la trobem en les diferents referències que el setmanari humorístic *L'Esquella de la Torratxa* va fer tant a la novel·la com a Mercè Rodoreda.<sup>80</sup> Així, tal com ja havien fet altres mitjans, en el número 3046 del gener de 1938 (s.s., 1938a), la revista anunciava la concessió del premi Crexells a Mercè Rodoreda, des d'un punt de vista evidentment còmic, que relatava com s'havia viscut la concessió des de la intimitat de la casa de l'autora. Tot i això, la referència més interessant des de l'anàlisi de la recepció de la novel·la la trobem en el número 3069 de la revista (s.s., 1938b), publicat el juny de 1938. En aquest número, es fan dues referències a la novel·la: una que indica la valoració positiva de la crítica i l'altra, l'èxit de vendes.

Pel que fa a la primera, es tracta d'una suposada entrevista a la protagonista de la novel·la, Aloma, en la qual, a més de l'humor creat a partir de l'argument de la novel·la, llegim certes referències en la crítica que fins al moment se n'havia fet. D'una banda, tornem a veure el ressò que encara la moralitat tenia a l'hora d'entendre la literatura, ja que, en parlar de la reacció del Jurat del premi Crexells davant de la conducta de Robert, Aloma afirma:

Tot el Jurat del Premi Crexells en una paraula, estaven sulfurats i el volien denunciar. En Ruyra sobretot. Però jo els vaig aconsellar que no s'ho agafessin tan a la valenta, car al cap i a la fi la senyora Rodoreda, originadora del conflicte, no es proposava ofendre ningú i molt menys els elements del Jurat (s.s., 1938b: 374).

De l'altra, quan pregunten a la protagonista si li fan por les crítiques, ella afirma que no i dona a entendre que fins ara han sigut positives, amb un cert toc humorístic centrat en la figura de Trabal, qui, recordem-ho, havia lloat la novel·la d'una manera més evident:

---

<sup>80</sup> Trobareu reproduïdes les referències que s'hi fan a la novel·la i a l'autora en l'ANNEX XIII.

- No li fan por les crítiques, Aloma?
- De la gent?
- De la crítica.
- Ah, no gens. El Conseller de Cultura m'ha tractat sempre molt bé; en Francesc Trabal cada vegada que em veu, em fa l'ullet i em diu que estic millor. Però jo no em deixo embarcar així com així... (S.S., 1938b: 375).

Quant a la referència a l'èxit de vendes (S.S., 1938c) apareix en un lloc preeminent del número, ja que n'ocupa la contraportada. Es tracta d'una il·lustració en què s'al·ludeix a l'esgotament d'Aloma en la Fira del Llibre, cosa que, des d'un punt de vista còmic, juga amb un doble sentit: l'esgotament del nombre d'exemplars de la novel·la i l'esgotament de la protagonista.



### 5.2.2. L'APROXIMACIÓ DE CARME ARNAU

Abans que Carme Arnau presentara la seua tesi doctoral i que es publicara el seu principal estudi sobre l'obra de Rodoreda (1979), dues personalitats rellevants de la literatura catalana ja s'havien pronunciat al voltant de la primera *Aloma*: Joaquim Molas i Joan Fuster.<sup>81</sup> Joaquim Molas ho feu el 1969 des de les pàgines de la revista *El Pont*, en un article titulat «Mercè Rodoreda i la novel·la psicològica». En aquest article, Molas, director de tesi de Carme Arnau, considera que *Aloma*, a diferència de les primeres novel·les, és «la veritable consagració de la Rodoreda», ja que «reeixí a posar en joc tot el que fins aleshores només havia estat tempteig, insinuació» (1969: 13). A més, qualifica la novel·la com a psicològica, n'esmenta l'argument i, des d'una concepció de la novel·la com a reflex de la realitat històrica, afirma que *Aloma* és, a més, «un testimoniatge viu i dur de certs sectors de la societat barcelonina anterior a la guerra» (1969: 13).

Per la seua banda, Joan Fuster es refereix a la primera *Aloma* en el capítol que dedica a Mercè Rodoreda en la *Literatura catalana contemporània* de 1972. Tot i que molt més breu, també indica la fita que va suposar la novel·la en la carrera literària de l'autora:

*Aloma*, el 1938, ja n'anunciava la plenitud: reescrita, després, *Aloma* (1969) confirma, amb una nova energia, els gèrmens de la gran novel·lista que havia de revelar *La plaça del Diamant* (Fuster, 1972: 378).

Pel que fa pròpiament a l'estudi de Carme Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa* (1979), com ja hem comentat en tractar les primeres novel·les, Carme Arnau analitza *Aloma* del 1938 juntament amb la resta de novel·les en el primer capítol, titulat «Anys d'aprenentatge: l'adolescència».<sup>82</sup> En concret, el subcapítol que Carme Arnau (1979) dedica a *Aloma* (1938) es titula «*Aloma* o l'adolescència», un títol que té a veure amb la interpretació d'Arnau, ja esmentada en relació amb les primeres novel·les, segons la qual l'èxit d'*Aloma* front a les primeres

---

<sup>81</sup> Tot i que no els analitzarem en la present tesi doctoral perquè són mostres de recepció molt tangencials, cal constatar que, amb anterioritat a l'estudi de Carme Arnau, van aparèixer altres referències a la primera *Aloma*, com ara l'article que Maria Aurèlia Capmany va publicar el 1968 en *Serra d'Or*, en què, com indica M. Isidra Mencos, comenta líricament la novel·la, juntament amb *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies* i *Jardí vora el mar*, alhora que fa un esment especial de «la capacitat de l'autora per reduir la tragèdia vital a dimensions quotidianes» (Mencos, 2003: 57). Un altre exemple és l'article que Giuseppe Grilli va escriure el 1972 des de les pàgines de la mateixa revista, en el qual trobem una de les idees que després donaran forma al treball d'Arnau (1979): la importància de l'adolescència i del procés d'iniciació dels individus en les novel·les de Rodoreda.

<sup>82</sup> Arnau va recollir els punts principals d'aquest treball en un article publicat en la revista *Saber* el 1980.

obres, prové, entre altres aspectes, del fet que la protagonista fora adolescent, una edat ja viscuda per l'autora.

Aquesta interpretació ja ens permet veure el perfil biografista que adquirirà el treball d'Arnau pel que fa a la primera *Aloma*, però les mostres són molt més nombroses, com veurem al llarg del present capítol. Especialment significatives però, per la claredat amb què s'exposa el principi biogràfic d'anàlisi, ens han resultat les següents paraules d'Arnau al voltant de la relació que es pot establir entre *Aloma* i la mateixa autora:

En aquest aspecte, no hi trobem una similitud bàsica entre la vida d'*Aloma* reflectida a la novel·la i la de la mateixa Rodoreda? Ja hem apuntat que l'autora va viure una infància i una adolescència molt semblants a les del seu personatge, significativament, al mateix barri [...]. Possiblement aquest dolor punyent que hi ha a la novel·la, ¿no prové d'un trauma existencial de l'autora, un trauma encara massa immediat i, per tant, escassament superat? Per això és difícil, en la narrativa de l'autora, destriar la vida i l'obra, on ambdues es relacionen constantment. De fet, la temàtica de la producció rodorediana que hem denominat d'adolescència, ¿no és essencialment aquesta?, ¿no és el problema de l'adolescent solitària plena de falses il·lusions que aviat la vida s'encarrega de desfer? Això encara demostraria més el valor autobiogràfic o, si més no, testimonial de la novel·la, car Rodoreda quan l'escriu ha deixat fa poc de ser una adolescent solitària i amb el cap ple de lectures (Arnau, 1979: 74-75).

Pel que fa a l'estructura, el subcapítol dedicat a la primera *Aloma* es divideix, a més, en tres subapartats que pretenen analitzar les tres característiques de la novel·la que Arnau considera essencials: el psicologisme, el simbolisme i la poèticitat, tot i que en realitat tots tres aspectes es barregen al llarg dels tres subapartats i, per tant, no s'hi porta a terme una sistematització dels aspectes analitzats. Tot i això, analitzarem què s'hi diu sobre cadascuna d'aquestes característiques i, sobretot, la perspectiva des de la qual hi són tractades.

D'una banda, el primer subapartat, titulat «*Aloma*, novel·la psicològica» consisteix, principalment, en una reflexió al voltant de la psicologia de la protagonista en què, com ja hem avançat, predomina la perspectiva biografista d'anàlisi. L'exemple més clar el trobem en l'intent d'anàlisi narratològica que Carme Arnau hi porta a terme de la novel·la (1979: 54), ja que podem observar com acaba entrelligant-lo amb la vida de l'autora. Així, per a Carme Arnau, l'ús que Rodoreda fa en *Aloma* (1938) d'un narrador omniscient, a diferència de les primeres novel·les, ve motivat per la proximitat que l'argument de la novel·la té amb la seua vida i, per tant, amb la recerca d'un distanciament perquè el to no semblara massa real, proper o personal:

Però un factor fonamental estableix una diferència amb les novel·les anteriors, la presència d'un narrador que trenca la impressió de mimesi. Mercè Rodoreda, en concebre-hi un univers més real i més concret hi crea, a la vegada, un narrador que el fa més llunyà i no tan directe; potser sense ell el món d'Aloma seria personal i punyent en excés; és en aquest sentit que hi ha nombroses relacions entre la realitat (la vida de Rodoreda) i la ficció (Arnau, 1979: 54).

De l'altra, en el segon subapartat, titulat «*Aloma*, novel·la simbòlica», s'indiquen els símbols principals de la novel·la: els gats i les flors, però, de nou, aquesta constatació no estarà exempta de l'establiment de relacions amb la vida de l'autora. En concret, aquestes relacions s'estableixen al voltant del símbol de la flor emprat en la novel·la i del jardí real de la infància de l'autora:

Una infància, la de Rodoreda, unida a un temps entranyable; aquest temps, ara ja llunyà, encara immediat d'Aloma, hi pren cos, un temps que és el de l'autora i dels seus contemporanis, [...], però que resta fidelment reflectit a *Aloma*, com hi restarà també en posteriors ficcions. I si hi ha una enyorança/culte/mite de la infància, el mite té el punt de pertinença en un lloc ben senzill: un jardí d'unes característiques determinades que és, en primer terme, el de la mateixa Rodoreda, i que dins la ficció correspon al d'*Aloma* (Arnau, 1979: 71).

Finalment, en el tercer subapartat, titulat «*Aloma*, novel·la poètica», Arnau fa referència als aspectes de la novel·la que li atorguen el que ella qualifica com a «poeticitat»: «la condensació derivada del subjectivisme, que s'aconsegueix per l'al·lusió/elisió; i tendent, per tant, a l'essencialització» (1979: 76), certs simbolismes i «el relleu especial que hi assoleixen les paraules» (1979: 84). Sota el nostre punt de vista, l'ús del terme «poeticitat» no sols resulta vague, sinó que suposa la condensació i la no-sistematització d'elements d'anàlisi que tenen sentit per ells sols. Així, pel que fa al primer aspecte, el subjectivisme, la mateixa Arnau s'adona que el que ella anomena «poeticitat» prové, en realitat, de les característiques de la modalitat de novel·la que Rodoreda practica: la novel·la psicològica (1979: 77). Quant a l'essencialització i el relleu adquirit per les paraules, és evident que provenen de les tècniques narratives usades per l'autora i, per tant, podrien ser explicades més coherentment a través d'una anàlisi narratològica exhaustiva. Finalment, pel que fa als simbolismes (1979:80-81), simplement no s'entén que siguin tractats en aquest subapartat i no en el segon que Arnau ha creat a propòsit d'aquesta temàtica.

A més, trobem totalment desenfocada l'atribució que Arnau fa de la poeticitat de la novel·la al fet que l'autora d'aquesta siga una dona, perquè oblida que és el resultat del domini d'unes determinades tècniques d'escriptura més que no pas d'una sensibilitat

femenina, tot i que ella mateixa suavitze l'afirmació especificant que es tracta d'una generalització:

A més, el fet que l'autora siga una dona i que, per tant, s'hagi hagut d'enfrontar d'una forma determinada amb la realitat a causa d'uns forts condicionaments socials, no ens sembla pas un fet casual: la veurem dotada d'una sensibilitat extraordinària per a la captació del que aparentment no sembla tenir importància excessiva, i que, en canvi, a la pràctica, demostra ser suggeridor i significatiu alhora: Poètic, en suma. I en aquest aspecte sí que trobaríem similituds, en més d'un punt, amb Katherine Mansfield i Virginia Woolf, per exemple; i aquestes representarien una mentalitat femenina; sintètica i subjectiva, enfront d'una altra de masculina, analítica i objectiva; sempre, però, parlant a grans trets esquemàtics (Arnau, 1979: 85).

D'una altra banda, tot i que el treball d'Arnau (1979) suposa un avanç important pel que fa a *Aloma* (1938) —sobretot per l'establiment de la novel·la com a fita en la carrera literària de l'autora— tal com passava amb les primeres novel·les i com ja va advertir Neus Real (2005b: 23-24), observem que l'anàlisi de la novel·la es fa de manera sumària i tenint en compte, en tot moment, les relacions que es poden establir amb l'obra de postguerra de l'autora i no *per se*. Al llarg de tot el subapartat es poden trobar moltes mostres d'aquesta afirmació, però n'esmentarem només tres de significatives.

La primera la trobem quan Arnau es refereix a les principals característiques detectades en la novel·la: «i algunes característiques d'aquesta novel·la seran una constant de tota la seva narrativa, i pensem concretament en dues: la poeticitat i el simbolisme» (1979: 53); la segona, que a més considerem del tot incorrecta, la trobem quan Arnau compara la psicologia d'*Aloma* amb la resta de protagonistes rodoredianes: «I si la soledat i la tendència al somni són companyes de les heroïnes rodoredianes durant la vida, n'hi ha una que ho és tan sols de llur adolescència: l'abúlia, la passivitat» (Arnau, 1979: 58), i la tercera, també certament qüestionable pel caràcter generalitzador que implica, es produeix quan afirma en relació a l'aparició dels homes en les novel·les de l'autora: «Una constant de la narrativa de preguerra i, en part, de la postguerra és aquesta: ser homes vol dir ser un personatge amb una forta connotació negativa» (Arnau, 1979: 63-64).

Posteriorment, el 1988, Carme Arnau torna a referir-se a la primera *Aloma* dins del capítol dedicat a Rodoreda en el volum onzè de la *Història de la Literatura Catalana*. A diferència del que passava en les primeres novel·les, l'espai dedicat a *Aloma* de 1938 és molt més destacat: quatre pàgines (1988c: 160-163). El motiu d'aquesta diferència de

tractament cal buscar-lo en la importància que Carme Arnau dona a la novel·la en la carrera literària de l'autora —«una primera fita» (Arnau, 1988c: 160), però, sobretot, en el fet que al llarg del capítol no es referirà específicament a la segona versió de la novel·la de 1969 sinó que en farà un estudi conjunt.

Pel que fa a l'anàlisi de la novel·la, Carme Arnau bàsicament resumeix les idees exposades en el treball de 1979 i, per tant, tornem a trobar-nos amb les mateixes mancances ja esmentades. Així, podem veure l'estudi de l'obra a partir de les relacions que s'estableixen amb l'obra de postguerra: «*Aloma* inaugura, [...], la galeria d'heroïnes rodooredianes i, alhora, la novel·lística de l'autora. I un parell de les característiques de l'escriptura d'*Aloma* hi seran constants: la poeticitat i el simbolisme» (Arnau, 1988c: 160); la manca d'una anàlisi narratològica i, finalment, l'establiment de relacions constants entre la novel·la i la vida de l'autora:

Aloma viu en una torreta de Sant Gervasi, situada en un carrer sense sortida, semblantment a Mercè Rodoreda. Hi ha nombrosos elements autobiogràfics en aquesta novel·la —els escenaris, la història que hi és narrada...—, fet molt característic en una primera obra (Arnau, 1988c: 160).

Tot i això, sí que podem establir una diferència entre aquest treball i el de 1979 i és la caracterització de la novel·la com a obra psicodèlica. Aquesta catalogació sembla respondre a una intervenció editorial perquè apareix només al marge, com a identificador de la matèria tractada en l'apartat (1988c: 160) i, en canvi, dins del text sí que trobem la caracterització d'*Aloma* com a novel·la psicològica en diverses ocasions (1988c: 160 i 162). Aquesta divergència i el fet que l'ús de l'adjectiu «psicodèlic» per a referir-se a la novel·la ens sembla del tot inadequat, ens fa pensar que simplement es tracta d'un error i que, per tant, no hi ha intencionalitat darrere d'aquesta qualificació.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Amb posterioritat al treball de 1979, Carme Arnau, tot i no especificar a quina versió de la novel·la fa referència, també ha redactat articles a propòsit d'*Aloma*, en què resumeix les línies bàsiques del seu treball de 1979 o bé aprofundeix en alguna d'aquestes, com ara «Mercè Rodoreda o la força de l'escriptura» (1988), en el qual es pot observar, a la perfecció, el seguiment de la línia biografista i fins i tot morbosa d'interpretació, sobretot pel que fa a la relació amorosa de la protagonista amb el germà de la cunyada: «*Aloma* és, de fet, la novel·la més estrictament autobiogràfica de Mercè Rodoreda, tant per l'escenari recreat [...], com per la seva temàtica, perquè ella mateixa, molt jove, als dinou anys es casà amb el seu oncle que, arribat d'Amèrica amb una petita fortuna s'havia quedat a viure a casa seva, i d'aquestes relacions en va néixer ben aviat un fill. A *Aloma*, però, en lloc d'un oncle, el personatge que manté relacions amb la noia, esdevé un parent més indirecte, possiblement per defugir l'escàndol que una consanguinitat tan estreta podria suscitar, però, també, el cas massa personal» (Arnau, 1988a: 87). Altres exemples són l'article «Vegetació i mort en la narrativa de Mercè Rodoreda», publicat el 1988 en la *Revista de Catalunya*, en què Carme Arnau, seguint la mateixa línia crítica, se centra en la presència i la simbologia de les flors en les novel·les de l'autora i, per tant, també en *Aloma*, i l'article «Barcelona a les novel·les de Mercè Rodoreda» publicat en la mateixa revista el 2003, en què Carme Arnau, sense perdre

Més recentment, Carme Arnau ha sigut l'encarrega de redactar els pròlegs que encapçalen les dues edicions vigents de la primera *Aloma* (2006 i 2015a) i, com veurem en l'apartat dedicat a la divulgació de la novel·la, s'hi observa una continuïtat en la perspectiva biografista i simbolista d'anàlisi, especialment accentuada en la versió de 2006, i certes mancances pel que fa a les anàlisis de caràcter narratològic.

---

de vista les interpretacions en clau biogràfica, descriu la importància que l'aparició de Barcelona té en *Aloma*, com a mostra de novel·la ciutadana, i en la resta de novel·les de l'autora.

### 5.2.3. LES DIFERENTS APROXIMACIONS POSTERIORS A L'ESTUDI DE CARME ARNAU (1979)

Tal com ja hem vist que va passar amb les primeres novel·les, *Aloma* de 1938 no es va convertir en motiu d'estudi fins al canvi de mil·lenni, almenys amb la profunditat i el rigor que es pressuposa a un estudi científic d'ampli abast.<sup>84</sup> En aquest cas, a diferència del que passava amb les primeres novel·les, només dos estudis monogràfics analitzen la primera *Aloma*, juntament amb la resta de novel·les de preguerra: Cortés (2002a) i Real (2005b). Pel que fa a l'estudi de Roser Porta (2007), s'estudia la trajectòria de Rodoreda fins a l'any 1936 i la mateixa autora justifica el fet de no analitzar específicament la primera *Aloma* amb els termes següents:

Entre els materials d'aquest estudi, no s'hi troba *Aloma*, [...]. *Aloma* evidentment ha estat una novel·la tinguda en compte i estudiada només en relació amb les quatre primeres (no hem d'oblidar que va ser premiada el 1937, publicada el 1938, però escrita el 1936 i possiblement al mateix temps que *Crim*) perquè ja existeix un altre projecte de la Fundació Mercè Rodoreda de l'Institut d'Estudis Catalans que ha donat com a resultat l'edició a cura de Carme Arnau de la primera versió de la novel·la, *Aloma* (1938). I sobretot perquè *Aloma* té un origen diferent de les altres quatre novel·les, com veurem (Porta, 2007: 17).

Tot i això, després del 1979 i amb anterioritat a aquests estudis, ja s'hi troben algunes mostres que, des de la perspectiva actual podem considerar rellevants. La primera d'aquestes mostres és el treball «Suggestioni Lulliane in Mercè Rodoreda: “Aloma” in *Aloma*» que Anna M. Saludes va publicar el 1992 en el qual assenyala la influència de Ramon Llull en la novel·la. Així, per a Saludes, la tria del sobrenom d'Aloma per a la protagonista no sols afectava la qüestió onomàstica, sinó que anava més enllà fins al punt que es podien trobar similituds entre el caràcter de la mare de Blanquerna i el de la protagonista de la novel·la que ara ens ocupa, com ara l'abnegació maternal, la difícil comunicació amb els altres i el sotmetiment a un home amb poder material.

Com veurem en relació amb altres obres, el 1993, Xavier Solé i Roser Tintó publiquen el treball «Els símbols en l'obra de Mercè Rodoreda: el ganivet i les estrelles», en el qual, des d'una perspectiva purament simbòlica, analitzen la simbologia del ganivet i les estrelles en gran part de la producció rodolediana.<sup>85</sup> Pel que fa a *Aloma* i en relació amb el símbol del ganivet, Solé i Tintó ubiquen la novel·la en la primera fase, en la qual

---

<sup>84</sup> A més dels estudis analitzats en aquest apartat, altres estudiosos de l'obra de Rodoreda s'han referit a la primera *Aloma*, tot i que no d'una manera central. Aquest és el cas de Guiseppe Grilli (1987).

<sup>85</sup> Per a aprofundir en l'anàlisi que fem d'aquest treball consulteu l'apartat «Les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979)» del capítol de *La plaça del Diamant*.

consideren que aquest motiu apareix molt aïlladament i com a objecte quotidià, però que, tot i això, «ja presenta la funció de violentar, de burxar, de fer passar d'un estat a un altre a través de la força» (1993: 207), cosa que justifiquen a partir d'un fragment de la novel·la en què Aloma, sola a la cuina i amargada, allibera tensions amb un pensament en què es barregen elements reals (un ganivet) i ficticis. També, quant al símbol de les estrelles, situen *Aloma* en la primera fase en la qual aquestes únicament s'insinuen com un motiu de representació del desig d'assolir la intimitat. Dins de la interpretació del símbol de les estrelles, dediquen un apartat específicament al sol com a símbol i, si bé afirmen que l'element solar com a símbol encara no es troba consolidat en *Aloma*, sí que «s'anuncia el sol que es pateix» (1993: 217), com a representació de la lluita i contradicció constants que sofreix la protagonista.

La següent referència a *Aloma* la trobem en l'estudi, *Literatura, vides, ciutats*, que Jordi Castellanos va publicar el 1997.<sup>86</sup> En aquest treball, Castellanos (1997: 180) qualifica la primera *Aloma* de novel·la ciutadana i barcelonina, i considera que l'autora hi utilitza un llenguatge integrador dels diferents models de referència, cosa que fa que la mateixa Rodoreda la considere la primera novel·la madura de la seua trajectòria.

Només un any després i tal com ja hem constatat pel que fa a les quatre primeres novel·les, Maria Campillo també va dur a terme una anàlisi d'*Aloma* (1938) des del punt de vista narratològic en el marc del I Simposi Internacional de Narrativa Breu celebrat a València aquell mateix any. Pel que fa específicament a la novel·la que ara tractem, Maria Campillo (1998) l'analitza des d'un punt de vista narratològic que, tot i no basar-se en un model d'anàlisi explícit i sistemàtic, marca les bases de l'anàlisi narratològica que, posteriorment, duran a terme altres estudis, com el de Neus Real (2005b). En concret, Maria Campillo esmenta l'aparició en la novel·la d'un narrador omniscient que té una «actuació relativament “moderada” [...] (que no revela el significat de tot el que diu o mostra)», cosa que, alhora de construir internament el personatge, es complementa amb «altres mecanismes implícits en el discurs» que depenen de «la focalització, dels mecanismes associatius, del correlat simbòlic, de la recurrència, de l'analogia i del contrast, etc.» (Campillo, 1998: 337). A més, també s'hi refereix a les cartes que Aloma envia sense destinatari i, per tant, a l'ús d'un fals

---

<sup>86</sup> L'estudi de Castellanos (1997) és una síntesi de tres treballs previs: «El districte cinquè i la novel·la catalana dels anys trenta» (1982); «Les tres cares del mirall. Els baixos fons com a tema literari» (1991), i «Les imatges literàries de la ciutat» (1995).



narratori i de textos deliberadament ficticis, ja que en les cartes trobem reflexions o dubtes que li sorgeixen a la protagonista mentre les escriu.

Així, la manca de sistematicitat en l'anàlisi narratològica de Campillo (1998) s'evidencia en l'enrevesament a l'hora d'usar els conceptes i en la barreja de nivells. Com ha destacat Bolo (2017), l'estudi de Campillo (1998): 1) no distingeix entre veu narrativa i focalització i, per tant, no pot analitzar en termes de consonància o dissonància entre narrador i personatge en el qual es diposita el focus de percepció; 2) no incorpora el concepte de distància que permetria analitzar els diferents graus en la narració dels pensaments del personatge per part del narrador; i 3) barreja conceptes narratològics, com focalització, amb altres tècniques o recursos que depenen de l'estil, com el correlat simbòlic.

Com hem vist en el capítol anterior, el 1999 Carles Cortés va defensar la seua tesi doctoral, titulada *Les primeres novel·les de Mercè Rodoreda (1932-1936)*, títol que ja ens indica l'absència de la primera *Aloma* entre les novel·les analitzades. Com ha indicat Neus Real, aquesta opció «mutilava la visió global dels inicis de l'escriptora» (2005b: 10), tot i que Carles Cortés ho justificava afirmant que la novel·la ja «havia estat reeditada i considerada en estudis diversos, o que no mostrava el tempteig literari a diferència de les novel·les anteriors» (Real, 2005b: 10), cosa que la convertia en el text menys representatiu de l'etapa d'aprenentatge de l'escriptora.

Aquesta manca, en canvi, va ser solucionada en l'edició de la tesi que Carles Cortés va publicar el 2002, modificació que, per a Neus Real, té probablement l'origen en una «indicació del tribunal» (2005b: 11). Pel que fa a l'anàlisi de la primera *Aloma*, trobem encertada la conclusió a la qual arriba: el fet que la novel·la suposa la consecució del període d'aprenentatge, perquè presenta «els trets més bàsics de la nova poètica desplegada per l'autora en la fase productiva següent» (Cortés, 2002a: 245-246), cosa que explica la reescriptura del text trenta anys després. Tot i això, i tal com passava en l'anàlisi de les primeres novel·les, la recerca presenta greus mancances<sup>87</sup> i parteix d'un intens biografisme interpretatiu.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Trobareu l'explicació sobre les mancances que presenta el treball de Cortés (2002a) en el subapartat «Les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979)» del capítol dedicat a les primeres novel·les i en Neus Real (2005b: 9-11).

<sup>88</sup> Cal destacar també que, seguint aquesta línia biogràfica d'anàlisi, Anna M. Saludes publica, el 2001, el treball «La prehistòria literària de Mercè Rodoreda» en el qual relaciona la vida dels predecessors de

Abans de la publicació de l'últim estudi monogràfic, fora de l'àmbit català, el canvi de mil·lenni també va implicar l'inici de l'anàlisi de la primera *Aloma* de Mercè Rodoreda, ja que Christine Arkininstall li va dedicar un capítol en el seu volum *Gender, Class and Nation: Mercè Rodoreda and the Subjects of Modernism* del 2004. En aquest capítol, dedicat conjuntament a *Aloma* i a *El carrer de les Camèlies* i titulat «Walking the Republic of letters: *Aloma* and *El carrer de les Camèlies*», Arkininstall defensa, seguint el mateix fil argumentatiu que hem vist pel que fa a les primeres novel·les, que *Aloma* pot ser llegida «as fictionalized meditations on the place of women in modern society and their right to participate equally with men in the worlds of culture» (Arkininstall, 2004: 110).

Per a Arkininstall (2004), per tant, l'elaboració d'*Aloma* suposaria una reivindicació per part de Rodoreda de la dona com a escriptora, ateses les característiques patriarcals del món cultural dels anys trenta. Per tal d'argumentar-ho, es basa en el fet que la protagonista, a qui assigna el mot *curieuse*, contradiu els principis que l'època reservava a la dona i veu aquesta rebel·lió com una metàfora de lluita contra la distinció entre l'alta literatura, feta per homes, i la literatura de baixa qualitat, entesa com a femenina en el context del Modernisme i del Noucentisme.

Així, és evident que el context històric, posat en relació amb la novel·la de manera subjectiva i imprecisa, té una presència molt rellevant en Arkininstall (2004). L'exemple més clar el trobem quan Arkininstall relaciona el final obert d'*Aloma* amb la posició política esquerrana i nacionalista de Rodoreda i amb la pèrdua d'autogovern de Catalunya després de la Guerra Civil. En concret, el que fa Arkininstall és afirmar que «*Aloma's* resolve to take to the streets is not only a manifestation of authorial literary determination and a desire to represent feminine experience realistically» (2004: 119), sinó que es pot considerar com una metàfora de la situació política de Catalunya que, «as a fallen woman» (2004: 119), pateix la pèrdua d'autogovern a mans de la societat espanyola conservadora. Des del nostre punt de vista, si tenim en compte que la novel·la es publica el 1938, considerem evident la manca de precisió en l'afirmació, de la mateixa manera que considerem un error, i més tenint en compte la rellevància que

---

l'autora amb motius que apareixen en les seues obres. En aquest sentit, Saludes argumenta que el nom vertader d'*Aloma*, Àngela Rosa Maria, és un homenatge a les seues predecessores de la branca dels Gurguí: Rosa, per la besàvia; Àngela, per l'àvia, i Maria, per la segona esposa de l'avi.

l'estudi dona al context històric, citar fragments de la novel·la extrets de la segona versió i no de la primera.

Com hem esmentat, l'altre estudi monogràfic que analitza la primera *Aloma* és el de Neus Real (2005b).<sup>89</sup> Tal com hem vist pel que fa a les primeres novel·les, també l'estudi d'*Aloma* del 1938 es porta a terme des de dues perspectives principals: el marc contextual i l'anàlisi narratològica, amb un resultat distint. Així, si bé Neus Real porta a terme una anàlisi exhaustiva des de la primera d'aquestes perspectives —defugint en tot moment el biografisme interpretatiu—, no podem dir el mateix quant a l'anàlisi narratològica, ja que aquesta no s'hi desenvolupa de manera sistemàtica. A més, en el desenvolupament de l'anàlisi no s'usen conceptes teòrics definits, no s'analitza la construcció temporal de la novel·la i no es distingeix, en l'aparell de transmissió de la informació, entre veu narrativa, focalització i distància, tot i que aquesta última serà fonamental per a entendre l'estil de la Rodoreda madura.<sup>90</sup>

També el 2005 Margarida Casacuberta es va referir a la primera *Aloma* des de les pàgines de *L'Avenç*, tot i que no ho feu de manera aïllada, sinó juntament amb altres obres de l'autora. Pel que fa a *Aloma* de 1938, però també a la resta d'obres tractades, el punt de vista adoptat és l'anàlisi de la història des d'una perspectiva basada en l'establiment de relacions entre el context històric i la novel·la. Així, veiem com per a Margarida Casacuberta l'esdevenir històric és crucial a l'hora d'entendre diferents passatges de la novel·la, com l'abandonament per part d'*Aloma* de la casa familiar o la decisió de la protagonista de tirar endavant tota sola amb l'embaràs.

Quant al primer, Casacuberta (2005: 39) considera que la pèrdua, en aquest cas de la casa familiar, és un símbol de la liquidació que suposen els canvis que pateix la ciutat, sobretot amb el final de la Guerra Civil i la postguerra. Pel que fa al segon, recorda que es produeix en el context històric de la República, «una època de modernització dels costums, de més gran llibertat de moviments i, el més important, de pensament»

---

<sup>89</sup> Cal recordar que l'estudi de Neus Real (2005b) té l'origen en la tesi doctoral «Dona i literatura en els anys trenta: la narrativa de les escriptores catalanes fins a la guerra civil», dirigida pel Dr. Jordi Castellanos i defensada el 2004. Posteriorment, Neus Real ha dut a terme altres treballs en què sintetitza les línies generals de l'estudi de la primera *Aloma*, com ara l'article «En Memòria de la Ventafocs. La Rodoreda de preguerra», publicat en *L'Avenç* el 2005 o «Un pont literari excepcional: *Aloma*» de 2010, en què, tot i centrar-se principalment en els canvis que es poden observar en la segona versió d'*Aloma* respecte de la primera, també es refereix a alguns aspectes de la primera versió, com ara la recepció crítica inicial.

<sup>90</sup> En l'estudi de Bolo (2017) sí que es porta a terme una anàlisi narratològica d'*Aloma* des d'aquests paràmetres.

(Casacuberta, 2005: 42), cosa que permet a *Aloma* poder prendre aquesta decisió. Sota el nostre punt de vista, si bé considerem possible la influència de la República sobre els passatges de la novel·la, no estem d'acord amb el fet que la Guerra Civil i la postguerra tinguin cap repercussió significativa en l'abandonament de la casa familiar per part de la protagonista.

Com hem vist, Roser Porta no analitza de manera específica la primera *Aloma* en el seu treball monogràfic de 2007, però sí que hi trobem referències constants a la novel·la, com, per exemple, el perquè Rodoreda va decidir refer *Aloma* i no la resta de novel·les de preguerra. Per a Porta (2007: 22), el motiu cal buscar-lo en el fet que *Aloma*, a diferència de les novel·les anteriors, partia de l'experiència vital de l'autora i no de la imitació dels corrents novel·lístics de l'època, una argumentació que clarament deixa veure un cert posicionament biografista d'anàlisi.

En canvi, un any després, el 2008, sí que es referirà específicament a la novel·la en l'article «L'erotisme en l'obra de Rodoreda. *Aloma* o el desig animal», publicat en *Serra d'Or*. En aquest article, com ja assenyala el títol, Roser Porta destaca el paper que l'erotisme, la sexualitat i la sensualitat tenen en l'obra de l'autora i, en concret, en *Aloma*. Així, Roser Porta considera que *Aloma* constitueix «una història de seducció animal» (2008e: 21) i que, com la resta d'obres de l'autora, suposa un al·legat contra el romanticisme i la idealització que representa, cosa que converteix Rodoreda «en molt més que la novel·lista de les flors» (2008e: 21).

Pel que fa a aquest article, tot i que en gran part estem d'acord amb els arguments exposats, trobem imprecisa la barreja que Roser Porta fa del context (centrat en els anys trenta) i de la versió utilitzada per a les citacions (l'*Aloma* de 1969). De la mateixa manera, el fet que s'hi afirmi que la major càrrega eròtica d'*Aloma* de 1938 respecte de les primeres novel·les és deguda a la influència de Cèsar August Jordana i de la seua novel·la *Una mena d'amor*, suposa una certa contradicció amb l'argument que exposa Roser Porta a l'hora d'explicar el perquè de la reedició d'*Aloma*: el fet que, a diferència de les primeres novel·les, «no parodiava ni imitava cap altra obra, sinó que partia d'un univers personal» (2008e: 21).

El 2008 Maria Campillo es tornava a referir a la primera *Aloma*<sup>91</sup> en relació amb la imatge de Barcelona que s'hi crea en el volum *Narratives urbanes. La construcció literària de Barcelona*.<sup>92</sup> En l'apartat de l'article dedicat a la novel·la, Campillo (2008: 173) fa un repàs de les referències que es fan a diversos llocs de Barcelona i acaba conclouent que és una ciutat «a la mesura humana», perquè hi «habiten totes les classes socials» i «hi ha de tot». Així, considera que la novel·la constitueix una espècie de «guia íntima» de la ciutat, «una cartografia ciutadana», en què es barregen «els barris i els costums tradicionals» amb «uns elements de modernitat, poc o molt imposats, que guanyen terreny».

Aquest mateix any, en el marc del Congrés Internacional Mercè Rodoreda, Maria Campillo es va referir de nou a la primera *Aloma*, en una conferència titulada «Fonts i usos bíblics en la narrativa de Mercè Rodoreda».<sup>93</sup> En aquest treball, Campillo assenyalava una de les línies clares de l'obra de Rodoreda: «l'intent d'explicar la realitat a través de grans paradigmes» (2010: 47), cosa que, pel que fa a l'*Aloma* de 1938, una obra redactada en la joventut de l'autora, implica quedar-se en la tradició literària més pròxima, com demostren les citacions que encapçalen els capítols o el nom de la protagonista. Així, per a Campillo, la distància temporal entre la primera *Aloma* i l'obra de postguerra de l'autora és el que comportarà «l'ampliació del ventall paradigmàtic, entre el qual es troba la Bíblia» (2010: 48), ampliació que encara no s'ha produït en *Aloma* de 1938.

Finalment, el 2017, Laura Bolo va publicar l'estudi *Mecanismes narratius en la construcció dels personatges de la novel·lística rodorediana*, en què una de les novel·les analitzades, des d'una perspectiva narratològica basada principalment en Dorrit Cohn,<sup>94</sup> és *Aloma* (1938). D'una banda, la tria de la primera versió d'*Aloma* i no de la segona

---

<sup>91</sup> Pel que fa a la decisió de basar-se en l'*Aloma* del 1938 i no en la del 1969, Campillo afirma que es deu al fet que la primera versió «històricament respon a la voluntat d'instaurar la novel·la ciutadana i, doncs, és la que dona més joc» (2008: 166). A més, considera que l'objecte d'anàlisi de l'article, el tractament de la ciutat en la novel·la, queda més difuminat en la versió de 1969.

<sup>92</sup> El volum té l'origen en el curs *La gran novel·la sobre Barcelona. De Narcís Oller fins avui*, dirigit per Margarida Casacuberta i Marina Gustà, que es va dur a terme entre el gener i el maig de 2005, dins de la programació del Seminari d'Història de Barcelona.

<sup>93</sup> Aquesta conferència va ser publicada el 2010 en el volum *Congrés Internacional Mercè Rodoreda. Actes, Barcelona 1-5 d'octubre de 2008*.

<sup>94</sup> Bolo (2017) també utilitza altres referents teòrics com Eduardo Aznar Anglés, Luís Beltran Almería, Antonio Garrido Domínguez, Graciela Reyes i, sobretot, Gérard Genette, ja que com ella mateixa afirma «pretenem donar una visió més àmplia de la teoria narrativa, ja que Cohn no ho abraça tot; al mateix temps, ens poden servir com a contrapunt crític a l'hora de llegir la seua obra» (2017: 14).

com a motiu d'anàlisi narratològica pot sorprendre, però la mateixa Bolo en justifica la tria:

L'escollim en la seua primera edició, quan encara Rodoreda no ha depurat la tècnica narrativa, a fi de comprovar fins a quin punt estan treballats, en un relat amb narrador extradiegètic i heterodiegètic i amb focalització interna fixa, els recursos que traslladen el coneixement del món interior (2017: 17).

De l'altra, vistes les mancances que fins al moment s'havien produït en les escasses i poc sistemàtiques anàlisis narratològiques de la novel·la, cal dir que l'estudi de Bolo (2017) hi suposa un pas de gegant que, en el cas d'*Aloma* (1938), comporta la detecció concreta de les diverses tècniques narratives emprades: monòleg reportat, monòleg narrativitzat i psicorelat.

En definitiva, com hem pogut veure al llarg d'aquest subapartat, la recepció crítica de la primera *Aloma*, des de l'estudi de Carme Arnau (1979) i fins a l'actualitat, es caracteritza pel fet d'haver sigut estudiada de manera parcial i habitualment en relació amb la resta de l'obra de l'autora, amb part o amb la totalitat d'aquesta. Només dos estudis monogràfics l'analitzen específicament: Cortés (2002a) i Real (2005b) i, tot i això, amb certes mancances, com la perspectiva essencialment biogràfica i esbiaixada del primer o l'absència d'un estudi narratològic exhaustiu i sistemàtic, en el segon. De la mateixa manera, també sobta el fet que els estudis nord-americans, abundants en relació a la producció de postguerra de l'autora, hagen ignorat l'*Aloma* de 1938.

### 5.3. LES INTERPRETACIONS D'ALOMA (1938) EN L'ÀMBIT DE LA DIVULGACIÓ

Pel que fa a la divulgació, *Aloma*, a diferència de les primeres novel·les, presenta una casuística especial: el fet que la mateixa autora la va refer i en va donar una segona versió, considerada definitiva, el 1969 en el marc de les *Obres Completes*. Així, l'existència d'una segona versió, donada per definitiva per la mateixa autora, ha condicionat, com era d'esperar, la reedició de la primera versió que s'ha demorat en el temps fins a l'any 2006,<sup>95</sup> cosa que demostra el poc interès divulgatiu i comercial assolit per una obra que la mateixa autora va sentir la necessitat de corregir.

L'edició de la primera *Aloma* publicada aquest any va ser duta a terme per Carme Arnau i, tot i ser publicada per Edicions 62, va comptar amb l'ajut de la Fundació Mercè Rodoreda, cosa que fa patent, de nou, l'escàs interès comercial de la publicació.<sup>96</sup> L'edició, adreçada a un públic general, està encapçalada per una «Introducció» redactada per la mateixa Carme Arnau i conté, a més, un dens aparat d'anotació crítica recollit al final, aspecte més propi d'un circuit acadèmic que d'un circuit comercial adreçat a un públic general. És concretament en aquesta «Introducció», en el subapartat dedicat al contrast de les dues versions, on trobem la justificació que Arnau dona per dur a terme, de nou, l'edició de l'*Aloma* de 1938:

De fet, probablement, la segona versió d'*Aloma* s'hauria de situar en la producció dels anys seixanta i no pas en la dels trenta; l'única obra d'aquesta època és, evidentment, la primera versió que Rodoreda, una autora jove i prometedora, va publicar. [...]. I d'aquí l'oportunitat de la seva publicació (Arnau, 2006: 38-39).

Així, per a Carme Arnau (2006: 35-39), les modificacions introduïdes en la segona versió amb un objectiu d'universalitat resten a la novel·la les característiques pròpies de la primera versió: la mirada de joventut de la protagonista —amb el sentit de l'humor, la innocència i l'espontaneïtat que això implica— i la descripció d'un context concret —la Barcelona dels anys trenta.<sup>97</sup> Aquestes divergències entre ambdues versions són, per

---

<sup>95</sup> Com ja hem comentat pel que fa a les primeres novel·les, crida l'atenció la distància temporal entre la publicació de la novel·la pòstuma *La mort i la primavera* (1986) o l'obra inèdita *Isabel i Maria* (1991) i la publicació d'*Aloma* de 1938.

<sup>96</sup> Cal fer constar que el 2001, abans de l'edició de Carme Arnau (2006), Berta Morán va dur a terme una tesi doctoral, dirigida pel Doctor Joaquim Molas, en què feia l'edició de la primera *Aloma* i una contrastiva amb la versió de 1969, tal com posteriorment va fer Carme Arnau. A més, aquesta tesi doctoral va comptar el 1996 amb un ajut de la Fundació Mercè Rodoreda.

<sup>97</sup> Carme Arnau (2006: 38) esmenta altres diferències entre les dues versions, tot i que no els dona tanta importància a l'hora de justificar l'edició de la primera *Aloma*, com ara la desaparició d'alguns aspectes

tant, les que justifiquen per a l'autora l'edició de la primera versió per a un públic general, tot i que certs aspectes formals de l'edició, com ara l'anotació crítica esmentada, no facen pensar en un públic general com a lector model.

Com ja hem anunciat en la «Introducció» del present capítol, la perspectiva adoptada per Carme Arnau, tant en la «Introducció» com en l'anotació crítica de l'edició, és essencialment biografista, tot i que també s'hi fan referències constants al simbolisme present en la novel·la. Així, Carme Arnau comença la «Introducció» de l'edició de la primera *Aloma* qualificant la novel·la d'«obra personal» i la continua esmentant els ressos autobiogràfics que hi considera presents, sense cap precaució a l'hora d'usar el dietari de joventut de l'autora o la correspondència familiar amb Joan Gurguí per tal d'argumentar-los i justificar-los.<sup>98</sup>

Així, al pes d'una literatura progressivament assimilada, s'hi suma la veritat de la vida. De fet, els ressos autobiogràfics són ben clars, [...]. Aquesta estreta relació entre vida i obra —que va fer que li costés publicar-la, pel fet de veure-s'hi massa reflectida— troba una confirmació en un breu dietari de la joventut de l'autora i en una àmplia correspondència familiar a Joan Gurguí (Arнау, 2006: 22).

En aquest sentit, Carme Arnau continua sostenint la seua teoria del mite de la infantesa com a eix vertebrador de l'obra de Rodoreda i considera que tres aspectes de la novel·la parteixen «de la pròpia existència» (2006: 22) de l'autora: la parella protagonista, l'escenari escollit i la trama, cosa que argumenta en la «Introducció» basant-se en els materials esmentats. Així, pel que fa a la parella protagonista i a la trama en relació amb la vida de l'autora, Carme Arnau (2006: 22-23) afirma:

La relació amb un parent indirecte i més gran que no pas Aloma —un cunyat del germà Joan—,<sup>99</sup> que arriba d'Amèrica i destrueix les seves il·lusions, resulta ben autobiogràfica. L'any 1909, Joan Gurguí, de catorze anys, marxà a Buenos Aires en busca de «líquid», per dir-ho com el seu pare Pere, per tal de solucionar una economia familiar, precària de manera endèmica; l'any 1921, «el tio d'Amèrica», envoltat d'expectatives, mitificat per la llunyania, va retornar a Barcelona i s'instal·là al casal Gurguí, com l'anomenava pomposament l'avi; Mercè Rodoreda comptava dotze anys i aquesta arribada trastocà la vida de la reduïda família i, en especial, de la nena, ja que representà la mort d'una infantesa particularment feliç i

---

que es podrien considerar d'avantguarda —destacat tipogràfic d'algun mot— i de mots de l'època; la substitució de paraules literàries per altres més col·loquials; la redacció de frases més breus i tallants, i l'eliminació de gran part del diàleg. Per contra, no hi esmenta de manera sistemàtica els canvis en l'aparell transmissor de la informació (focalització i distància), però sí que hi afirma que s'hi eliminen comentaris, «així com explicacions i reflexions sobre la manera de ser del personatge» (2006: 37).

<sup>98</sup> El dietari de joventut de Mercè Rodoreda i la correspondència familiar a Joan Gurguí es conserven a l'Arxiu de la Fundació Mercè Rodoreda.

<sup>99</sup> Cal destacar que en aquest punt Carme Arnau introdueix una nota a peu de pàgina en què indica que el nom del germà d'Aloma, Joan, era el mateix que el de l'oncle i posterior marit de Rodoreda.



despreocupada. Més endavant, l'escriptura va ser un refugi per a l'adolescent, que ja havia comprovat el poder de la paraula quan escrivia, des de molt petita a l'oncle d'Amèrica. Als setze descobreix un altre valor, probablement, el de la catarsi, quan exposa per escrit en uns fulls de dietari el desengany que va representar, tot just en iniciar-se, les relacions amb l'oncle i l'enyorança del temps passat. [...]. Així, i d'una manera força més sentimental que no pas a la novel·la, Rodoreda escriu amb llapis, el mes de juliol de 1924, sobre «el tio d'Amèrica»:

Perque has vingut? Perque no et quedares alla amb la teva gent el que es de debó el teu país encar que no hi hakis nascut? Perque vingueres a torbar la pau del meu pobre cor tant alegre abans i tantíssim trist ara? Era tan feliç jo allavores sempre.

Quant a l'altra semblança entre la novel·la i la vida de l'autora, l'escenari escollit, Carme Arnau s'hi refereix afirmant que «en descriure la torreta d'*Aloma*, en un carrer sense sortida, com en la realitat, Rodoreda té molt present la pròpia casa, on la seva cambra, com a la novel·la, es trobava davant per davant de la de l'oncle» (2006: 24). Encara esmentarà molts més lligams entre la vida de l'autora i la novel·la, però ho farà per mitjà de l'anotació crítica, com ella mateixa anuncia en la «Introducció»: «n'hi ha d'altres de secundaris, fins i tot de ben subtils, i apuntaré els més destacats en notes a l'edició» (2006: 24). I, en efecte, ho fa i ho fa a bastament, ja que aproximadament la meitat de les notes que componen l'aparell crític fan referència a la vida de l'autora i a les relacions que es poden establir entre aquesta i la novel·la.

Cal dir que, en aquest cas i a diferència d'altres ocasions, la perspectiva biogràfica adoptada no està exempta de justificació, ja que Arnau utilitza una cita d'Antoine Compagnon (1998)<sup>100</sup> per argumentar la pertinència dels estudis literaris de caràcter biogràfic front a la recepció crítica, ja que considera, com Compagnon (1998: 49), que aquesta situa el text en la «no literatura» (2006: 24). Així, justifica la tria de la perspectiva biogràfica amb els termes següents:

I aquestes relacions amb la vida, que expliquen l'origen i fins i tot les motivacions de l'escriptura, el nucli, sovint resulten probablement més pertinents que no pas la recepció crítica, útil certament, però que, com ha estat notat, situa el text en la «no literatura» (Arnau, 2006: 24).

Finalment, crida l'atenció l'escassa importància que s'hi dona a l'estudi de la tècnica literària, particularment als aspectes de caràcter narratològic. De fet, només hi hem trobat dues referències que tracten aquesta perspectiva d'anàlisi i que, a més, estan

---

<sup>100</sup> Concretament, la cita esmentada per Arnau (2006: 24) és: «en renversant le processus qui en fait un texte littéraire (relativement indépendant de son contexte d'origine)» (Compagnon, 1998: 49).

recollides exclusivament en l'anotació crítica. Es tracta de la nota 3 del capítol V i de la nota 5 del capítol XVII, que hi apareixen interrelacionades i fan referència a l'ús de la tècnica del monòleg interior des d'una influència joyciana per part de l'autora. Des del nostre punt de vista, l'ús del monòleg interior en *Aloma* de 1938 és molt més abundant del que Arnau hi assenyala, cosa que Rodoreda va modificar en la versió de 1969 sense que Arnau tampoc no hi faça referència. A més, Carme Arnau no hi fa esment de les altres tècniques d'expressió dels pensaments de la protagonista usades per Rodoreda en la versió de 1938, com són el psicorelat i el monòleg narrativitzat (Bolo, 2017).

En definitiva, la primera edició de l'*Aloma* de 1938 a cura de Carme Arnau, després de 68 anys que fora publicada, és una edició fortament influenciada per la perspectiva biogràfica de l'estudi crític que l'acompanya i conté unes mancances més que evidents pel que fa a l'anàlisi de la tècnica narrativa. Així, per tal de contrastar aquestes afirmacions, només cal llegir la informació de caire biogràfic que sobre la novel·la s'aporta en la contracoberta, una clara mostra d'allò que es vol mostrar al públic lector i un reflex evident de quin és el vertader objectiu de l'edició: les vendes, ja que no és el mateix, de cara a la comercialització d'una novel·la, parlar dels aspectes més morbosos de la vida de l'autor que d'aportacions estrictament literàries:

La protagonista d'aquesta impactant novel·la d'anàlisi psicològica és, cronològicament, la primera de les grans heroïnes rodoredianes [...], i és també la que presenta més elements de semblança amb la vida real de l'autora (Arnau, 2006).

Tot i que l'edició del 2006 de la primera *Aloma* ja anava adreçada a un públic general, la novel·la, com sabem, es va tornar a editar el 2015, juntament amb les primeres novel·les, en el volum publicat per Edicions 62, l'Institut d'Estudis Catalans i la Fundació Mercè Rodoreda de l'obra de preguerra de l'autora.<sup>101</sup> Com hem vist en tractar les primeres novel·les, el pròleg que encapçala l'edició de l'obra novel·lística de l'autora —i, per tant, de la primera *Aloma*— va ser elaborat per Carme Arnau.

Pel que fa a l'apartat que Arnau dedica dins del pròleg a la primera *Aloma*, cal dir que bàsicament constitueix un resum de la «Introducció» que ella mateixa va elaborar per a l'edició de la novel·la de 2006. Tot i això, sí que crida l'atenció la reducció d'elements biogràfics d'anàlisi. De fet, a diferència de l'edició de 2006, Arnau ja no s'hi refereix a

---

<sup>101</sup> Per tal d'ampliar la informació al voltant d'aquesta edició, consulteu-ne la justificació en l'apartat dedicat a la divulgació de les primeres novel·les.

les semblances entre la relació amorosa de la protagonista i la de la pròpia autora i, a més, elimina tot tipus de relació biogràfica pel que fa al personatge de Robert, que explica des d'una òptica contextual:

Així, seguint l'epígraf i la frase inicial, i després de viure unes relacions tan equívokes com equivocades amb Robert —representació modesta de la figura de l'indiano— Aloma pronuncia la frase inicial (Arnau, 2015a: XXXIX-XL).

Així, si bé les mancances pel que fa a l'anàlisi narratològica hi continuen presents i la perspectiva adoptada continua basant-s'hi essencialment en el simbolisme, en la història i en les influències detectables en la novel·la, la realitat és que només hi fa constar la relació biogràfica que es pot establir a partir de l'escenari escollit per a la novel·la, cosa que demostra un canvi de perspectiva en relació a la «Introducció» de 2006:

Alhora, s'hi conforma un escenari barceloní estretament lligat a la vida i l'obra de l'autora: el barri de Sant Gervasi, on va néixer, centre també de la seva futura producció (Arnau, 2015a: XXXIX).

Finalment, pel que fa la resta del pròleg, Carme Arnau torna a referir-se a les diferències detectables entre les dues versions d'*Aloma* i, per contra, en cap moment fa referència a l'antisentimentalisme i l'erotisme recercat per Rodoreda i present en la novel·la, tal com ja ho estava en les primeres novel·les. En aquest sentit, crida l'atenció la manera com Carme Arnau s'hi refereix a la presència del bovarisme i de la novel·la *Una mena d'amor*, de Cèsar August Jordana, en *Aloma* de 1938:

I si *Aloma*, com tota bona novel·la, vol anar a l'essència de la vida, el que n'ha emmascarat el sentit s'inclou a la ficció: *Una mena d'amor*, de C. A. Jordana, que la protagonista compra i llegeix, programàtica novel·la eròtica, que no té res a veure amb les relacions que Aloma viurà. [...]. D'aquesta manera, el bovarisme, tan persistent en l'etapa de joventut de Rodoreda, esdevé del tot convincent (Arnau; 2015a: XLI).

En definitiva, després de l'anàlisi duta a terme, queda demostrada la presència exclusiva, en l'àmbit de la divulgació de la primera *Aloma*, de la interpretació de Carme Arnau, cosa que deixa al marge les anàlisis de Neus Real (2005b) i que, a grans trets, perpetua l'anàlisi preeminentment biografista i simbolista que, com veurem, continua sent la predominant en l'anàlisi de l'obra de postguerra. De la mateixa manera, s'hi mantenen les mancances pel que fa a l'anàlisi narratològica i l'absència de referències als objectius essencials de l'autora: la recerca de l'antisentimentalisme i la construcció d'un model eficaç de novel·la psicològica.

En aquest sentit, resulta significatiu l'enfocament de l'article de premsa que Montse Frisach va publicar en el diari *Avui* a propòsit de l'edició de la primera *Aloma* del 2006, ja que bàsicament constitueix un resum de totes les relacions biogràfiques que Carme Arnau estableix en la «Introducció» d'aquesta edició. Com a exemple de totes les relacions biogràfiques que s'hi esmenten, considerem important destacar la manera com la periodista qualifica la novel·la: «És una obra també profundament autobiogràfica, ja que l'autora s'havia casat (i separat posteriorment) de molt joveneta amb un germà de la seva mare» (Frisach, 2006: 36).

#### 5.4. *ALOMA* (1938) EN EL CÀNON DE LA PRODUCCIÓ RODOREDIANA

Pel que fa a la representativitat que la primera *Aloma* té en el conjunt de la producció rodorediana, en tot moment cal tenir present l'existència de dues versions de la novel·la i com aquest fet ha pogut condicionar la rellevància d'aquesta primera versió. Així, el fet que la mateixa autora donara la segona versió per definitiva —invalidant, per tant, la primera— ha condicionat, inevitablement, la posició que la primera *Aloma* ha ocupat dins del rànquing d'obres de l'autora.

Si bé fins a la publicació de la segona versió d'*Aloma* el 1969, la primera versió no sols constituïa la primera fita en l'obra de l'autora, sinó que realment ocupava una posició força rellevant en el conjunt d'aquesta, gràcies, en gran part, a l'obtenció del premi Crexells de 1937; aquesta situació va canviar radicalment a partir de la publicació de la segona versió el 1969 per part d'Edicions 62, ja que va suposar la invalidació de la primera i, per tant, l'oblit com a obra de referència. Pel tractament rebut a partir de 1969, la primera *Aloma* s'assimila, doncs, a les primeres novel·les rebutjades per l'autora, amb l'única diferència que sempre se n'esmentarà l'existència quan la segona versió siga motiu d'estudi o d'anàlisi.

Tal com passa amb les primeres novel·les, aquesta situació no es modificarà fins al canvi de mil·lenni, quan apareixen els estudis monogràfics que estudien l'obra de preguerra de l'autora.<sup>102</sup> Ara bé, com hem vist, tampoc en aquests estudis l'*Aloma* de 1938 ocupa el lloc preminent que ocupen les primeres novel·les, ja que Carles Cortés no té en compte *Aloma* en la seua tesi doctoral (1997) i Roser Porta no la inclou en el seu estudi (2007). Així, només Neus Real (2005b) la contempla, en tot moment, com una obra més dins del període de preguerra.

Si des del punt de vista de la crítica acadèmica, la primera *Aloma* no ha rebut la mateixa atenció que la resta de novel·les de l'autora —fins i tot que les primeres novel·les rebutjades per aquesta, no ha passat el mateix des de l'enfocament divulgatiu, com demostra el fet que s'hagen publicat dues edicions de la novel·la adreçades a un públic general amb només nou anys de diferència. Sota el nostre punt de vista, tot i que ambdues edicions s'han dut a terme des del mateix segell editorial, Edicions 62, i amb l'ajut de la Fundació Mercè Rodoreda, aquest fet constitueix una mostra clara de la

---

<sup>102</sup> Per tal de resseguir l'impacte que aquests estudis monogràfics van tenir en la premsa, vegeu l'apartat «Mercè Rodoreda i les primeres novel·les en el cànon» de la present tesi doctoral.

intenció de divulgar aquesta primera versió, una intenció que, en tractar-se d'una editorial, ha de partir necessàriament d'un objectiu comercial.

Així, si el motiu que pot explicar la diferència d'interès a l'hora de publicar la primera *Aloma* respecte a les primeres novel·les és purament empresarial, caldrà fixar-se en què pot diferenciar l'*Aloma* de 1938 de les primeres novel·les. Des de la nostra opinió, el motiu és clar: l'enfocament des del qual la novel·la es presenta al públic lector, un enfocament en què el biografisme interpretatiu juga un paper important. En aquest sentit, hem vist que en l'edició de 2006, la novel·la es presentava com l'obra més autobiogràfica de l'autora, cosa que podria buscar la manera de captar, per mitjà de la morbositat, l'interès dels lectors. Per contra, aquesta perspectiva apareix molt més matisada en l'edició de 2015, quan la novel·la es publica juntament amb la resta d'obres de preguerra i la intencionalitat, per tant, canvia.

En l'edició del volum integrant de l'obra completa de 2015, la primera *Aloma* s'hi publica per coherència editorial, per la necessitat d'aplegar el conjunt de la literatura de l'autora en una obra completa, i no per una necessitat divulgativa que, com sabem, ja havia estat coberta en l'edició de 2006.<sup>103</sup> Aquest fet es veu clarament si es ressegueixen les notícies de premsa que se'n fan eco de la publicació, ja que les referències a la rellevància que té l'edició de la primera *Aloma* són més bé escasses. De fet, és evident que només s'esmenta per deixar constància que va guanyar el Crexells 1937 o que l'autora en va fer una segona versió, considerada definitiva.<sup>104</sup> D'una altra banda, Joaquim Molas, en la «Justificació» que encapçala el volum, no sols no fa una referència explícita al perquè tornar a publicar de manera divulgativa la primera *Aloma*, sinó que ni tan sols esmenta la primera edició. Així, únicament hi trobem aquesta suposada referència a l'edició d'Arnau del 2006: «De fet, Rodoreda va reescriure a fons l'*Aloma*, amb alts i baixos que es van prolongar més de quatre anys i que Carme Arnau ha analitzat amb detall» (Molas, 2015: XIV).

A més, aquesta interpretació de la rellevància adquirida per *Aloma* de 1938 dins de la divulgació es veu reforçada per l'escassa presència que la primera versió de la novel·la

---

<sup>103</sup> Pel que fa a l'edició de 2006, només hem trobat un article que se'n fa eco de la publicació. Es tracta de l'article de Montse Frisach (2006) ja esmentat a propòsit de la divulgació de la primera *Aloma*.

<sup>104</sup> Per tal de resseguir les notícies que es fan eco de la publicació del volum *Obra de joventut. Novel·les, narracions, periodisme*, vegeu l'apartat «Mercè Rodoreda i les primeres novel·les en el cànon» de la present tesi doctoral.

té dins de l'àmbit educatiu. Així, mentre que l'*Aloma* de 1969 es llegeix en secundària i és la versió que principalment tracten els manuals estudiantils, les referències a la primera versió en els manuals es limiten, simplement, a l'esment de la seua existència en relació amb la versió posterior.

En definitiva, l'*Aloma* de 1938 és una novel·la fortament condicionada per l'existència d'una segona versió donada per definitiva per l'autora, cosa que influeix negativament en la posició que ocupa dins del conjunt de l'obra de l'autora i dins del cànon de la literatura catalana actual. Així, la percepció de la primera *Aloma*, tot i comptar amb dues edicions divulgatives, no deixa de ser la d'una versió que no té entitat pròpia, la d'una versió de segona que la mateixa autora va invalidar.

## 5.5. CONCLUSIONS

Les diverses anàlisis desenvolupades en aquest capítol ens han portat a fer el seguiment de com ha sigut vista la primera versió d'*Aloma* de Rodoreda al llarg del temps, des del moment de la seua publicació fins als nostres dies i des de dos àmbits d'interpretació: la recepció crítica i la divulgació, cosa que ens ha permès situar la posició que la novel·la ocupa dins del cànon rodoredià. Si ens centrem en la recepció inicial, és evident l'èxit amb què la novel·la va comptar, tant entre el públic lector com entre la crítica, gràcies a l'obtenció del premi Crexells 1937. Tot i la situació conflictiva que travessava el món cultural com a conseqüència de la Guerra Civil, així ho corroboren el nombre de vendes i l'elevat ressò que la publicació va adquirir en la premsa, en la qual la novel·la va ser tractada des d'un triple emmarcament: la trajectòria de Rodoreda, el context cultural català i la perspectiva de gènere.

Tot i l'existència de certes referències a la novel·la en els treballs de Joaquim Molas (1969) i Joan Fuster (1972), és el treball de Carme Arnau (1979) el que constitueix la següent fita important dins del nostre estudi diacrònic de la recepció crítica d'*Aloma* (1938), ja que constitueix la base de les posteriors mostres de divulgació de la novel·la (2006 i 2015a) dutes a terme per la mateixa Arnau. En aquest estudi, Carme Arnau planteja la seua teoria del mite de la infantesa per tal d'analitzar el conjunt de l'obra rodorediana i, per tant, també *Aloma*. Així, és el seguiment d'aquesta teoria el que porta Arnau a analitzar la novel·la des d'una perspectiva essencialment biografista i simbòlica, deixant en un segon pla altres aspectes rellevants com l'anàlisi narratològica de la novel·la i amb l'establiment constant de relacions amb l'obra de postguerra de l'autora.

Amb posterioritat a l'estudi de Carme Arnau (1979) i fins a l'actualitat, la recepció crítica de la primera *Aloma* s'ha caracteritzat pel fet d'haver sigut estudiada de manera parcial i habitualment en relació amb la resta de l'obra de l'autora, amb part o amb la totalitat d'aquesta. Només dos estudis monogràfics l'analitzen específicament: Cortés (2002a) i Real (2005b) i, tot i això, amb certes mancances, com la perspectiva essencialment biogràfica i esbiaixada del primer o l'absència d'un estudi narratològic exhaustiu i sistemàtic, en el segon. Si ens fixem en l'altre nucli rellevant de recepció de l'obra rodorediana, també sobta el fet que els estudis nord-americans, abundants en relació a la producció de postguerra de l'autora, hagen ignorat l'*Aloma* de 1938.



El perquè d'aquesta mancança en els estudis crítics d'*Aloma* de 1938 és el mateix que explica la tardança en l'aparició de mostres divulgatives i la posició marginal que la primera versió de la novel·la ocupa en el cànon literari rodoredià: l'existència d'una segona versió, donada per definitiva per la mateixa autora. Pel que fa a la divulgació, no va ser fins a l'any 2006 que Carme Arnau en va dur a terme una edició publicada per Edicions 62 que, tot i que partia d'anar adreçada al públic general com a lector model, presentava un format —en concret, un dens aparat d'anotació crítica— que la feia més pròpia del món acadèmic. A més, quant a la perspectiva d'estudi, s'hi perpetuava l'anàlisi biografista i simbolista que Carme Arnau (1979) va iniciar des de l'aplicació dels postulats de la teoria del mite de la infantesa a l'estudi de la novel·la i s'hi mantenien les mancances de caràcter narratològic i l'absència de referències als objectius essencials de l'autora: la recerca de l'antisentimentalisme i la construcció d'un model eficaç de novel·la psicològica.

El 2015 la primera versió d'*Aloma* es va tornar a publicar, juntament amb les primeres novel·les, en el volum de l'obra completa dedicat a l'obra de preguerra de l'autora i publicat per Edicions 62, l'Institut d'Estudis Catalans i la Fundació Mercè Rodoreda. Com sabem, Carme Arnau va ser l'encarregada, de nou, d'elaborar el pròleg que encapçala l'edició de l'obra novel·lística de l'autora i, tot i que en relació a la primera *Aloma*, resumeix l'estudi introductor de l'edició de 2006, sí que s'hi observa un reducció dels elements biogràfics d'anàlisi, cosa que, des del nostre punt de vista, respon al canvi d'objectiu comercial.

En definitiva, l'estudi dut a terme permet confirmar la hipòtesi plantejada en la «Introducció» del present capítol: la lectura predominant en el camp de la divulgació, pel que fa a la primera *Aloma*, és l'exclusiva de Carme Arnau, cosa que deixa de banda altres lectures existents com la de Neus Real (2005b). Per tant, la perspectiva d'anàlisi de la novel·la que arriba al públic general és una lectura fortament marcada per un punt de vista biografista i amb certes mancances pel que fa a l'anàlisi narratològica i a les interpretacions de la història. Finalment, pel que fa a la posició marginal que *Aloma* de 1938 ocupa dins del cànon literari rodoredià, cal repetir que la primera versió de la novel·la està fortament condicionada per l'existència d'una segona versió donada per definitiva per l'autora, cosa que fa que la percepció que es té de la primera *Aloma*, tot i comptar amb dues edicions divulgatives, no deixi de ser la d'una versió que no té entitat pròpia, la d'una versió de segona que la mateixa autora va invalidar.

## 6. VINT-I-DOS CONTES

### 6.1. INTRODUCCIÓ

Després de la publicació de la primera *Aloma* el 1938, la reaparició de Mercè Rodoreda en el món literari no es produeix en forma de llibre fins a vint anys més tard, el març de 1958, amb la publicació de *Vint-i-dos contes*, un recull que va obtenir el premi Víctor Català l'any 1957<sup>105</sup> i que va ser publicat l'any següent per l'editorial Selecta, que era qui concedia el premi.<sup>106</sup> Com és de sobres sabut, aquest parèntesi en la tasca literària de l'autora va ser degut a les dures experiències que va haver de viure a partir del desenllaç de la Guerra Civil i durant l'exili, tal com la mateixa autora relata a Baltasar Porcel, en una entrevista que l'escriptor li fa per a *Serra d'Or* l'any 1966. En aquesta entrevista l'autora explica com, tot i publicar alguns contes i poemes en revistes de l'exili durant els anys quaranta, les dificultats a les quals es veia exposada li van impedir continuar escrivint novel·la:

B.P.: ¿Quin era el vostre estat d'esperit, en aquella represa literària, potser també recobrament vital?

M.R.: El món d'abans de la guerra em semblava un món irreal, i no m'havia refet encara. I el temps que vaig tardar! Tot cremava per dintre però imperceptiblement ja s'anava tornant una mica anacrònic. I això és potser el que feia més mal. No hauria pogut escriure una novel·la baldament m'haguessin apallissat. Estava massa deslligada de tot, o potser, massa terriblement lligada a tot, encara que això pugui semblar una paradoxa. En general, la literatura em feia venir vòmit. Només tolerava els més grans: Cervantes, Shakespeare, Dostoievski... Estic segura que mai no he estat tan lúcida com aleshores; potser perquè menjava poc. I vaig deixar d'escriure contes.

B.P.: Per quina causa?

M.R.: No pas per horror a la literatura, sinó perquè de mica en mica se'm va parilitzar el braç dret. Podia cosir —d'això vivia—, fer totes les feines de casa, el

---

<sup>105</sup> En aquesta edició, el jurat estava format per Caterina Albert, com a presidenta honorària; Jesús Ernest Martínez Ferrando, com a president; Josep Miracle, com a secretari, i per Miquel Llor, Joan Triadú i Gonçal Lloveras. Les obres que s'hi van presentar i que van comptar amb algun vot, a més de *Vint-i-dos contes*, van ser: *Segones faules*, de Ramón Folch; *Per què no?*, de Josep A. Baixeras; *El temps estrany*, de Jordi Maluquer; *La gent: el temps*, de Ramón Planás; *Els contes de l'any*, de J. Cortes Buhigas; *Jotze i el follet de roure*, de Ramón Grabalosa; *Aigua avall*, de Concepció Maluquer; *El darrer peató i altres narracions*, de Gumersind Oleart; *L'ajudant Toolittle*, de Rossend Perelló; *Tribut a la truculència*, de Joaquim Segura; *Contes per a un remei*, de Jaume Vidal. Ara bé, l'única obra que, per nombre de vots, va fer una mica d'ombra a *Vint-i-dos contes* va ser *Segones faules*, de Ramón Folch, ja que en l'última ronda de votacions van quedar empatades a vots. Lamentablement, no hem pogut reproduir l'acta de concessió del premi Víctor Català 1957 com a annex perquè, com ens han informat des de la Biblioteca Nacional de Catalunya, les actes de concessió del premi entre l'any 1956 i 1961 no es troben dins del fons Josep M. Cruzet, fundador de l'Editorial Selecta. Tot i això, sí que hem reproduït en l'ANNEX XIV l'article de *La Vanguardia Española* (S.S., 1957), en què es resumeix la concessió del Premi.

<sup>106</sup> Curiosament, el 1998 aquest premi va passar a ser concedit per Òmnium Cultural i la Fundació Enciclopèdia Catalana i va canviar de nom, anomenant-se des d'aleshores premi Mercè Rodoreda de contes i narracions.

que fos, menys escriure. Quan agafava la ploma, el braç em feia mal, els dits se m'encarcaraven, i la ploma saltava. Em va durar quatre anys. Va ésser quan vaig començar a fer versos. Com que no em podia sotmetre a un tractament llarg i car, vaig anar fent com si res. Els versos, sense saber escriure a màquina, els escrivia en una màquina que m'havien deixat uns amics que havien tornat a Barcelona. Picava les lletres amb un dit. A l'últim el mal em va passar tal com havia vingut.

B.P.: I vau tornar a la prosa...

M.R.: Als contes, però havia de vigilar, m'excitava enormement; escrivia tres hores, i, segons com, m'havia de passar tres dies al llit: un desastre (Porcel, 1966: 74-[234]).

De la mateixa manera, en un àmbit més personal, Mercè Rodoreda també va expressar en diverses ocasions, per mitjà de cartes enviades a la seua amiga Anna Murià, les dificultats que tenia per escriure novel·la i per què havia decidit dedicar-se al conte com a gènere. Així, el 13 de març de 1946, Mercè Rodoreda escrivia: «Com que no tinc temps per a fer res que sigui massa llarg, ni que m'absorbeixi massa, penso dedicar-me una temporada llarga —dos o tres anys— a fer contes i a fer-los seriosament» (Rodoreda, 1992 [1a ed. 1985]: 85-86). També, el juliol de 1946, tornava a referir-s'hi:

No, no faig ni faré novel·la per ara. No tinc temps. Un conte es pot escriure relativament de pressa. *Le temps d'un sein nu entre deux chemises*.<sup>107</sup> La novel·la és massa absorbent. A més he descobert que el conte és un gran gènere. Penso fer-ne cinquanta. Ja soc gairebé a la meitat (Rodoreda, 1992 [1a ed. 1985]: 90).

Així, per tal de conformar el llibre, Rodoreda hi va aplegar diversos contes que havia publicat en revistes catalanes de l'exili al llarg de la segona meitat dels anys quaranta<sup>108</sup> i en va escriure altres de nous.<sup>109</sup> A més, també va incloure en el recull el conte «Carnaval», que havia obtingut el premi Joan Santamaria el 1956.<sup>110</sup> En l'entrevista ja esmentada que Baltasar Porcel feu a Rodoreda el 1966, la mateixa autora s'hi refereix al

---

<sup>107</sup> Com indica Carme Arnau (2000a: 13) la cita correspon al tancament del poema «Le Sylphe» de Paul Valéry.

<sup>108</sup> Segons les dades que consten en la Fundació Mercè Rodoreda, entre els anys 1946 i 1948 Mercè Rodoreda va publicar contes en diverses revistes catalanes que es publicaven a Mèxic. Així, en *La Nostra revista* va publicar «Felicitat», «Divendres 8 de juny», «Fil a l'agulla», «La brusa vermella» i «Gallines de Guinea»; en *Lletres*, «En veu baixa», i en la *Revista de Catalunya*, «Tarda al cinema», «El gelat rosa» i «Nocturn». A banda d'aquests contes, el conte «El bany» també va ser publicat prèviament en la revista *Lletres* i el conte «Un home sol» en la revista *Germanor: revista dels catalans de Xile*, com va indicar Carme Arnau (1979 i 2000a).

<sup>109</sup> En aquest sentit, resulta interessant la carta que Rodoreda va enviar a Tasis el 20 de juliol de 1956, ja que fa esment de com Cruzet li proposa presentar-se al premi Víctor Català: «Vaig anar a veure Cruzet. Em va dir que, publicar un llibre de contes, no li interessava gaire, però que podia enviar-lo —el llibre o el recull— al premi Víctor Català» (Rodoreda, 2017: 299).

<sup>110</sup> El 1956 va ser el primer any que la Penya Joan Santamaria concedia aquest premi, ja que Joan Santamaria va faltar el 1955 i l'associació literària i cultural creada per l'escriptor va decidir convocar aquests premis en honor seu. El màxim impulsor del premi va estar Rafael Tasis qui degué demanar un conte a Mercè Rodoreda (Arnau, 2017: 290), conte que, com sabem, l'autora va guanyar amb el vot de tots els membres del jurat (Rafael Tasis, Ferran Soldevila, Ramon Aramon i Serra, Joan Escofet i Soler i Rafael Dalmau i Farreres).

procés d'escriptura dels contes en el marc de dificultats que travessava i, fins i tot, valora el recull, que considera «molt desigual»:

B.P.: Heu escrit novel·la i conte. ¿On creieu que heu obtingut més bon resultat literari? ¿Quin dels dos mitjans expressius us escau millor?

M.R.: Que sé jo... Va a temporades. El meu llibre *Vint-i-dos contes*, publicat, em sembla, l'any 1958, va ésser començat a Bordeus l'any 1945 o 1946. Feia anys que no havia escrit ni una ratlla. Sortia d'un d'aquests viatges *au bout de la nuit* durant els quals escriure sembla una ocupació espantosament frívola: la fugida de París, a peu, amb alguns espectacles al·lucinants: incendi d'Orleans, bombardeig del pont de Beaugency, amb carros plens de morts... Dos anys a Limoges, morint al dia com aquell deia; dos anys a Bordeus vivint-hi... Acabada la guerra vaig escriure el primer conte per a una revista, catalana, que sortia a Mèxic... Era com si no hagués escrit mai. Vaig fer els altres sense saber on anava, per tossuderia, per una mena de fidelitat a la vocació de la meva adolescència. Era com si tractés de caminar després d'haver tingut una cama trencada i enguixada. El llibre és molt desigual (Porcel, 1966: 74-[234]).

De fet, Mercè Rodoreda mantindrà en el temps aquesta opinió sobre el recull, com demostren almenys tres declaracions de l'autora. En primer lloc, en les paraules que adreça per carta el 12 de desembre de 1957 a Josep Miracle, director literari de l'Editorial Selecta, quan aquest li comunica que és la guanyadora del premi Víctor Català 1957:

Ahir, dimecres, cap al tard, vaig rebre la vostra carta. Naturalment, vaig tenir una alegria, sobretot perquè tenia molt poques esperances d'obtenir el premi: per a no dir-vos que no en tenia ni una (Rodoreda, 2017: 314).

En segon lloc, el fet que a l'hora de publicar les *Obres Completes*, l'autora expressara a Joaquim Molas, en una carta enviada a l'editor el 2 d'agost de 1965, la intenció de refer, o fins i tot d'eliminar, alguns dels contes, tot i que, finalment, no hi introduïra canvis substancials:

Tot i que no crec gaire en les revisions d'una obra de joventut, perquè molt sovint en comptes de millorar-la l'esguerren, hi ha trossos en *Aloma* que fan angúnia de llegir. Hauré de mirar, també, els vint-i-dos contes. Treure alguns adjectius que no afegeixen res al text i suprimir quatre o cinc contes que no valen la pena (Molas, 2015: XIII-XIV).

I, finalment, l'opinió que dona de *Vint-i-dos contes* a Lluís Busquets i Grabulosa i a Jordi Tàssies, en una entrevista que aquests li fan per a *El Correo Catalán* el 1978: «Els vaig escriure prop de Llemotges i París. Són desiguals i mediocres, però no podia deixar d'escriure. Ara els considero una mena d'exercicis. ¿Els crítics els troben escrits amb gran pulcritud? Millor» (Busquets; Tàssies, 1978: 20).

Aquesta concepció que té Rodoreda del recull com a obra «molt desigual» podria provenir del mateix format que exigia el premi Víctor Català: un recull de contes d'extensió aproximada de 150-200 fulls de mida holandesa. Com ja va explicar Enric Bou (1978), aquesta exigència per part del premi va crear una certa controvèrsia, ja que hi havia qui defenia la concessió del premi al conte individualitzat<sup>111</sup> per tal d'evitar «la presentació al premi de reculls desiguals, que fan, sovint, de coixí d'un sol conte» (Bou, 1978: 103). Així, cap la possibilitat que l'exigència d'extensió del premi influïra la nostra escriptora i, per tant, el format del recull que en va resultar guanyador. Ara bé, a aquesta interpretació s'oposa Jaume Aulet, per a qui «no es pot pas considerar que sigui un recull amb material acumulat de qualsevol manera per a presentar a un premi» (Aulet, 1998: 462), sinó que Rodoreda, conscientment, selecciona una xifra concreta de contes entre tots els escrits a l'exili, una xifra que considera important com demostra el fet que es convertisca en el títol del recull.<sup>112</sup>

Ara bé, la realitat és que sobre el títol del recull de contes ha planejat sempre l'adjectiu «desigual», tant en boca de la crítica —des de Molas (1969) fins a Arnau (2000a)— com en la de la mateixa autora i això ha condicionat fortament la recepció crítica de l'obra i la posició que el recull ocupa dins del cànon rodoredià. Així, *Vint-i-dos contes* mai no ha ocupat una posició preeminent ni entre la crítica ni entre el públic lector. Per això, l'anàlisi dels motius que han comportat aquesta situació, juntament amb l'estudi del tipus de divulgació que s'ha dut a terme del recull són els objectius principals del present capítol.

---

<sup>111</sup> Com va indicar Enric Bou (1978: 103), ens referim a Joan Triadú (1971 i 1972) i a M. A. Capmany, l'opinió de la qual es troba recollida en un article de Jordi Graells a propòsit de la nit de Santa Llúcia: «Vull aprofitar aquesta ocasió per dir que trobo absurd que siguin exigits dos-cents holandesos. Em sembla que això obliga a farcir els reculls innecessàriament, per tal d'arribar al límit» (Graells, 1972: 22).

<sup>112</sup> Jaume Aulet (1998) estableix una teoria al voltant del títol del llibre que tractarem en el subapartat dedicat a les aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979).

## 6.2. LA RECEPCIÓ CRÍTICA DE *VINT-I-DOS CONTES*

### 6.2.1. LA RECEPCIÓ INICIAL

Abans de la publicació de *Vint-i-dos contes* —concretament el 1950—, dos dels contes publicats prèviament en la *Revista de Catalunya* a París, «El gelat rosa» i «Tarda al cinema», ja havien estat publicats en terres catalanes dins de l'*Antologia de contistes catalans (1850-1950)* de Joan Triadú.<sup>113</sup> Si bé aquest fet ens podria fer pensar en la presència que Rodoreda continuava tenint dins de la cultura catalana en els anys cinquanta, la realitat és, en canvi, una altra de molt diferent. Com bé ha expressat Abraham Mohino, «Joan Triadú, [...] obre a l'escriptora els primers canals de la represa» (2010: 18), però la seua condició d'exiliada afectarà irremissiblement la recepció inicial de l'obra amb què torna a irrompre dins del panorama cultural català:

No només experimenten l'exili les persones, també les obres en sofreixen els efectes funestos. L'expatriació compromet seriosament la relació entre l'escriptor i el seu públic, i els ritmes tant d'escriptura com de publicació s'alteren (o s'estronquen) per complet. La reaparició de l'escriptora va a pams, és gradual, com en dona fe l'escassa i discreta atenció que trobarà el volum *Vint-i-dos contes* (premi Víctor Català de 1958) amb què irromp, després d'uns lleus avisos, de nou en escena» (Mohino, 2010: 11).

De fet, a l'hora de publicar *Vint-i-dos contes*, Mercè Rodoreda era perfectament sabedora de com la condició d'exiliada havia afectat la seua carrera literària, valoració que podem llegir en la carta que l'autora va enviar a Josep M. Cruzet el 13 de gener de 1958 en resposta a la felicitació de l'editor de Selecta per l'obtenció del premi Víctor Català 1957:<sup>114</sup>

Ja no cal dir que em farà molta il·lusió veure els meus contes publicats en un volum de la Biblioteca Selecta. Per moltes raons; la principal, perquè fa molt de temps que no he vist res meu publicat a Barcelona i, aquest fet, em servirà d'estímul. Viure a l'estranger durant anys és dolent per a un escriptor que estima el seu país i l'enyorament és una mala cosa. Una mica d'enyorament va bé, però massa, espatlla. S'acaba tenint la sensació d'ésser un objecte deixat al bell mig d'una plaça (Rodoreda, 2017: 318).

---

<sup>113</sup> Ens interessa fer explícit com Joan Triadú, en la introducció que escriu als contes de Rodoreda, es desmarca de la catalogació de la prosa de l'autora com a femenina: «Fora potser parcial i empètitiria la imatge que cal tenir-ne, dir que aquest lirisme situat, ja d'entrada, en l'estil, és essencialment femení. Si hi ha alguna cosa en aquest sentit, la força creadora té més importància que una característica peculiar i, al capdavant, secundària» (Triadú, 1950: 1431).

<sup>114</sup> Josep M. Cruzet va felicitar personalment Rodoreda per l'obtenció del premi Víctor Català en una carta enviada a l'autora el 19 de desembre de 1957. Aquesta carta es troba dipositada al fons Josep Maria Cruzet – Editorial Selecta de la Biblioteca Nacional de Catalunya.

En efecte, com ja va indicar Jaume Aulet (1998: 461), les mostres de recepció inicial que va rebre la publicació de *Vint-i-dos contes*, tot i haver obtingut el premi Víctor Català, són certament escasses. De fet, l'obtenció del premi i la publicació del recull només va ser anunciada o referenciada en dos mitjans: *La Vanguardia Española* i la revista *Destino* i sols va comptar amb tres ressenyes breus i sense gaire profunditat que, a més, llevat d'una, no apareguren en el mateix any de la publicació del recull.

Ara bé, la condició d'exiliada de l'autora no és l'única causa que pot explicar la inadvertència amb què va ser rebut el recull de contes; un altre aspecte, destacat també per Abraham Mohino (2010: 17), hi va poder incidir. Ens referim a la valoració general que els crítics literaris feien del conte com a gènere menor. *Vint-i-dos contes* no és l'única obra contística de l'autora que va patir la inadvertència crítica, també la sofriren la resta de reculls rodoredians, cosa que evidencia la influència d'aquest aspecte en la recepció primerenca dels reculls de contes de l'autora.

Pel que fa a la consideració general del conte com a gènere menor a remolc de la novel·la,<sup>115</sup> diversos han estat els autors que s'hi han referit, com ara Kayser (1965: 489), Triadú (1972: 43) o Aulet (2008b: 194), consideració a la qual cal sumar la difícil situació que un gènere considerat menor podia travessar durant el període de la postguerra a Catalunya, en el qual, com expliquen Triadú (1972), Centelles (1990) i Aulet (2008b: 191), regnava «la manca de llocs adequats i suficients de publicació» (Centelles, 1990: 14), ja que les editorials no els dedicaven col·leccions i les revistes en català, mitjà habitual de publicació dels contes, van ser durant molt de temps inexistents. Així, com indica Esther Centelles, l'única oportunitat que tenien els autors de «poder publicar els seus contes és guanyar [...] algun concurs literari» (1990: 14), cosa que, com sabem, va poder aconseguir Mercè Rodoreda.

Una opinió discrepant va mostrar Maria Campillo (1988) en el capítol dedicat al conte del volum onzè de la *Història de la literatura catalana*, tot i citar els estudis de Bou (1978) i Centelles (1990 [1a ed. 1981]) com a fonts. Així, per a Campillo, durant els anys cinquanta, «el conte va travessar un període brillant com a resultat de la conjunció de factors diversos, entre els quals cal comptar les condicions professionals de l'escriptor en aquells anys i les vies de comercialització de l'obra que se li oferien»,

---

<sup>115</sup> Com indica Jaume Aulet, «els tòpics d'aquesta menysvaloració acostumen a ser sempre els mateixos, [...]: la brevetat com a sinònim de simplicitat, la dificultat de promoció, els problemes per a la definició del gènere o la creença que el conte és més aviat un banc de proves per al novel·lista» (2008b: 194).

cosa que el va convertir en «una peça fonamental que unificava interessos artístics i de mercat», atesa «la facilitat de publicació» (1988: 9) i la ductilitat que el conte presentava com a gènere.

Quant a la manca d'estudis crítics al voltant del conte dins de la literatura catalana, d'una banda, Jaume Aulet (2008b) s'ha referit a l'absència d'una crítica especialitzada en el gènere al llarg de la postguerra: «sovint són els mateixos narradors els qui comenten els llibres dels seus col·legues, la qual cosa és, en el fons, un símptoma de precarietat» (2008b: 195); de l'altra, Enric Bou (1978) també ho explicava per les dificultats que havia travessat la literatura catalana en la postguerra i pel fet que molts dels autors de contes també escrivié novel·les i s'hi prioritzava aquesta producció:

El conte ha estat considerat durant molt temps com un gènere literari menor, el germà petit de la novel·la. [...] Estiguem o no d'acord amb aquesta teoria, cal reconèixer que els estudis crítics dedicats al conte són menys nombrosos que els dedicats a la novel·la, i la nostra literatura no és una excepció. [...]. Des de la publicació, l'any 1950 de l'*Antologia de contistes catalans 1850-1950*, de Joan Triadú, pocs (o cap) han estat els estudis globals dedicats al tema. En el camp dels estudis crítics sobre la literatura catalana hi ha un buit bastant important en l'atenció dedicada al gènere. El problema és, en part, explicable: han existit durant una sèrie d'anys unes «condicions objectives» que han impedit el normal desenvolupament de la literatura catalana i, de retruc, l'exercici d'una crítica àmplia que tracti tots els gèneres d'una manera global. A més, en el cas del conte, s'afegeix el fet que els principals autors són, abans o després, autors també de novel·les, i sempre es fa referència a ells per la seva producció novel·lística, i no per la seva producció de contes (Bou, 1978: 102-103).



### 6.2.1.1. LES PRIMERES RESSENYES

Com hem vist en tractar la recepció inicial de *Vint-i-dos contes*, si una cosa va caracteritzar l'aparició del volum, va ser l'escassetesa de notícies relatives a l'obtenció del premi i a la publicació del recull.<sup>116</sup> De fet, només *La Vanguardia Española* (s.s., 1957) i *Destino* (Llorens, 1957: 73) es feren ressò, en castellà, de l'obtenció del premi Víctor Català per part de Mercè Rodoreda el 1957. Pel que fa al primer d'aquests articles, consisteix en una crònica dels premis atorgats la nit de santa Llúcia i, per tant, també del desenvolupament de la concessió del premi Víctor Català 1957. Així, és a partir d'aquest article que coneixem els membres del jurat del premi, la resta d'obres presentades i el procés que va convertir Rodoreda en guanyadora. L'altre testimoni sobre l'obtenció del premi consisteix en una nota de premsa breu signada per Arturo Llorens en la qual simplement destaca, a més de la referència explícita al sexe de la guardonada, la valoració positiva del recull: «22 contes, un capicúa literario digno de tenerse en cuenta» (Llorens, 1957: 73).

Si ens fixem en les notícies que anuncien el 1958 la publicació del recull, ens trobem que tornen a ser les mateixes publicacions, *La Vanguardia Española* i *Destino*, les que se'n fan ressò en tres ocasions cadascuna. Així, la primera ho fa el 18 de febrer (s.s., 1958a), l'11 de març (s.s., 1958d) i el 22 d'abril (s.s., 1958f), tot i que la notícia de l'11 de març és l'única en què s'aporta alguna informació sobre el volum i no només es publicita el títol i la futura posada a la venda. En concret, en aquesta notícia de l'11 de març s'anuncia que el recull de contes ja ha estat posat a la venda i es reproduïx, en català, el text de la contraportada del recull, en el qual es destaca la figura de Rodoreda com a escriptora: «una de les figures capdavanteres de la nostra literatura» (s.s., 1958d).

Per la seua banda, la revista *Destino* es refereix a la publicació de *Vint-i-dos contes* el 22 de febrer (s.s., 1958b), l'1 de març (s.s., 1958c) i el 3 de maig (s.s., 1958h), però, tal com passava amb les notícies aparegudes en *La Vanguardia Española*, només una de les notícies, la publicada l'1 de març, aporta algun tipus d'informació sobre l'autora i sobre el recull. Pel que fa a Rodoreda, es destaca la seua condició d'exiliada, ja que s'afirma que viu a Suïssa i es recorda el fet que va obtenir el premi Crexells. Quant al recull, a més d'esmentar l'obtenció del premi, s'aporta una valoració totalment neutral,

---

<sup>116</sup> Trobareu les notícies relatives a l'obtenció del premi Víctor Català i a la publicació de *Vint-i-dos contes* en l'ANNEX XIV.

fruit possiblement del desconeixement del contingut: «conjunto de narraciones de diverso tema y carácter» (s.s., 1958c: 29).

A més de les notícies i de la publicitat relatives a la publicació del recull, hem localitzat diversos articles entre els anys 1958 i 1962 en què, d'una manera indirecta, es feia referència a *Vint-i-dos contes*. La primera referència la trobem en un article publicat en la revista *Destino* (s.s., 1958e) en què s'entrevisten diversos autors i editors a propòsit de la diada del llibre, entre els quals es troba Josep M. Cruzet, editor de Selecta. En aquest context, l'editor es refereix a la recent publicació de *Vint-i-dos contes* i a la reaparició pública de Mercè Rodoreda, escriptora que considera «de excelente prestigio» (s.s., 1958g: 28). La referència següent també apareix en relació amb la diada del llibre i consisteix en un article publicat en *La Vanguardia Española* (s.s., 1958g), en què es recordava *Vint-i-dos contes* com a obra premiada en el Víctor Català de 1957.

No és fins al 1959 que tornem a trobar referències en la premsa a Rodoreda i als seus *Vint-i-dos contes*, quan Joan Fuster s'hi va referir des de les pàgines de la revista *Destino*. En concret, Fuster (1959: 35) lamenta l'escassa valoració del gènere per part del públic lector i, dins d'aquest context, esmenta Rodoreda com una de les grans contistes que aquesta valoració els porta a perdre's. Finalment, el 1962 i des de les pàgines de la revista *Serra d'Or* (s.s., 1962), *Vint-i-dos contes* se selecciona, entre moltes altres obres, a propòsit d'una pregunta d'un lector que demana informació al director de *Serra d'Or* sobre literatura catalana per tal de constituir una biblioteca literària.

Ara bé, aquesta selecció puntual del recull per part de *Serra d'Or* contrasta amb l'enquesta «Els crítics davant la literatura catalana (1939-1963)» que la mateixa publicació va dur a terme el 1964 per tal de valorar les tres millors obres de la literatura catalana per gèneres d'aquell període temporal, ja que *Vint-i-dos contes*, dins de l'apartat «Narració»,<sup>117</sup> va passar totalment desapercebuda i només va comptar amb dos vots que, curiosament, pertanyien a l'editor de l'obra, Rafael Tasis, i a Osvald Cardona, el seu principal comentarista com de seguida veurem.

---

<sup>117</sup> Les obres que els crítics van destacar en l'apartat «Narració» van ser: *Cròniques de la veritat oculta* de Pere Calders, amb deu vots, *Mites* de Jordi Sarsadenas, amb set vots, i, empatades amb quatre vots: *Gent de l'alta vall* de Pere Calders i *Entre la ciutat i el tròpic* de Ferran de Pol. Ara bé, en el mateix article s'indicava que la narració era el gènere on era més evident «la desorientació dels crítics» (s.s., 1964a: 52 [604]).

Si l'existència de notícies relatives a la publicació de *Vint-i-dos contes* va ser realment escassa, també ho fou la publicació de ressenyes que tractaren, amb més o menys profunditat, el recull. Així, el volum només va comptar amb tres ressenyes que, a més, aparegueren distanciades en el temps i no amb proximitat a la data de publicació del recull: la d'E. P. (1958: 15), la d'Osvald Cardona (1959: 14) i la de Jordi Maluquer (1960: 14), de les quals, com ha indicat Abraham Mohino (2010: 17), només la d'Osvald Cardona té la suficient profunditat per a ser consignada.<sup>118</sup>

La primera d'aquestes ressenyes, la més pròxima a la publicació del recull i també la més superficial, va aparèixer en *La Vanguardia Española* i se'n desconeix l'autor, ja que utilitza les inicials E. P. per a signar l'article. En aquesta ressenya, pel que fa al contingut relatiu a l'autora, es destaca, de nou, la referència a la reaparició de Rodoreda com a escriptora i la seua condició d'exiliada, cosa que demostra la influència que aquesta condició va poder tenir en l'escassa recepció inicial del recull, com hem vist que afirmava Abraham Mohino (2010: 17). En concret, s'afirmava: «aunque Mercè Rodoreda no sea escritora de la última hornada, también es cierto que, alejada desde hace tiempo del ambiente cultural del país, su nombre puede resultar nuevo» (E.P., 1958: 15). A més, es feia referència a l'obra anterior, però només a *Un día de la vida d'un home*, publicada a la col·lecció A Tot Vent com sabem, i a la seua activitat literària com a poeta, que considera inferior a la de contista. Quant a la valoració del recull, considera que el conte és un gènere difícil i que Rodoreda ha recollit les seues millors produccions en *Vint-i-dos contes*. Així, tot i que sense aprofundir-hi, considera que els aspectes més destacables del recull són:

El notable realismo y la amplitud de los temas que abarca gran diversidad de escenarios y tipos y ambientes, como también de procedimientos narrativos abordados y resueltos por la autora con indudable acierto. Climas apenas sugeridos [...] constituyen, con todo, el fuerte de Mercè Rodoreda (E.P., 1958: 15).

Com hem vist, no és fins a l'any següent que torna a ressenyar-se el recull. Concretament, en un article d'Osvald Cardona publicat en la revista *Germinàbit*, en el qual, connectant l'etapa de preguerra i la tot just iniciada etapa de postguerra de Rodoreda, es torna a insistir en el fet que aquest recull suposa la reaparició de l'autora dins les lletres catalanes amb una nova virtut: la maduresa. És l'assoliment d'aquesta

---

<sup>118</sup> Trobareu aquestes ressenyes reproduïdes en l'ANNEX XV.

virtut la que, segons l'autor, ha permès el salt qualitatiu d'aquest recull respecte d'*Aloma* (1938), tot i el manteniment dels temes i dels motius:

Els qui en la nostra adolescència llegíem els contes per a infants que Mercè Rodoreda publicava als diaris de Barcelona, no hem oblidat el seu nom; ni la novel·la *Aloma* [...], en què afirmava les valors de l'autora superant altres novel·les anteriors i iniciava decisivament la direcció que es manté en el darrer llibre. Els distints episodis de la novel·la d'ara fa més de vint anys compendiaven tots els motius ja enumerats i llur encadenament en una sola acció més aviat els perjudicava. Per això, en el nou recull, que els serva en forma de contes isolats, inconnexos entre ells, demostra l'experiència de la vida i de l'art d'expressar-la; en treu millor partit en síntesi —diríem— per a augmentar-ne la intensitat i, de retop, la pudícia. El llibre d'ara porta el senyal de la maduresa, tornant per una assenyada fidelitat als temes que li foren cars aleshores, i que no s'allunyen de la mentalitat femenina, ni —potser— d'aquelles dones que no gosin exposar-la. Ara, tant de temps allunyada de la nostra ciutat, l'hem retrobada constant en el record dels nostres carrers i al clima i al gust en què es formà, i es plau de retratar-los amb la minúcia que dona l'afecte inesborrable (Cardona, 1959: 14).

D'una altra banda, si ens fixem en l'anàlisi que es porta a terme del recull ens adonarem que, a grans trets, marca les línies generals de la interpretació que s'ha dut a terme posteriorment. Així, com bé ha indicat Abraham Mohino (2010: 17), el primer element que es destaca és la femineïtat del recull, però hi ha molts altres elements que repetidament veurem en els estudis posteriors sobre el recull, com la importància del pas del temps, el realisme d'alguns contes, el llenguatge planer i espontani sense recórrer al barbarisme ni forçar la sintaxi o la influència de l'exili. És per tots aquests motius que Osvald Cardona valora molt positivament el recull i acaba la ressenya considerant que «és un dels que més podria contribuir al to cosmopolita, real, tens i francament literari de la prosa catalana» (Cardona, 1959: 14).

Per la seua banda, Jordi Maluquer no va expressar una opinió tan positiva en l'última ressenya sobre el recull, publicada el 1960 des de les pàgines de *Serra d'Or*. Així, per al crític —com posteriorment ha compartit la crítica i fins i tot la mateixa Rodoreda—, el recull es podria qualificar de desigual, ja que, pel que fa als contes, considerava que «no tots són interessants, però n'hi ha de remarcables» (Maluquer, 1960: 14). És seguint aquesta línia que el crític limita la ressenya a fer una enumeració temàtica i qualitativa dels contes de caràcter força subjectiu i superficial. De fet, només en l'inici de l'article Maluquer es refereix a un aspecte del recull amb una certa profunditat: al domini que Rodoreda posseeix del llenguatge, sempre des de la correcció lingüística, per tal de crear ambients. Ara bé, també és cert que, per tal de valorar el judici crític de Maluquer, cal tenir en compte que, narrador ell mateix, es posicionava en una orientació estètica

ben allunyada de la narrativa psicològica de Rodoreda, el realisme social que presidirà el panorama crític en la dècada dels seixanta.

En definitiva, no només l'escassetat de notícies i ressenyes sobre la publicació de *Vint-i-dos contes* són indicadors de com la condició d'exiliada va influir en la recepció primerenca del recull, sinó que el mateix contingut d'aquestes, amb la contínua referència a aquesta condició, ho exemplifiquen i ho demostren. Si aquest motiu és importantíssim per tal d'entendre l'escassa recepció inicial que va rebre el recull, no ho és menys l'escassa existència de mitjans que pogueren fer-se ressò de les novetats editorials en català en un context, no hem d'oblidar-ho, de silenci imposat.

## 6.2.2. L'APROXIMACIÓ DE CARME ARNAU

Abans que Carme Arnau començara a fer públics els seus estudis sobre l'obra rodolediana i, en concret, sobre *Vint-i-dos contes*, Joaquim Molas (1969) i Joan Fuster (1972) ja havien analitzat, tot i que de manera molt succinta, el recull de contes. Quant a l'estudi de Joaquim Molas, el director de la tesi de Carme Arnau estableix les bases d'anàlisi que posteriorment seguirà Arnau (1979). Així, considera que *Vint-i-dos contes*, tot i el manteniment de la temàtica d'obres anteriors com *Aloma*, està conformat per un conjunt de contes «desiguals i deslligats narrativament els uns dels altres» que palesen una «vacil·lació de tècniques» des de la narració tradicional fins a l'«esquematisme elegíac i evocatiu» (1969: 14). En aquesta línia, tanca l'apartat referit al recull de contes, conclouent que es tracta d'«un cas a part i potser, en conjunt, poc reeixit dins l'obra de maduresa de l'autora, però, malgrat això, força representatiu» (1969: 14).

Per la seua banda, Joan Fuster (1972) en fa una valoració totalment distinta i molt més positiva, ja que considera els contes «perfectes, d'una pulcritud “literària” admirable» (1972: 379). A més, considera que aquesta obra reintegra «Mercè Rodoreda a l'atenció del públic lector dels Països Catalans» i que, a diferència de la vacil·lació tècnica expressada per Molas (1969), només responen «a la tècnica clàssica de l'“anàlisi psicològica”» (1972: 379).

Pel que fa pròpiament als estudis de Carme Arnau, abans de la publicació de l'estudi de 1979 que estem utilitzant com a referent en la present tesi doctoral, Arnau es va referir en diverses ocasions a *Vint-i-dos contes* i hi va exposar els punts principals, pel que fa a aquesta obra, de l'anàlisi que publicaria posteriorment, el 1979.<sup>119</sup> Concretament ho va fer el 1974, en un article publicat en la revista *Els Marges* a propòsit de la segona edició que l'editorial Selecta havia fet del recull de contes l'any anterior, i el 1976, en la

---

<sup>119</sup> També abans de la publicació de l'estudi de Carme Arnau (1979), dos treballs que tracten *Vint-i-dos contes* van veure la llum. D'una banda, Josep Navarro (1976) analitza la relació temporal entre linealitat i ruptura temporal en els contes «El gelat rosa», «En veu baixa» i «El mirall» i, a més, com ha indicat M. Isidra Mencos, en aquesta anàlisi «observa que Rodoreda utilitza sovint l'associació d'un color i un objecte com a eix cromàtic que articula els diferents temps del relat» (Mencos, 2003: 80). De l'altra, Enric Bou (1978), en el seu estudi sobre el premi Víctor Català, classifica *Vint-i-dos contes* dins de l'etapa d'obres premiades que expressen l'allunyament de la realitat (1953-1957) i, a grans trets, descriu el recull seguint els principis establerts per Carme Arnau (1974 i 1976a). Ara bé, a diferència d'Arnau (1974 i 1984 [1a ed. 1976]), considera que l'obra conté certs contes «ambientats a l'exili, contes de to realista» (Bou, 1978: 105) que anuncien la tendència dominant de l'etapa següent que, segons Bou, comença el 1958: el realisme històric.

«Introducció» que va redactar en les *Obres completes* de l'autora publicades per Edicions 62 aquell any.<sup>120</sup>

Totes tres anàlisis presenten les mateixes idees i estan enfocades, seguint la base establerta per Molas (1969), des de la mateixa perspectiva: unitat temàtica i crisi de tècniques narratives que donen com a resultat una obra desigual. A més, dins de la teoria del mite de la infantesa establerta per Arnau (1979),<sup>121</sup> el recull de contes adquireix el caràcter d'obra pont, d'obra que enllaça la producció de preguerra i postguerra de l'autora, ja que li permet fer tempteigs per tal de descobrir la seua fructífera forma de novel·lar a partir de *La plaça del Diamant*.

Quant a la temàtica del recull, defensa que presenta una «certa unitat temàtica» (1979: 101) centrada, de nou, en les relacions amoroses i amb l'única diferència de l'edat dels personatges que s'hi veuen involucrats en la majoria dels contes. Així, a diferència de l'adolescència que presentava Aloma, considera que els personatges del recull majoritàriament travessen el moment d'entrada a la maduresa, cosa que, com no podia ser d'altra manera segons els postulats de la seua teoria del mite de la infantesa i la perspectiva biogràfica que aquesta implica, relaciona amb l'edat que en el moment d'escriptura dels contes tenia l'autora: «la majoria dels contes tenen com a protagonistes uns homes i unes dones que voregen la maduresa (l'edat que tenia aleshores la Rodoreda)» (1979: 99).

Com la mateixa Arnau reconeix (1979: 99), entre els protagonistes de *Vint-i-dos contes* també hi ha vells i xiquets, cosa que, tot i no quadrar en l'esquema que planteja, explica per la intenció de Rodoreda de «fer extensible el desencís existencial a totes les edats de la vida humana» (1979: 99). Ara bé, com a protagonistes dels contes també hi ha joves, i tot i que no especifica la presència d'aquest període vital en l'esquema proposat, sí que l'utilitza per a fer l'anàlisi temàtica dels contes, ja que els divideix en dos subapartats titulats: «La maduresa o el matrimoni» i «La joventut».<sup>122</sup> En aquesta anàlisi, Carme Arnau arriba a la conclusió que dèssset dels vint-i-dos contes presenten una temàtica amorosa i que, d'aquests, nou tenen com a protagonistes persones madures, i huit, joves.

---

<sup>120</sup> Analitzarem específicament l'apartat que Carme Arnau (1984 [1a ed. 1976]) dedica a *Vint-i-dos contes* quan tractem la divulgació que s'ha dut a terme del recull de contes. Pel que fa als treballs de 1974 i 1979, presentem el mateix esquema d'anàlisi, és per això que els analitzarem com un de sol.

<sup>121</sup> Arnau va recollir els punts principals d'aquest treball en un article publicat en la revista *Saber* el 1980.

<sup>122</sup> En el treball de 1974 aquesta divisió presentava títols diferents tot i que el contingut no varia: «Relacions home-dona» i «Temes diversos». Possiblement, el canvi de títols obeeix a la intenció d'ajustar l'anàlisi temàtica a la teoria del mite de la infantesa que regeix el seu estudi.

És evident, per tant, deixant fins i tot al marge la presència de protagonistes vells i infants,<sup>123</sup> que la interpretació en clau biogràfica que relaciona, en aquest cas, l'edat de l'autora amb la dels protagonistes dels contes presenta una incoherència en la connexió de les dades difícil de justificar.

A més de la temàtica, l'altre element principal que Carme Arnau analitza en relació a *Vint-i-dos contes* és l'ús de tècniques narratives emprades per Rodoreda. La mateixa Arnau (1984 [1a ed. 1976]: 13) reconeix que l'observació de la crisi de tècniques que presenta el recull<sup>124</sup> ja va ser detectada per Molas (1969) i en busca les causes: «Mercè Rodoreda es troba en un país que no és el seu i amb una línia trencada, la de la novel·la catalana. [...] ha de buscar una nova escriptura i començar gairebé de nou» (1974: 110), i les conseqüències: «per aquest motiu al recull de contes hi ha unes tècniques molt diferents» (1979: 109).

Per a analitzar la diversitat de tècniques, Arnau segueix les fórmules de Todorov i classifica els contes segons tres tipus de narrador: 1) el narrador que sap més que el personatge; 2) el narrador que sap menys que el personatge i 3) el narrador que sap el mateix que el personatge. Seguint aquesta divisió, afirma que la majoria dels contes pertanyen al primer grup i que compten, per tant, amb un narrador de tipus tradicional, tot i que evolucionat, ja que busca l'objectivitat. Segons Arnau, només «Un home sol» i «Darrers moments» pertanyen al segon grup en el qual, d'acord amb la seua opinió, es troben els contes que segueixen la tècnica del behaviorisme, és a dir, la introducció de la focalització externa.<sup>125</sup> A més, tot i que per a Arnau, les tècniques del behaviorisme «no semblen adaptar-se a Mercè Rodoreda com a narradora» (1979: 111), sí que considera que l'ajuden a trobar la manera de narrar utilitzada a partir de *La plaça del Diamant*.

---

<sup>123</sup> Crida l'atenció que en l'estudi de 1979 els contes que no es poden relacionar dins de la teoria que Carme Arnau vol exposar no compten amb un apartat propi com sí que tenien en el treball de 1974, l'apartat titulat «Temes diversos». Ara l'atipicitat que suposen, segons Arnau (1979: 107), és exposada dins de l'apartat «La joventut».

<sup>124</sup> Carme Arnau (1974: 105) expressa que la mateixa Rodoreda confirma la crisi de tècniques que palesa *Vint-i-dos contes* en l'entrevista que Baltasar Porcel va fer a l'autora el 1966 quan l'autora va manifestar la desorientació a l'hora d'escriure els contes com a conseqüència dels esdeveniments bèl·lics: «Vaig fer els altres sense saber on anava» (Porcel, 1966: 74 [234]), cosa que considerem, com a mínim, un tant agosarada. La mateixa Arnau (1979: 98-99) va eliminar aquesta relació i va considerar que les paraules de Rodoreda permetien ratificar el pessimisme que predomina en *Vint-i-dos contes*.

<sup>125</sup> Cal advertir que, des del nostre punt de vista, si bé «Darrers moments» sí que tendeix a narrar només les paraules i les accions dels personatges, tot i que en diverses ocasions la focalització externa es trenque amb la narració de pensament o sensacions, no passa el mateix en un «Un home sol», ja que la focalització és interna fixa en tot moment.



Finalment, considera que hi ha sis contes en què l'autora utilitza la identificació entre la veu i el mode, segons la terminologia de Genette (1972):<sup>126</sup> «La brusa vermella», «En veu baixa», «Abans de morir», «La sang», «En el tren» i «Tarda al cinema». Ara bé, considera que en els tres primers «la primera persona [...] no hi filtra completament la matèria narrativa» (1979: 112);<sup>127</sup> que «“Tarda al cinema” no és més que les pàgines del diari d'una noia jove» i que, per tant, sols «En el tren» i «La sang» es veu reflectit l'ús del que Arnau proposa denominar l'«escriptura parlada», tècnica que, en la seua opinió, prefigura la de la narrativa posterior.

Si una cosa es desprèn de l'anàlisi de les tècniques narratives és que aquesta és duta a terme a partir de la relació que es pot establir amb l'obra posterior de l'autora i no *per se*. En aquest sentit, resulta especialment significativa la següent afirmació d'Arnau: «Un retorn després de tants anys de silenci [...], farà que s'evidenciï una crisi a l'hora d'escriure; crisi, però, fructífera, perquè en sorgirà la seva futura forma de novel·lar, la culminació de la qual és *La plaça del Diamant*» (1974: 105). Així, tal com ja hem vist que indicava Aulet (2008b: 194), la perspectiva que Carme Arnau ens dona del recull de contes és la d'una obra de tempteig, un camp de proves que l'autora utilitza per tal d'experimentar abans d'escriure novel·la.

De la mateixa manera, també crida l'atenció la manca d'exhaustivitat i de sistematicitat en l'aplicació de les teories narratològiques. L'exemple més clar el trobem en la confusió conceptual pel que fa a la veu i al mode segons la teoria establerta per Genette (1972). En concret, pel que fa als contes que considera que contenen un narrador tradicional, Carme Arnau afirma que s'hi produeix una dissociació entre veu i mode i, acte seguit, explica erròniament aquests conceptes: «*veu* (a través de qui veiem la història, el que Lubbock denomina *focus* narratiu) i *mode* (qui l'explica, qui n'és el narrador)» (Arnau, 1979: 110).<sup>128</sup> D'una altra banda, també cal remarcar la inconcreció que suposa el concepte «escriptura parlada», sense cap tradició narratològica, aplicat a la tècnica narrativa dels contes «En el tren» i «La sang», com va ser demostrat per Cuenca (1998), cosa que tractarem en el subapartat següent.

---

<sup>126</sup> L'ús dels conceptes «veu» i «mode» per part d'Arnau (1979) resulta força imprecís. Per això, considerem important establir que es refereix a la identitat entre la veu narrativa i el personatge en el qual diposita el focus de percepció.

<sup>127</sup> Des del nostre punt de vista, l'aplicació que Arnau fa del concepte de mode narratiu fa difícil saber què vol dir amb aquesta afirmació.

<sup>128</sup> Com sabem, *veu* fa referència a qui narra i dins del *mode* es distingeix entre focalització (perspectiva des de la qual es veu allò que es narra) i distància (la reproducció més o menys directa de paraules i pensaments).

El 1988 Carme Arnau torna a referir-se a *Vint-i-dos contes* dins del capítol dedicat a Rodoreda en el volum onzè de la *Història de la Literatura Catalana*. Quant a l'anàlisi del recull de contes que hi duu a terme, Carme Arnau bàsicament resumeix les idees exposades en els treballs anteriors i, per tant, tornem a trobar-nos amb les mateixes mancances ja esmentades, tant pel que fa a l'anàlisi temàtica com a la narratològica. De la mateixa manera, Arnau torna a insistir en la catalogació del recull com una «obra pont» (1988c: 165) i en les relacions que es poden establir entre l'obra i la vida de l'autora: «Perquè els contes, companyia constant de l'autora, són un reflex directe i puntual de les seves experiències humanes, de la seva vida secreta i lleument misteriosa» (1988c: 165).

En el marc del I Simposi Internacional de Narrativa Breu celebrat a València el 1998, Carme Arnau va fer una anàlisi de l'evolució i de les influències com a contista de l'autora, dins de la qual va tractar, de nou, *Vint-i-dos contes*. Dos anys més tard, en el 2000, va ampliar aquest estudi i el va tornar a publicar, juntament amb altres treballs inèdits, dins del volum *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*.<sup>129</sup> En aquest estudi, Carme Arnau introdueix certs canvis respecte al treball de 1979. D'una banda, parlarà d'un «ventall de tècniques» (2000a: 14) i no d'una crisi d'aquestes i, de l'altra, deixarà de banda les relacions amoroses com a tema principal i l'edat dels personatges per a analitzar-les i afirmarà que hi ha un ventall de temes, «uns temes units, tanmateix, per un denominador comú: una visió sempre desencisada de la vida, sovint tràgica» (2000a: 14). Així, tot i que la detecció d'aquest fil temàtic ja estava present en l'estudi de 1979, el fet de donar-li més importància comporta que Carme Arnau es fixe i done relleu a contes que havia deixat més al marge en l'estudi de 1979: els contes que tracten l'exili.

Ara bé, l'objectiu real del treball és buscar les diverses influències literàries subjacents en la producció contística de Mercè Rodoreda. En aquest sentit, pel que fa a *Vint-i-dos contes*, Carme Arnau localitza, com ja havia fet en l'estudi de 1979, la influència puntual dels behavioristes i hi afegeix la de D. H. Lawrence i, sobretot, la de Katherine Mansfield, però, com veurem, continuaran sent analitzades, generalment, en relació a

---

<sup>129</sup> En la nostra anàlisi ens centrarem en l'estudi de l'any 2000, ja que, com la mateixa Carme Arnau (2000a: 11) reconeix, és la versió ampliada del treball presentat en el simposi del 1998.

l'obra posterior de l'autora, l'obra considerada canònica.<sup>130</sup> Així, quant a l'ús de les tècniques behavioristes, Arnau segueix la línia encetada en el treball de 1979 i afirma que, tot i estar present en alguns contes del recull, com «Darrers moments» o «Un home sol», «aquesta tendència no s'adiu amb la voluntat de la novel·lista, [...] i, per tant la deixarà de banda» (2000a: 15).

El gruix del treball està centrat en la influència que Katherine Mansfield va poder exercir sobre Rodoreda; una influència que, segons Carme Arnau dona a entendre seguint la línia biografista dels seus estudis, va més enllà del fet literari, ja que Rodoreda voldria «esbrinar-li els gustos» (2000a: 15) i totes dues compartirien «una gran sensibilitat, una visió màgica i personificada de la natura» (2000a: 15), «l'atracció per la soledat com a única vida possible» (2000a: 17), «el sentiment amorós, viscut d'una manera tan intensa com dolorosa» (2000a: 18), «la importància del record lligat al passat, un record que es remunta sovint a la infantesa» (2000a: 18), «l'atracció pel misteri» (2000a: 18) i «la passió per l'escriptura i la voluntat de lliurar-s'hi en cos i ànima» (2000a: 18).<sup>131</sup>

Si ens centrem, per contra, en la influència literària que Katherine Mansfield va poder exercir en la redacció de *Vint-i-dos contes*, Carme Arnau (2000a) només estableix una clara influència sobre dos dels contes: «Tarda al cinema» i «En el tren» per la tècnica narrativa emprada, i, per l'aparició, en aquest últim, d'un cert humor negre i d'una minyona com a protagonista, aspectes que, per a Arnau (2000a: 19-20), anuncien el to que l'autora trobarà a partir de *La plaça del Diamant*. Així, si bé considera que certes innovacions de Txèkhov —com ara l'interès per allò senzill i corrent, la simplicitat, l'humor i la ironia i els finals oberts— van arribar a Rodoreda per mitjà de Mansfield, aquestes no van afectar la major part dels contes del recull, però sí que van influir en l'obra posterior. És aquesta perspectiva la que fa afirmar a Arnau que *Vint-i-dos contes* és el camp de proves que permetrà trobar a Rodoreda la veu de l'obra posterior, la considerada, com hem dit, realment canònica: «Per aquest motiu, *Vint-i-dos contes*, pot

---

<sup>130</sup> L'única influència que no és analitzada en relació amb l'obra posterior de Rodoreda és la de D. H. Lawrence, ja que Carme Arnau hi fa una referència molt puntual basada en la llibertat de les relacions amoroses que defensava l'autor i la manca de llibertat que suposa el matrimoni a les protagonistes joves dels contes «Felicitat», «Promesos» o «El gelat rosa».

<sup>131</sup> Per tal d'establir aquestes relacions biogràfiques, Carme Arnau es basa, sobretot, en les cartes que Rodoreda enviava a Anna Murià (1992) i en el dietari personal de Katherine Mansfield (1973).

ser considerat una mena de gresol, on Mercè Rodoreda efectua un procés de recerca i de depuració, [...], un procés del qual en sortirà una veu innovadora» (2000a: 20).<sup>132</sup>

En definitiva, tot i les variacions que Carme Arnau ha anat introduint en l'anàlisi de *Vint-i-dos contes* al llarg del temps —sobretot pel que fa a la descripció temàtica—, s'hi pot localitzar una constant que, com veurem, ha quedat totalment assumida per la crítica posterior: la consideració del recull com una obra pont, un camp d'experimentació que permetrà a Rodoreda convertir-se en la gran autora que serà posteriorment. Així, si bé, d'una banda, aquesta consideració és evident que relega *Vint-i-dos contes* fora de les obres canòniques de l'autora; de l'altra, també és prou clar que crea una mancança: la de l'estudi dels contes *per se* i no a partir de la recerca dels elements narratològics i temàtics que anuncien l'obra posterior.

---

<sup>132</sup> Després de dur a terme l'anàlisi del treball de Carme Arnau (2000a), dissentim del resum que Maria Isidra Mencos (2003) en fa, ja que considera que Carme Arnau «subratlla com Rodoreda s'instal·la ja en la modernitat amb *Vint-i-dos contes*, per la seva simplicitat, els finals oberts i la presentació objectiva i distanciada d'històries patètiques» (Mencos, 2003: 48).

### 6.2.3. LES DIFERENTS APROXIMACIONS POSTERIORS A L'ESTUDI DE CARME ARNAU (1979)

Com va indicar Jaume Aulet, «és prou significatiu que de l'ampla bibliografia existent sobre Mercè Rodoreda hi hagi ben poca cosa centrada en *Vint-i-dos contes*» (1998: 462). A més, cal tenir en compte que la majoria de treballs que han fet referència a *Vint-i-dos contes* o bé analitzaven només alguns dels contes o bé feien un estudi complet de l'obra contística de Rodoreda, de manera que hi havia una mancança absoluta de treballs que estudiaren el recull al complet fins a la publicació, el 2021, del treball de Catalina Mir. Tot i això, les perspectives des de les quals s'ha fet referència al recull o a alguns dels contes en concret són múltiples: narratològica, feminista, comparativa, lingüística i, per descomptat, biogràfica i tematicosimbòlica.

El I Simposi Internacional de Narrativa Breu celebrat a València el 1998 va suposar un gran avanç en l'estudi de *Vint-i-dos contes* des d'una perspectiva narratològica, ja que fins a quatre treballs van analitzar el recull des d'aquests paràmetres: Campillo (1998), Martínez (1998), Meseguer (1998) i Simbor (1998). En primer lloc, l'estudi de Maria Campillo abasta gran part de l'obra de Rodoreda i, per això, les referències que es fan a *Vint-i-dos contes* són per relacionar el recull amb l'obra anterior i posterior de l'autora i no *per se*. Així, aquest tractament transversal de l'obra de Rodoreda comporta que Campillo només tracte superficialment dos contes del recull: «Tarda al cinema» i «El gelat rosa», perquè els considera relacionables narratològicament amb *La plaça del Diamant* i *Mirall Trencat*, respectivament. A més, com ja passava en l'anàlisi sobre *Aloma* del 1938 del mateix article, torna a observar-se la mancança de sistematicitat en l'anàlisi: l'absència d'un model explícit d'anàlisi, l'enrevessament a l'hora d'usar els conceptes i la barreja de nivells.

En segon lloc, Josepa Martínez, partint de la teoria de Marco Kunz (1997), se centra en l'anàlisi dels finals dels relats de *Vint-i-dos contes*. Així, mitjançant l'estudi dels diferents recursos terminatius, distingeix dos tipus de finals: els finals de tendència a la conclusió i els tendents a l'obertura.<sup>133</sup> En tercer lloc, Lluís Meseguer, amb un bastiment teòric clar i fonamentat, se centra en la intertextualitat i en la paratextualitat i,

---

<sup>133</sup> Com ha indicat M. Isidra Mencos, Josepa Martínez identifica certes tècniques segons el tipus de final. Així, per als finals tendents al tancament hi detecta «la recol·lecció de mots clau, l'acabament d'una situació determinada perquè parteix o mor un personatge, etcètera» (Mencos, 2003: 76) i, per als finals tendents a l'obertura, l'adreçament «de la mirada a un futur desconegut i deixar sense resposta alguna pregunta plantejada en el text» (Mencos, 2003: 76).

per tant, estudia la funció pragmàtica de la cita com a element del text i de la perifèria del text en contes del recull que ara ens ocupa i de *La meva Cristina i altres contes*, com veurem. Finalment, Vicent Simbor conclou, per mitjà d'un estudi quantitatiu i qualitatiu sobre el joc temporal, que el pas del temps és l'element essencial de la història en *Vint-i-dos contes*, cosa que el porta a analitzar, des de la perspectiva narratològica de Genette (1972 i 1983), els recursos tècnics més usats per Rodoreda en l'elaboració del temps en el discurs: l'analepsi, l'el·lipsi i el relat iteratiu.

Deu anys després, el 2008, Carme Gregori també es va referir a les tècniques narratives i a l'estil de *Vint-i-dos contes* des de les pàgines de la revista *Caràcters*. Tot i tractar-se d'un article breu, Carme Gregori (2008: 13) va defensar la qualitat del recull front a l'opinió general d'obra desigual, a partir de l'enumeració succinta de les tècniques narratives i de diversos aspectes estilístics emprats per Rodoreda en diversos contes: la simetria entre l'inici i el final de certs contes, l'ús magistral dels ritmes temporals, el joc de veus narratives i focalitzacions, els procediments metonímics i el simbolisme dels detalls.

Pel que fa a la perspectiva feminista, desenvolupada essencialment per la crítica nord-americana, diversos estudis han prestat atenció a *Vint-i-dos contes*, com ara els treballs de Geraldine C. Nichols (1986, 1987a i 2008), Kathleen Mc Nerney (1993) i Josep Miquel Sobrer (1994). Cal tenir en compte, però, que aquests treballs només agafen certs contes del recull com a model per a exemplificar les hipòtesis plantejades i que, moltes vegades, constitueixen treballs de caràcter prou generalista —no cal oblidar que són treballs publicats als EUA on, en primer terme, cal donar a conèixer l'obra de Rodoreda— i sense un rerefons teòric clar.

En l'article de 1986, Geraldine C. Nichols analitza, sense un marc teòric explícit i d'una manera força subjectiva, la manera com Rodoreda transmet en els contes l'experiència que, com a dona i, per tant, doblement menysvalorada, va viure en l'exili. Així, inclou alguns dels contes del recull dins de diversos grups que considera que tracten, de diferent manera, l'experiència de l'exili: els que tenen com a tema l'home feminitzat per l'experiència de l'exili («Cop de lluna») i els que tenen la dona com a doblement desvalorada a l'exili, bé siga exterior o interior, («Fil a l'agulla», «Nocturn» i «El mirall»).

Quant a l'article de 1987, Nichols, de nou, sense cap marc teòric al darrere i des d'una perspectiva força subjectiva, afirma que Rodoreda crea dos tipus de dones protagonistes: les víctimes i les triomfadores i ho exemplifica mitjançant quatre contes, un dels quals és «Abans de morir», que pertany al recull que ara ens ocupa. Així, segons Nichols (1987a), la protagonista d'«Abans de morir», Marta Coll, pertanyeria al segon grup de protagonistes, perquè usa, igual que la resta de protagonistes triomfadores, l'escriptura i acaba imposant el seu desig en el món que l'envolta, en aquest cas, davant d'un home que la té dominada.

Finalment, el 2008 Geraldine C. Nichols va comparar, des d'una perspectiva feminista i biogràfica i amb la mateixa subjectivitat ja detectada en els articles anteriors, l'obra narrativa i pictòrica de Mercè Rodoreda en un article publicat en la revista anglesa *Hispanic research journal*. En aquest article, Nichols estableix la teoria que l'obra de Rodoreda es pot dividir en set estats relacionats amb la menstruació i, entre les obres que utilitza per exemplificar-la, fa esment de tres contes del recull: «La sang», «Estiu» i «Nocturn».

Per la seua banda, Kathleen McNerney (1993) fa un estudi, des d'una perspectiva principalment simbòlica però també en clau feminista, del conte «Carnaval», en el qual, tot i barrejar diversos elements d'anàlisi sense aprofundir-ne en cap i sense usar cap marc teòric de referència, constata que el nivell de dominació que, com a dona, pateix la protagonista de «Carnaval» és inferior en comparació amb Titània, el personatge homònim de *Midsummer Night's Dream* de Shakespeare.

En l'article de 1994, Josep Miquel Sobrer analitza, des d'una perspectiva feminista i biogràfica, el perfil psicològic de tres protagonistes masculins de tres contes de l'autora, un per cadascun dels seus reculls principals, ja que considera que «Giving attention to the men in Rodoreda's short fiction will allow us a more complete vision of the psychological mechanisms of her fiction» (Sobrer, 1994: 188). En concret, pel que fa a *Vint-i-dos contes*, Sobrer analitza, d'una manera molt subjectiva, el comportament del protagonista de «La brusa vermella» i arriba a la conclusió que «The Young protagonist here resolves his inner drama by romanticizing the woman's visit and by idealizing that strangely sterile encounter as pure love» (1994: 195). Ara bé, l'anàlisi subjectiva no finalitza ací, sinó que Sobrer amplia les conclusions extretes de les anàlisis dels tres protagonistes al conjunt d'homes protagonistes de l'obra de Rodoreda i n'extreu un

comportament psicològic comú a tots ells: «Rodoreda's men project their fantasy outward, a quality that often makes them obsessive, and not infrequently afraid» (Sobrer, 1994: 198). A més, el subjectivisme al qual ens hem referit és tan clar que Sobrer acaba l'article fent ús de les referències biogràfiques per tal de justificar l'anàlisi desenvolupada:

Rodoreda's men and women are the voices, the characters, the narrators she found in herself. The reality of those characters is her own reality. Her literature is her world. The only thing that would be safe to conclude is that, for whatever reasons, Rodoreda projects her notions of liberation and ambition onto women's voices, and her obsessiveness and fear onto men's (Sobrer, 1994: 199).

Pel que fa a la perspectiva comparativa, diversos han estat els treballs que fins al moment l'han adoptada per a analitzar el recull de contes, com el de Neus Berbis i M. Josep Simó (1995) o el de Kathleen Glenn (2013). Ara bé, abans d'endinsar-nos-en en l'anàlisi, cal constatar que normalment aquesta perspectiva apareix barrejada amb d'altres, com veurem. En el primer d'aquests treballs, Neus Berbis i M. Josep Simó comparen l'obra de Benguerel i Rodoreda a partir de la influència que en tots dos va poder exercir l'exili. En concret, afirmen que aquesta experiència els porta a crear uns personatges i un ambient que «reflecteixen un profund pessimisme» (Berbis; Simó, 1995: 108), tot i que amb una diferència: l'existència d'una esperança en els personatges de Benguerel que els de *Vint-i-dos contes* no posseeixen, ja que són incapaços de sobreposar-se «a una decepció íntima» (Berbis; Simó, 1995: 108). És, per tant, un treball que explora la influència de les circumstàncies del context històric en les obres i que, sense una excessiu aprofundiment, intenta buscar relacions entre les experiències viscudes i la literatura que en resulta.

Més recentment, el 2013, Kathleen Glenn ha analitzat, des d'una perspectiva feminista i comparant obres de Dolors Monserdà, Mercè Rodoreda i Maria-Antònia Oliver, la presència de diverses formes de costura com a símbols de la vida de les dones i de la seua escriptura. En concret, pel que fa a Rodoreda, se centra en els contes «Tarda al cinema» i «Fil a l'agulla» de *Vint-i-dos contes* i, seguint la línia d'Arnau (2000a) troba certes referències biogràfiques en el recull: «Rodoreda transmutes some of her experiences during her exile into literary form, and through her descriptions of the needlework of the protagonists of "Tarda al cinema" and "Fil a l'agulla" she comments indirectly on her own frustrations, personal as well as literary» (Glenn, 2013: 90-91).



Encara dins d'aquesta perspectiva, menció a banda mereixen els estudis que han analitzat les diferents relacions que es poden establir entre la vida i l'obra de Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda, ja que constitueixen un contínuum de treballs semblants amb unes conclusions extremadament similars. Així, comptem fins amb sis treballs que han tractat aquesta temàtica: Balaguer (1995), Palau (1997), Arnau (1998 i 2000a), Masgrau (2004) i Łuczak (2010),<sup>134</sup> tot i que, com veurem, no tots l'han abordada des de la mateixa perspectiva.

En el primer d'aquests treballs, Enric Balaguer (1995) va detectar, per primera vegada, les semblances exclusivament literàries entre l'obra d'ambdues autores, semblances que després es van reproduir en els treballs de Palau (1997),<sup>135</sup> Arnau (1998 i 2000a) i Łuczak (2010)<sup>136</sup>, tot i que sota l'aixopluc de la perspectiva biogràfica d'anàlisi: l'ús d'escenaris quotidians i d'un llenguatge col·loquial, la importància del detallisme i la utilització de monòlegs narratius adreçats a narrataris muts. Així, l'únic article que defuig aquesta línia interpretativa és el d'Elisenda Masgrau (2004), ja que es basa en la perspectiva feminista per a analitzar el concepte d'habitatge en l'obra de Katherine Mansfield, Barbara Hanrahan i Mercè Rodoreda.

Molt més escassos són, per contra, els treballs que han analitzat *Vint-i-dos contes* des d'una perspectiva lingüística. De fet, només comptem amb el treball de M. Josep Cuenca (1998), dut a terme en el marc del I Simposi Internacional de Narrativa Breu i en el qual únicament s'analitzen dos dels contes del recull que ara tractem: «La sang» i «En el tren», juntament amb altres narracions de *La meva Cristina i altres contes*, com veurem. Pel que fa al contingut del treball, M. Josep Cuenca va, explícitament, més enllà de l'anàlisi narratològica de Carme Arnau (1979) i afirma que el concepte d'escriptura parlada —emprat per Arnau (1979) per definir la tècnica narrativa usada per Rodoreda en contes com «La sang» i «En el tren» o en *La plaça del Diamant*— és massa ampli, ja que acull diferents tècniques de caràcter oral, i que, per tant, caldria

---

<sup>134</sup> Tot i que no tots aquests articles fan referència a *Vint-i-dos contes* i cap ho fa de manera exclusiva, considerem adequat analitzar-los en conjunt per la semblança de les conclusions a les quals arriben.

<sup>135</sup> Tot i que els treballs de Balaguer (1995) i Palau (1997) arriben a conclusions semblants, els contes que agafen com a exemple d'anàlisi són diferents i, per tant, també l'abast dels estudis. Així, mentre que Balaguer (1995) contrasta «Zerafina» de Rodoreda amb «The Maid» de Mansfield, Palau (1997) tractarà la influència de Mansfield sobre tres dels reculls de l'autora: *Vint-i-dos contes*, *La meva Cristina i altres contes* i *Semblava de seda i altres contes*.

<sup>136</sup> El treball de Łuczak (2010) es distancia relativament dels treballs anteriors, perquè, tot i que segueix una perspectiva biogràfica, se centra en l'atracció pel món floral d'ambdues autores, sobretot en el recull *Viatges i flors*, i en la poèticitat del seu estil. És a dir, no s'endinsa amb profunditat en la influència que Katherine Mansfield va poder exercir sobre l'obra rodorediana ni sobre l'autora.

parlar del «diàleg monologat» per a referir-se a la tècnica específica de l'escriptura desenvolupada en aquestes obres. Així, M. Josep Cuenca considera que la tècnica del diàleg monologat «es definiria bàsicament per la textualització clara i explicitada del narratori intern i per la recreació d'una estructura conversacional» (1998: 401), cosa que es porta a terme a partir de l'ús de diversos mecanismes lingüístics i discursius.

Finalment, i com era d'esperar, és la perspectiva biogràfica i tematicosimbòlica la que acumula el major nombre d'estudis relatius a *Vint-i-dos contes* o, almenys, d'estudis en els quals s'hi fa referència. No debades, com va afirmar Marina Gustà «estem molt ben servits d'estudis temàtics i de lectures simbòliques des de tota mena d'aproximacions» (2010: 85-86). Abans d'endinsar-nos-en en l'anàlisi, volem fer constar que diferenciarem entre els treballs dedicats en exclusiva a *Vint-i-dos contes* —Aulet (1998), Parcerisas (2010), Pessarrodona (2010)— i aquells en què només s'hi fa referència, perquè l'objectiu que persegueixen és un altre —Clarasó (1993), Solé i Tintó (1993), Nadal (2003), Łuczak (2005), Gallén (2007), Campillo (2008) i Real (2008b).

Dins del primer grup, el treball de Jaume Aulet se centra, d'una manera que podríem considerar força hipotètica, a buscar la simbologia cabalística i del Tarot que pot haver-hi al darrere del títol del recull, ja que el nombre vint-i-dos, segons aquesta teoria, implica la totalitat; totalitat que, al parer d'Aulet, Rodoreda reflecteix en diversos aspectes del recull:

Hi ha contes ambientats en totes les estacions de l'any, en tots els moments del dia, amb personatges de totes les edats i [...] estan escrits a partir d'un seguit de tècniques narratives diferents que engloben el ventall de totes les tècniques possibles dins del marc narratiu psicològic i realista en el qual s'insereix l'obra (Aulet, 1998: 462).

El treball de Francesc Parcerisas, per contra, només agafa com a motiu d'estudi un dels contes del recull: «Carnaval», del qual fa una interpretació molt personal i poètica. Així, si bé l'objectiu principal de l'article passa per relacionar simbòlicament el conte amb la Guerra Civil, les relacions simbòliques que s'estableixen són bàsicament interpretacions lliures de l'argument i, per tant, mancades de qualsevol tipus d'exhaustivitat. A més, com sol ser habitual en els treballs que analitzen les obres des d'un punt de vista simbòlic, també hi trobem presents certes relacions entre el conte i la biografia de Rodoreda: «Quan pensem en aquests termes, rescatem, sense voler [...] la peripècia

personal de la Rodoreda» (Parcerisas, 2010: 136), i errors pel que fa a la terminologia narratològica: «l'autora omniscient» (Parcerisas, 2010: 139).

En canvi, quant al treball de Marta Pessarrodona, és la perspectiva biogràfica d'anàlisi la que predomina al llarg de tot l'article,<sup>137</sup> ja que estudia *Vint-i-dos contes* en relació amb les experiències que Rodoreda va haver de viure al llarg de l'exili. Tal com passava amb l'article de Parcerisas (2010), es tracta d'un treball mancat d'exhaustivitat i en el qual predominen, en tot moment, les interpretacions personals, com demostra, per exemple, la cita següent en què Pessarrodona expressa els principis de redacció de l'article:

Personalment, crec que els avatars del primer exili de Mercè Rodoreda, en part, expliquen, precisament, els contes dels quals se suposa que parlaré avui. L'estada al *château* de Roissy-en-Brie, prop de París, on entren en acció els seus amors amb Armand Obiols [...] i el mal tracte, més que tracte, amb el qual la regalen alguns dels seus col·legues (Xavier Benguerel, Joan Oliver, Francesc Trabal...) crec que expliquen no sols la munió de personatges masculins negatius, diguem, especialment en els seus contes, i molt especialment en els *Vint-i-dos contes*, sinó també el caràcter posterior, que qualifico propi de persona patològicament tímida (Pessarrodona, 2010: 116-117).

Si ens fixem en l'anàlisi dels contes, l'establiment de relacions entre aquests i la biografia de l'autora és continu. Així, respecte al conte «Fil a l'agulla» Marta Pessarrodona afirma: «em sembla força explícit respecte a la feina d'agulla rodorediana» (2010, 120); pel que fa a «Estiu», «és una clara enyorança del seu Sant Gervasi de Cassoles» (2010: 121); en relació a «El mirall», «És autobiogràfic? Segurament, però no ho puc documentar» (2010: 121); quant a «Nocturn», «hi ha una claríssima descripció de la seva vida d'exiliada en una altra guerra, la Segona Mundial, i d'una vida parisenca, en definitiva, precària» (2010: 124-125), i finalment, en relació amb «Cop de lluna», «Vegem: Rodoreda escriu, “Ni els dies que havia passat al Grup treballant a la pedrera...”, o bé: “Tornaria a la pedrera, o a la bòbila... no era gaire engrescador”» (2010: 124-125), com a mostra de la relació que aquest conte pot tenir amb el fet que Obiols va passar una temporada reclutat en una pedrera.

Com hem comentat abans, en el segon grup hem classificat els treballs que, tot i seguir la perspectiva biogràfica i tematicosimbòlica, no tenen com a objectiu principal l'anàlisi de *Vint-i-dos contes* o d'algun conte d'aquest recull en concret, però que sí que hi fan

---

<sup>137</sup> L'ús d'aquesta perspectiva no ens pot sorprendre si tenim en compte que Marta Pessarrodona és una de les biògrafes de Mercè Rodoreda, ja que va publicar l'obra *Mercè Rodoreda i el seu temps* el 2005.

referència. Cronològicament, el primer d'aquests treballs, publicat el 1993, és el de Mercè Clarasó. En aquest estudi, Clarasó insistia en la divisió de l'obra de Rodoreda en dos mons: un de realista, que exemplifica amb «Fil a l'agulla» de *Vint-i-dos contes*, i un de fantàstic, exemplificat amb «La salamandra» de *La meva Cristina i altres contes*,<sup>138</sup> i afirmava que, tot i això, ambdós expressaven una visió pessimista. El mateix any, Xavier Solé i Roser Tintó van fer referència al recull, juntament amb altres obres de l'autora,<sup>139</sup> per tal d'explicar la simbologia que s'amaga darrere del ganivet i les estrelles en l'obra de Rodoreda. Com que situen l'anàlisi de *Vint-i-dos contes* en la mateixa fase d'evolució dels motius simbòlics que *Aloma* (1938), l'anàlisi dista poc de la que ja hem comentat en relació a aquesta novel·la.

Deu anys després, el 2003, Marta Nadal, des d'una perspectiva absolutament biogràfica i per mitjà de la descripció de diferents fotografies familiars de la infantesa de l'autora, es va proposar de localitzar els aspectes autobiogràfics presents en les seues obres i, per tant, també en *Vint-i-dos contes*. Pel que fa al treball de Barbara Łuczak (2005), consisteix en la recerca de la influència que l'exili, tant el real com l'interior, va tenir en l'obra contística de Rodoreda. Per la seua banda, l'article d'Enric Gallén (2007), també redactat des d'una perspectiva basada en la recerca de referents biogràfics, persegueix l'objectiu de descriure la relació de Mercè Rodoreda amb el teatre i afirma que l'experiència de la representació que Rodoreda va fer d'*El misteriós Jimmy Samson* de Paul Armstrong, quan no encara no tenia cinc anys, està al darrere del conte «El bany».

Un any després, Maria Campillo, des d'una perspectiva simbòlica, va tractar l'ús dels referents bíblics que Mercè Rodoreda fa al llarg de gran part de la seua narrativa. En concret, pel que fa a *Vint-i-dos contes*, Campillo analitza la presència d'aquests usos en el conte «La sang», en el qual considera que és ben present el tema de la culpa i l'expiació pel fet de ser dona. Finalment, aquest mateix any, Neus Real va publicar un article en què descrivia la ruta literària per París que ella mateixa havia elaborat a partir de l'obra de Rodoreda inspirada o situada en aquests llocs. Pel que fa a *Vint-i-dos contes*, Real afirma que és «la translació literària de les seves [de Rodoreda]

---

<sup>138</sup> Tractarem la divisió que la crítica ha fet de l'obra de Rodoreda en dos etapes (realista i fantàstica) en el capítol dedicat a *La meva Cristina i altres contes*.

<sup>139</sup> Per a ampliar la informació al voltant de les hipòtesis d'aquest treball, consulteu el subapartat «Aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Anrau (1979)» del capítol dedicat a *La plaça del Diamant*.

experiències de l'exili francès» (2008b) i ho exemplifica amb diversos contes del recull com «Mort de Lisa Sperling» o «Cop de lluna».

Per últim, hem considerat oportú deixar per al final el primer estudi monogràfic dedicat a *Vint-i-dos contes*, ja que trobem totalment significatiu que hagen hagut de passar 63 anys perquè un estudi que analitzara el conjunt del recull veiera la llum. Com hem comentat a l'inici de l'apartat, aquest treball de Catalina Mir, titulat *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari. Vint-i-dos contes de Mercè Rodoreda*, s'ha publicat el 2021 i té com a objectiu superar la valoració negativa que s'ha fet del recull basant-se en la disparitat tècnica i argumental dels textos que el formen. Així, en aquest estudi, Mir reivindica que aquesta visió és errònia perquè els contes estan units per la temàtica literària de la traïció. Al seu parer, la traïció es presenta de formes molt diverses i és per això que agrupa els contes en tres perspectives epistemològiques des d'on aquesta es narra: traïcions sospitades, traïcions maquinades i traïcions recordades.

### 6.3. LES INTERPRETACIONS DE *VINT-I-DOS CONTES* EN L'ÀMBIT DE LA DIVULGACIÓ

Si un nom va unit a la divulgació que s'ha portat a terme de *Vint-i-dos contes* al llarg dels anys aquest és, sens dubte, el de Carme Arnau, ja que l'estudiosa ha sigut l'única encarregada de redactar els pròlegs o les introduccions que han acompanyat moltes de les reedicions que s'han fet del recull, tant en solitari com en volums que inclouen la resta d'obra contística de l'autora o la seua obra completa. En concret, Carme Arnau ha sigut l'encarregada de redactar la «Introducció» que encapçala les *Obres Completes* de Rodoreda començades a publicar el 1976 (Arнау, 1984 [1a ed. 1976]); la introducció al volum *Tots els contes* de 1979 (Arнау, 1986 [1a ed. 1979]); el pròleg de la tercera edició de *Vint-i-dos contes* publicada per Selecta-Catalònia el 1989 (Arнау, 1989a); el «Pròleg» a l'edició de *Tots els contes* publicada per Cercle de Lectors l'any 2000 (Arнау, 2000b) i, finalment, el pròleg que encapçala el segon volum de la *Narrativa completa* de l'autora publicada per Edicions 62 el 2008 (Arнау, 2008b).

Pel que fa a la resta d'edicions, no compten amb cap pròleg o introducció a càrrec d'un altre autor. Especialment significativa resulta aquesta circumstància en el cas de la segona edició i, alhora, primera reedició del recull: la publicada el 1973 per l'Editorial Selecta; ja que, com es pot extreure de la correspondència entre Rodoreda i Tomàs Tebé,<sup>140</sup> aquest últim sí que va demanar a Rodoreda que escriguera un pròleg que encapçalara el volum per tal d'introduir-hi un nou reclam per al públic lector. Així, Tomàs Tebé escrivia a Rodoreda el 5 de desembre de 1972:

Pràcticament esgotada la primera edició de *VINT-I-DOS CONTES* de vostè, a la Bca. Selecta, obra guanyadora del premi Víctor Català, anem a emprendre la seva segona edició. Però abans he volgut comunicar-li-ho, per si volgués afegir-hi algun conte nou —que sempre dona atractiu a una reimpressió— o bé encapçalar el volum amb algun proemi o introducció.<sup>141</sup>

A la qual cosa Rodoreda es va negar, segons la informació que es pot deduir de la carta que Tomàs Tebé va tornar a enviar a Rodoreda el 3 de febrer de 1973:

---

<sup>140</sup> Josep Miracle va deixar de ser director literari de Selecta el 1964, per desavinences amb la vídua de Cruzet —Maria Borràs— i amb Jesús Piña —l'administrador—, segons explica Samsó (1995: 260). Tomàs Tebé va ser l'encarregat de substituir-lo en aquesta tasca.

<sup>141</sup> Totes les cites extretes de la correspondència entre Rodoreda i els dirigents de l'Editorial Selecta citades en aquest apartat s'han extret de les cartes dipositades al fons Josep Maria Cruzet – Editorial Selecta de la Biblioteca Nacional de Catalunya.

Li agraeixo la seva lletra del 24 de gener proppassat, quan ja començava a preocupar-me el seu silenci.

Ja veig que no hi ha més remei, i haurem de publicar la segona edició del seu llibre *22 contes* sense res de nou. És una mica de llàstima, car sempre dona un renovat interès a les reimpressions que hi hagi textos no coneguts.<sup>142</sup>

Tot i això, sí que hi ha constància que l'autora va permetre que fora una altra persona qui s'encarregara de redactar el pròleg al volum i així ho va expressar a Tomàs Tebé per carta, el 19 de febrer de 1973, cosa que, com és evident, finalment no es va portar a terme:

Per què no fan fer per algú un pròleg, encara que no sigui extens per a la segona edició dels *22 contes*? Potser no estaria malament. Sempre animaria una mica. No li sembla?

Per contra, sí que van comptar amb pròleg o introducció de Carme Arnau les edicions esmentades en l'inici d'aquest apartat i és ara el moment d'analitzar, cronològicament, quina és la lectura divulgativa que les diverses edicions han ofert del recull. La primera vegada que Carme Arnau va presentar *Vint-i-dos contes* va ser dins de la «Introducció» que va redactar per encapçalar el primer volum de les *Obres Completes* de l'autora el 1976. En l'apartat dedicat al recull d'aquesta introducció, titulat «*Vint-i-dos contes* o el retorn difícil», Arnau sintetitza l'anàlisi que ella mateix va dur a terme el 1974 en la revista *Els Marges*. Així, bàsicament tornem a trobar-nos amb la consideració que es tracta d'una obra pont que anuncia l'obra posterior i amb la valoració sobre la crisi de tècniques i la unitat temàtica al voltant de la idea del triangle amorós. Per tant, l'única diferència entre aquesta introducció i l'estudi de 1974 ja analitzat és la manca de profunditat en els arguments que la disposició d'espai permet a l'estudiosa. No debades, la perspectiva biografista d'anàlisi basada en la teoria del mite de la infantesa continua present, com demostra la relació entre l'edat dels personatges i la de la mateixa autora: «la Rodoreda tenia, a grans trets, l'edat dels seus personatges» (Arnau, 1984 [1a ed. 1976]: 14).

Com hem vist, l'any 1979 Carme Arnau tornava a ser l'encarregada de prologar una nova edició de *Vint-i-dos contes*, en aquest cas publicada per Edicions 62 i la Caixa, amb la resta de l'obra contística de l'autora en el volum *Tots els contes*. A diferència de la introducció anterior, en aquesta Carme Arnau fa un resum de la vida i l'obra de

---

<sup>142</sup> La carta que Rodoreda va enviar a Tomàs Tebé el 24 de gener de 1973 no es troba en el fons de l'Editorial Selecta dipositat a la Biblioteca Nacional de Catalunya.

l'autora sense dedicar-hi apartats a cadascuna de les obres i, per tant, hi predomina encara més la generalització, una generalització en què, a més de repetir la idea d'obra pont amb presència de crisi de tècniques i d'unitat temàtica, es ressalta la relació biogràfica entre Rodoreda i l'obra de l'autora a partir del recull:

L'etapa de postguerra que s'obre amb *Vint-i-dos contes*, la podem denominar de maduresa per una realitat estretament lligada amb aquesta edat. I això ens fa pensar en el valor autobiogràfic i líric de les ficcions de Rodoreda, ja que escriu només del que coneix a fons, per pròpia experiència (Arnau, 1986 [1a ed. 1979]: 6).

Deu anys després, Carme Arnau és l'autora, de nou, de les línies preliminars que encapçalen una nova edició de *Vint-i-dos contes*. En aquest cas es tracta de la publicació en solitari del recull sota el segell Selecta-Catalònia<sup>143</sup> el 1989, aspecte que comporta un canvi d'orientació en les consideracions d'Arnau, ja que, tot i que manté la catalogació del recull com a peça clau que anuncia l'obra posterior, no fa referència a la valoració d'aquest com a obra desigual ni a la crisi de tècniques que, segons l'estudiosa, palesa. Sota el nostre punt de vista, un element és clau per entendre aquest canvi d'orientació en la lectura divulgativa oferta per Carme Arnau: el fet que el pròleg vaja destinat a una edició de *Vint-i-dos contes* en solitari, a la venda de la qual poc podien ajudar unes paraules demeritòries. Així, més que una valoració, el que trobem en aquest pròleg és una descripció temàtica i simbòlica de diversos contes del recull, en la qual sempre s'estableixen relacions amb l'obra posterior de l'autora.

En l'any del canvi de mil·lenni, Carme Arnau va tornar a referir-se a *Vint-i-dos contes* en el «Pròleg» que encapçala l'edició de *Tots els contes* publicada per Cercle de Lectors. En aquesta ocasió, Carme Arnau resumeix el seu estudi *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda* (2000a) i, per tant, introdueix les modificacions que havíem observat en fer-ne l'anàlisi. Així, Arnau donarà menys importància a la perspectiva biogràfica d'anàlisi i modificarà certs aspectes recurrents en les lectures divulgatives ofertes anteriorment: parlarà de l'ús d'un «ventall de tècniques» (2000b: 20) i no d'una crisi d'aquestes; considerarà que el fil temàtic conductor és una «visió desencisada de la vida» (2000b: 20) i no el triangle amorós; que els personatges representen «totes les edats de l'existència» (2000b: 20) i no només l'edat de l'autora en el moment d'escriure els contes, i, finalment, es fixarà en la influència que l'exili va poder tenir en l'escriptura d'alguns contes del recull, cosa que no havia fet en els primers estudis.

---

<sup>143</sup> El 1986 l'Editorial Selecta es va fusionar amb l'editorial Llibreria Catalònia.



Per últim, l'últim pròleg de Carme Arnau en què es fa referència a *Vint-i-dos contes* va aparèixer en el segon volum de *Narrativa completa*, una obra publicada el 2008 per Edicions 62, amb la voluntat de recollir la versió definitiva de tots els textos de caràcter narratiu de Rodoreda. En aquest pròleg, Arnau torna a seguir la línia iniciada en l'estudi de 1998 i, per tant, no trobem modificacions importants en la lectura que s'hi ofereix respecte al pròleg anterior, només la generalització que pot implicar el fet de referir-se a la totalitat de l'obra contística en un espai més reduït.

En definitiva, tot i que totes les lectures divulgatives que s'han ofert al públic lector provenen de la ploma d'una mateixa persona: Carme Arnau, l'anàlisi dels pròlegs i introduccions de les diverses edicions de *Vint-i-dos contes* ens ha permès constatar l'existència de diverses lectures del recull, unes lectures que han evolucionat a la mateixa vegada que els estudis acadèmics d'Arnau. Tot i això, una idea s'ha mantingut constant en totes dues lectures: el caràcter d'obra pont, de camp d'experimentació i d'anunci de l'obra posterior de Rodoreda, la realment canònica, que *Vint-i-dos contes* suposa. Per tal de comprovar-ho, només cal observar què es diu sobre el recull en tres articles tan allunyats en el temps com el de Benet i Jornet (1977) a propòsit de la publicació del primer volum de les *Obres completes*; l'antologia divulgativa *El conte des de 1939* d'Esther Centelles (1990 [1a ed. 1981]) o l'article de Barbara Łuczak (2010), centrat en les relacions que es poden establir entre l'obra contística de Katherine Mansfield i la de Mercè Rodoreda:

En realitat, i si bé no assoleixen, en general, la perfecció de les narracions posteriors recollides a *La meva Cristina i altres contes*, no és menys cert que el clima i els temes de la millor Rodoreda es troben ja en moltes d'aquestes peces curtes» (Benet i Jornet, 1977: 120).

És una obra de tempteig, amb inseguretats encara, però malgrat tot, amb una sèrie d'indicis del que serà la seva obra posterior (Centelles, 1990 [1a ed. 1981]: 21).

A partir d'aquella època, el gènere del conte va esdevenir un camp d'experimentació en què naixien i es perfeccionaven les tècniques, estructures i solucions estètiques aplicades, després, en el gènere novel·lístic (Łuczak, 2010: 117).

Així, només en alguns articles com el de Jaume Aulet (1998) o el de Carme Gregori (2008) s'ha valorat la qualitat literària que *Vint-i-dos contes* té per ell mateix, sense caure en comparacions amb la resta de l'obra de Rodoreda a partir de *La plaça del Diamant*. Pel que fa al primer, Jaume Aulet valora molt positivament el recull en el

context literari dels anys cinquanta i afirma que Rodoreda «queda perfectament a l'alçada de les circumstàncies» amb els seus *Vint-i-dos contes*, que constitueixen «una autèntica fita pel que fa a la narrativa curta de tradició psicologicorealista» (1998: 462). Per la seua banda, Carme Gregori reconeix en el recull «mostres de l'enorme qualitat dels contes roredians» (2008: 13).

#### 6.4. VINT-I-DOS CONTES EN EL CÀNON DE LA PRODUCCIÓ RODOREDIANA

Si fem un seguiment cronològic de les diverses edicions de *Vint-i-dos contes*, tant com a volum aïllat com dins de reculls de l'obra contística o de l'obra completa de l'autora, crida l'atenció la diferència en el nombre d'edicions que podem trobar entre 1958 i 1973, any de publicació i de reedició per part de l'Editorial Selecta, i entre 1974 i l'actualitat. Pel que fa al primer període temporal, destaca el fet que passen 15 anys fins que torna a ser reeditada; per contra, entre 1973 i l'actualitat, l'obra ha sigut editada, fins el moment, en set ocasions. L'anàlisi d'aquesta divergència és clara: l'escassa atenció crítica que va rebre el recull en el moment en què va ser publicat, juntament amb el fet que es tractara d'un gènere amb menys lectors, van condicionar el nombre de vendes i, per tant, la reedició del recull. Aquesta circumstància, per contra, va canviar a partir de l'establiment de Rodoreda com a l'autora canònica per excel·lència de la literatura catalana contemporània, moment en què qualsevol text de l'autora comença a adquirir una rellevància excepcional.

Ara bé, no totes les publicacions de Rodoreda ocupen la mateixa posició dins del cànon de la literatura catalana contemporània i és evident que *Vint-i-dos contes* en cap moment ha ocupat una posició preeminent. De fet, si té cert renom dins de la classificació de l'obra de l'autora és, exclusivament, perquè s'ha considerat l'obra que suposa la reaparició de Rodoreda dins les lletres catalanes i, alhora, una obra anunciadora de l'obra posterior, la considerada realment canònica. En aquest sentit, ens resulta especialment significativa aquesta afirmació de Carme Arnau:

I dins la producció de Mercè Rodoreda, *Vint-i-dos contes* ocupa un lloc important, privilegiat. Perquè *Vint-i-dos contes*, premi Víctor Català de 1957, assenyala la represa de l'activitat literària per part de Mercè Rodoreda, després d'un llarg silenci imposat per dues guerres; i, al mateix temps, l'inici d'una de les carreres més riques i atractives de la literatura catalana. I d'aquí l'interès d'un recull variat i dens que, com ja va notar la mateixa Rodoreda, obre el camí de la novel·lística posterior, dominada per una escriptura volgudament innovadora, en ser col·loquial, propera a la paraula» (1989a: 1).

D'una altra banda, les comparacions que no sempre són evitables i aquest fet ha comportat que *Vint-i-dos contes* sempre haja sigut posicionat, dins l'obra contística de l'autora —que ja ocupa un espai menor dins la narrativa rodorediana—, per darrere del recull de contes per excel·lència de Rodoreda: *La meva Cristina i altres contes*. Les

mostres més clares d'aquesta afirmació les trobem en els resultats de les diferents enquestes que han valorat canònicament la literatura catalana contemporània. A més, de l'enquesta de *Serra d'Or* (1964) ja comentada, *Vint-i-dos contes* tampoc no va ser especialment valorada en altres dues enquestes: la publicada per *Serra d'Or* l'abril de 2001 per tal d'obtenir les deu millors obres publicades en els diversos gèneres entre 1901 i 2001,<sup>144</sup> i la que el 2007 el diari *El País* (Geli, 2007) va realitzar per tal d'obtenir el rànquing de les quinze millors obres de la literatura catalana sense distincions per gèneres.<sup>145</sup>

Quant a la primera enquesta, dins de l'apartat «Narrativa», que englobava la novel·la i el conte, el nom de Mercè Rodoreda apareix dues vegades: en segona posició amb *Mirall trencat* i en quarta posició amb *La plaça del Diamant*, però, per contra, no hi trobem cap referència a la seua obra contística, tot i que, com esmenta la redacció de la revista, els enquestats havien manifestat que la no-distinció entre novel·la i conte feia difícil «establir una tria justa pel fet que, tant en un gènere com en l'altre, la nostra literatura ha donat un nombre considerable d'obres del tot imprescindibles» (s.s., 2001: 68). Pel que fa a la segona, dues novel·les de Rodoreda consten entre les quinze millors obres. Es tracta, de nou, de *La plaça del Diamant* i *Mirall Trencat*. Per contra, l'obra contística no se situa ni tan sols entre les 50 millors obres i, tot i que alguns dels enquestats van votar *La meva Cristina i altres contes*, cap dels vots no va anar adreçat a *Vint-i-dos contes*.

Un altre element que ens permet confirmar la posició no preeminent del recull en el conjunt de l'obra rodorediana, a més del nombre reduït de traduccions amb què compta,<sup>146</sup> són les dades que es poden extreure del volum *Any Rodoreda, 1908-2008. Memòria*: xifres de vendes; programació de conferències basades en el recull; espectacles teatrals; lectures públiques; exposicions; treballs audiovisuals i activitats de

---

<sup>144</sup> Els crítics i personalitats del món de la cultura que van participar-hi van ser Sam Abrams, Vicent Alonso, Sebastià Alzamora, Jaume Aulet, Josep M. Benet i Jornet, Enric Bou, Àlex Broch, Joaquim Carbó, Glòria Casals, Jordi Castellanos, Pere Català, Isidor Cònsul, Rosa Fabregat, Josep Faulí, Xavier Folch, Feliu Formosa, Pere Gimferrer, Carles-Jordi Guardiola, Marina Gustà, Josep M. Huertas, Mercè Ibarz, Joan-Josep Isern, Gabriel Janer-Manila, David Jou, Lluïsa Julià, Vicenç Llorca, Josep Mestres, Carles Miralles, Joaquim Molas, Marta Nadal, Marcel Ortín, Joaquim Palau, Francesc Parcerisas, Ponç Pons, Ponç Puigdevall, Antoni Puigverd, Jordi Puntí, Pilar Rahola, Carme Riera, Josep M. Ripoll, Pere Rosselló, Màrius Serra, Jaume Subirana, Emili Teixidor, Arthur Terry, Joan Triadú, Jordi Úbeda, Jaume Vallcorba, Francesc Vallverdú i Vicenç Villatoro.

<sup>145</sup> En l'article només s'esmenta que l'enquesta va ser realitzada per 134 dels més notables estudiosos, crítics, escriptors i gent del món de la cultura vinculats a les lletres catalanes, però es desconeixen les identitats concretes.

<sup>146</sup> *Vint-i-dos contes* només ha sigut traduït a dues llengües: el castellà (1988) i l'italià (1993).

petit format. El primer aspecte a comentar és el nombre de volums originals i traduccions venuts del recull entre els anys 2007 i 2008. Si bé les xifres recollides pel que fa al volum estan incloses en un ítem anomenat «Selecció de contes», cal destacar que la xifra total se situa, tot i això, per darrere del nombre de vendes assolit per *La plaça del Diamant*, *Aloma* i *Mirall trencat*, per aquest ordre.<sup>147</sup>

Per contra, sorprenentment aquesta tendència es reverteix si ens fixem en el nombre de vegades que es va programar la xerrada de Marta Pessarrodona, «Els contes de l'exili: *Vint-i-dos contes*», inclosa en el cicle de conferències «Una novel·la són paraules», ja que aquesta va ser la conferència més programada i va arribar a dur-se a terme en 21 ocasions.<sup>148</sup> Ara bé, cal tenir en compte que el fet que es convocara una conferència i no una altra en un lloc determinat no sols dependria de l'interès per l'obra motiu de la conferència, sinó que hi hauria altres factors que hi poden entrar en joc com ara la disponibilitat d'agenda del conferenciant.<sup>149</sup>

Quant als espectacles teatrals, cal dir que cap va estar centrat exclusivament en *Vint-i-dos contes*, si bé sí que va haver-hi espectacles que partien d'alguns contes del recull, juntament amb els d'altres reculls. Entre aquests espectacles, el que més repercussió va tenir va ser *Els contes de Mercè Rodoreda* de Pepa Lavilla, basat en «Tarda al cinema» del recull que ara ens ocupa, juntament amb «La mainadera» i «Zerafina», de *La meva Cristina i altres contes* i «El bitllet de mil», de *Semblava de seda i altres contes*. De fet,

---

<sup>147</sup> Si sumem les xifres recollides en el volum relatives a les vendes d'edicions i traduccions de 2007 i 2008, de *La plaça del Diamant* es van vendre 58.967 exemplars; d'*Aloma*, 30.740, i de *Mirall trencat*, 28.427, mentre que de la totalitat dels reculls de contes sols 19.372.

<sup>148</sup> Hem analitzat la conferència en el subaparat «Les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979)». Concretament, la conferència va ser programada el 26 de març de 2008 a la Biblioteca Ramon Vinyes i Cluet de Berga; el 3 d'abril a l'Ateneu Barcelonès; el 4 d'abril a la Biblioteca Pública d'Alaior; el 10 d'abril a la Universitat d'Andorra; el 14 d'abril al Club Sant Jordi de la Fundació Viure i Conviure de Mollerussa; el 16 d'abril al Club Sant Jordi de la Fundació Viure i Conviure de Terrassa; el 18 d'abril a la Biblioteca Mercè Rodoreda de Platja d'Aro; el 23 d'abril a la Facultat de Lletres d'Amman (Jordània) amb la col·laboració de l'Institut Cervantes i la Universitat de Jordània; el 5 de maig a la Biblioteca Marquès de l'Olivart de les Borges Blanques; el 7 de maig a l'Institut de Cultura de la Ciutat d'Olot; el 22 de maig a Torre Maria de la Bisbal d'Empordà; l'11 de juny a la Biblioteca del Mil·lenari de Sant Cugat del Vallès; el 18 de juny a la Biblioteca Municipal Guillem Viladot d'Agramunt; el 16 d'octubre al Cercle del Liceu de Barcelona; el 17 d'octubre al Cercle Espanyol de Perpinyà; el 24 d'octubre a la Biblioteca Municipal de Cassà de la Selva; l'11 de novembre a l'Espai Betúlia de l'Ajuntament de Badalona; el 27 de novembre a la Llibreria l'Odissea de Vilafranca del Penedès; el 15 de desembre a la Universitat de les Illes Balears a Palma; l'11 de febrer de 2009 a la Universitat Jaume I de Castelló de la Plana, i el 12 de febrer a l'IES Joan Coromines de Benicarló.

<sup>149</sup> En relació a les conferències, cal dir que, a diferència del que ocorre amb altres obres de l'autora, només es va dur a terme una xerrada externa al cicle oficial i, a més, basada exclusivament en un dels contes. Es tracta de la comunicació «"Gallines de Guinea": un conte infantil de Mercè Rodoreda sobre el descobriment de la mort», que el professor de l'IES Viladecavalls, Lluís Serrasolses, va presentar en la Jornada Mercè Rodoreda adreçada al professorat i celebrada a l'IEC el 8 de maig de 2009.

l'obra es va representar en 41 ocasions i va arribar a 1.300 espectadors. En aquesta mateixa línia també trobem l'obra *Magnòlies negres* d'Oriol Tarrason, ja que parteix de l'adaptació teatral dels contes «Carnaval» i «Abans de morir», extrets de *Vint-i-dos contes*, i d'«El parc de les magnòlies», de *Semblava de seda i altres contes*. Ara bé, aquesta obra teatral només es va representar en dues ocasions i va arribar a 112 espectadors. A més, també va haver-hi altres espectacles teatrals de petit format que barrejaven l'obra contística de Rodoreda amb altres textos de l'autora o d'altres autors, com ara *Itinerari de paraules*,<sup>150</sup> *T'he somniat Rodoreda*<sup>151</sup> i *MRG (d'amor i d'enyor)*.<sup>152</sup>

Si bé *Vint-i-dos contes* sí que va comptar amb exposicions, lectures públiques i peces audiovisuals, aquestes van ser de molt més petit format o en un nombre molt menor que les dedicades a les obres més canòniques de Rodoreda. Així, pel que fa a les exposicions, únicament es va programar a Girona l'exposició «Contes dibuixats, una lectura artística de Mercè Rodoreda»,<sup>153</sup> i, quant a les lectures públiques, si bé sí que se'n van dedicar diverses a la lectura de contes de Rodoreda en general, només una va estar dedicada al recull en exclusiva.<sup>154</sup> A més, cal dir que, tot i que les biblioteques i els centres educatius van organitzar activitats de petit format centrades en l'obra contística rodorediana en general, cap d'aquestes es va dedicar en exclusiva a *Vint-i-dos contes*.

Per últim, aquesta posició no preeminent del recull en el conjunt de l'obra rodorediana també queda palesada en diversos articles, com el de Jaume Aulet (2008b) o Barbara Łuczak (2010), en els quals s'ha deixat constància de la superioritat de l'obra novel·lística front a l'obra contística de Rodoreda, o com el de Carme Gregori (2008), en el qual es fa constar la major qualitat literària present en *La meva Cristina i altres contes* front a *Vint-i-dos contes*:

---

<sup>150</sup> Aquest espectacle, organitzat per CaixaFòrum Madrid i representat el 31 de juliol de 2008 a l'Auditori CaixaFòrum d'aquesta ciutat, va consistir en una lectura dramatitzada de contes i poemes de l'autora, juntament amb la lectura de fragments d'altres autors, per part de Montserrat Carulla.

<sup>151</sup> Aquesta representació teatral, dirigida per Toni Galmés i representada el 13 de novembre de 2008 al Teatre Xesc Fortesa de Palma, va consistir en la dramatització d'una selecció de contes i poemes de Rodoreda en els quals es podia detectar la sensibilitat i el món femení de l'escriptora.

<sup>152</sup> Aquesta peça teatralitzada, dirigida per Ignasi Tomàs i representada al Teatre Municipal de Roses, va consistir en la teatralització de diferents relats i contes de Rodoreda i de lectures entorn de la seua biografia a càrrec del Grup de Teatre de Roses i del Cor Voxalba.

<sup>153</sup> L'exposició, que va estar organitzada i realitzada pel Centre Cultural La Mercè de Girona, va consistir a agafar el recull com a punt de partida perquè diversos artistes i creadors catalans oferiren una nova visió, des de les disciplines artístiques més variades, dels contes de Rodoreda. A més, en aquest context, Laura Ginès va realitzar l'audiovisual *La brusa vermella*, inspirat en el conte homònim del recull.

<sup>154</sup> Aquesta lectura pública va duta a terme al llarg dels mesos d'abril, maig i juny de 2008 a la Biblioteca Central Tecla de l'Hospitalet del Llobregat per Carles Ferrer.

El recull *Vint-i-dos contes* (1958) reflecteix aquest treball de construcció literària i dona ja mostres de l'enorme qualitat dels contes rodoredians. Tanmateix, és el recull següent, *La meva Cristina i altres contes* (1967), però, el que aporta la millor contribució de l'autora al gènere, amb veritables peces mestres (Gregori, 2008: 13).

Grans contistes que fan novel·la (penso en casos com els de Pere Calders, Quim Monzó o Jesús Ernest Martínez Ferrando) i grans novel·listes que fan contes (com Mercè Rodoreda, Xavier Benguerel o Jaume Cabré) (Aulet, 2008b: 191).

L'escriptora catalana és coneguda sobretot com a autora de novel·les i és al domini d'aquest gènere literari, precisament, a què deu el seu prestigi en les lletres catalanes i peninsulars (Łuczak, 2010: 115).

En definitiva, dins del conjunt de l'obra literària de Mercè Rodoreda, *Vint-i-dos contes* ocupa una posició totalment secundària, per darrere de l'obra novel·lística i del recull *La meva Cristina i altres contes*. De fet, com hem vist al llarg d'aquest capítol, el recull sempre ha sigut valorat com una obra desigual amb una qualitat relativament dubtosa, tant en boca de la crítica —des de Joaquim Molas (1969) fins a Carme Arnau (2000a)— i, fins i tot, per part de la mateixa Mercè Rodoreda. Per tant, la certa rellevància que li ha estat atorgada dins del cànon literari rodoredià està clarament condicionada per un factor contextual: el fet de ser l'obra amb què Rodoreda es reincorpora al circuit literari català després del llarg silenci que li imposa l'exili.

## 6.5. CONCLUSIONS

Les diverses anàlisis desenvolupades en aquest capítol ens han portat a fer el seguiment de com ha sigut vista l'obra *Vint-i-dos contes* de Rodoreda al llarg del temps, des del moment de la seua publicació fins als nostres dies i des de dos àmbits d'interpretació: la recepció crítica i la divulgació, cosa que ens ha permès situar la posició que el recull ocupa dins del cànon rodoredià. Primerament, si ens centrem en la recepció inicial, és evident que, dins de la situació general de repressió i d'estricta supervivència de la literatura catalana, dos motius, fortament lligats al context històric, expliquen la inadvertència amb què va ser rebut el recull: la condició d'exiliada de l'autora i la consideració generalitzada del conte com un gènere menor.

Tot i l'existència de certes referències al recull de contes en els treballs de Joaquim Molas (1969) i Joan Fuster (1972), és el treball de Carme Arnau (1979) el que constitueix la segona fita important dins del nostre estudi diacrònic de la recepció de *Vint-i-dos contes*, ja que constitueix la base de les posteriors mostres de divulgació del recull dutes a terme per la mateixa Arnau en exclusivitat. En aquest estudi, Carme Arnau també aplica la seua teoria del mite de la infantesa per tal d'analitzar el recull i, per tant, tornem a trobar-nos davant del predomini d'una perspectiva simbòlica i biogràfica d'anàlisi que, en aquest cas, porta a Arnau a classificar el recull com una obra pont entre l'obra de preguerra i de postguerra de l'autora. Classificació que, tal com passava amb *Aloma*, fa patent l'estudi del recull a partir de la rellevància que té de cara a la producció de l'obra posterior considerada canònica i no *per se*. Ara bé, l'aplicació de la teoria del mite de la infantesa a l'anàlisi del recull no sols presenta aquesta distorsió en la perspectiva d'anàlisi. La intenció d'Arнау de relacionar l'edat de l'autora amb la de les protagonistes rodoredianes comporta altres complicacions a l'estudi, atesa la diversitat d'edats i sexes que presenten els diferents protagonistes del recull.

A diferència de l'anàlisi de les obres anteriors de Rodoreda, en aquesta ocasió Carme Arnau (1979) sí que se centra específicament en les tècniques narratives emprades per l'autora, atesa la importància que té detectar les provatures que fa Rodoreda per tal de desenvolupar la tècnica narrativa anomenada per Arnau «escriptura parlada», ja que serà un dels elements essencials de l'obra canònica de Rodoreda: *La plaça del Diamant*. Si bé l'ús d'aquesta etiqueta ja ens indica les limitacions en l'anàlisi de les tècniques narratives, aquesta no en serà l'única, ja que a l'absència d'una anàlisi *per se*, cal sumar-



li la manca d'exhaustivitat i de sistematicitat en l'aplicació de les teories narratològiques emprades. Com hem vist, Carme Arnau va tornar a analitzar *Vint-i-dos contes* (1998 i 2000a) i, tot i que hi va introduir-hi certes variacions, sobretot pel que fa a la descripció temàtica, amb la intenció de solucionar certes mancances de l'estudi de 1979, es va mantenir ferma en la catalogació del recull com a obra pont.

Aquesta catalogació de *Vint-i-dos contes* com a obra pont i, per tant, fins a un cert punt, de segona fila ha calat fortament en la crítica posterior, que no li ha dedicat el mateix interès que a altres obres de l'autora. De fet, la majoria de treballs que fan referència al recull o bé analitzen només alguns dels contes o bé fan un estudi complet de l'obra contística de Rodoreda, de manera que hi ha una mancança absoluta de treballs que estudien el recull al complet i sense relacionar-lo amb l'obra posterior. Tot i això, les perspectives des de les quals s'ha fet referència al recull o a alguns dels contes en concret són múltiples: narratològica, feminista, comparativa, lingüística i, per descomptat, biogràfica i tematicosimbòlica. De la mateixa manera, el caràcter d'obra pont, de camp d'experimentació i d'anunci de l'obra posterior de Rodoreda, la realment canònica, també ha sigut una constant en la divulgació que s'ha fet de l'obra, una divulgació duta a terme només per Carme Arnau, mitjançant els pròlegs i introduccions que ha escrit a les diverses edicions del recull (1984 [1a ed. 1979], 1989a, 2000b i 2008b).

En definitiva, és la suma de totes aquestes anàlisis el que ens porta a entendre la posició no canònica que *Vint-i-dos contes* ocupa dins del conjunt de l'obra de Mercè Rodoreda. Així, si bé el recull ha assolit un cert renom dins de la classificació de l'obra rodorediana, perquè s'ha considerat l'obra que suposa la reaparició de l'autora dins les lletres catalanes i, alhora, una obra anunciadora de l'obra posterior, també cal considerar que el recull ha sigut posicionat dins l'obra contística de l'autora —que ja ocupa un espai menor dins de la seua narrativa— per darrere del seu recull de contes per excel·lència: *La meva Cristina i altres contes*.

## 7. LA PLAÇA DEL DIAMANT

### 7.1. INTRODUCCIÓ

Un capítol que pretén analitzar la recepció i la divulgació de *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda no pot començar si no és referint-se a la primera recepció que aquesta obra va tenir quan Mercè Rodoreda la va presentar a la primera edició del premi Sant Jordi el 1960<sup>155</sup> amb el títol *Colometa*. Per tots és de sobres conegut que hi va quedar tercera i que el guanyador va ser Enric Massó amb la novel·la *Viure no és fàcil*. El jurat d'aquesta edició estava conformat per Jordi Rubió i Balaguer (president), Joan Fuster (secretari), Ernest Martínez Ferrando, Agustí Calvet (Gaziel), Joan Pons, Josep Pla i Joan Petit i, com es desprèn de la correspondència entre Cruzet i Pla (2003) i de la correspondència de Fuster (1999) amb Martínez Ferrando, hi havia una clara divisió d'opinions que va ser explicada per Fuster en el seu últim parlament públic a Bellreguard el 23 d'abril de 1992. D'una banda, Fuster donava com a guanyadora l'obra *Colometa* de Mercè Rodoreda; de l'altra, Pla i Gaziel defensaven aferrissadament el triomf de la novel·la de Massó perquè, en paraules de Pla, «parlava de putes i d'estraperlistes», és a dir, de la «realitat», mentre que de *Colometa* deia «No podem encetar aquest premi amb una novel·la que té títol de sardana» (Cruzet; Pla, 2003: 420).<sup>156</sup>

Rodoreda, en una carta adreçada a Joan Sales el 21 de juny de 1962, explica la sensació que li va produir el fet que no li concediren el desitjat premi, cosa que Sales (Rodoreda; Sales, 2008: 108), en la carta anterior, del 18 de juny, qualificava de monstruosa:

---

<sup>155</sup> El 1960 va ser el primer any en què el premi Sant Jordi va adoptar aquest nom i va ser concedit per Òmnium Cultural. Aquest premi va ser creat el 1947 per l'editorial Aymà amb el nom Joanot Martorell i no va ser fins el 1951 que començà a atorgar-se la nit de Santa Llúcia, «amb la implícita voluntat que fos el continuador del Premi Crexells» (Campillo; Castellanos, 1988: 47).

<sup>156</sup> El motiu principal de la desestimació va ser, a parer d'Abraham Mohino, el fet que la novel·la era «un producte d'exili» (2010: 11). Per contra, per a Mercè Ibarz diferents motius van entrar en joc: d'una banda, el fet que no tots els membres del jurat «hi eren per ganes sinó per obligació. De Rubió les males llengües deien que l'última novel·la que havia llegit era el *Tirant lo Blanc*, i Pla repetia el seu famós exabrupte que una persona intel·ligent no pot llegir novel·la més enllà dels quaranta anys...» (1997: 89); de l'altra, el fet que «L'època i els jurats tenien tanmateix una noció definida de com havien de ser les novel·les: en la línia de Narcís Oller i *La febre d'or*, psicològiques però de temes emocionants, realistes i amb molt de diàleg. Es volien novel·les com les franceses i les angleses que les editorials treien aleshores en castellà. En paraules breus de Pla: postguerra i estraperlo. Acció tèrbola i diners fàcils» (1997: 89) i, finalment, el fet que «la gent de l'interior que li coneixia els contes publicats a l'exili [...], pensaven que seria una escriptora de contes en la nova etapa després d'*Aloma*, i no hi confiaven com a novel·lista» (1997: 89). Per la seua banda, Joan Triadú també va explicar els motius pels quals considerava que *Colometa* no es va alçar amb el premi: «Perquè hom, és a dir, el moviment literari i la crítica més o menys voladera, esperaven transcendentalisme de tema i realisme de forma (sobretot, quant a l'aspecte formal, «usualisme» en el tractament del català emprat a la novel·la). I resultà que *La plaça del Diamant* es presentava amb aquests factors capgirats, col·locats a l'inrevés, com un signe de contradicció. Així, no ha d'ésser tingut per sorprenent que un jurat no sabés veure-la» (1982: 108).

Si haguéssiu vist com vaig quedar després de la carabassa del jurat del Sant Jordi... ni els gossos no m'haurien arplegat. Amb la il·lusió amb què la vaig escriure —no rigueu— pensant que donava una novel·la bona al meu país... i rebo una bella guitza allà on no està bé d'anomenar. Em vaig resignar pensant que era un jurat d'incompetents i vaig procurar reforçar el meu respecte a la senilitat (Rodoreda; Sales, 2008: 108).

Ara bé, Fuster, al qual Pla qualifica en una carta enviada a Cruzet després de la concessió del premi com «un gran xicot, molt més intel·ligent del que em pensava» (Cruzet; Pla, 2003: 674), va saber veure el valor de la novel·la i va ser ell qui, juntament amb Triadú, la van recomanar a Joan Sales perquè la publicara en la col·lecció «El Club dels Novel·listes» de Club Editor.<sup>157</sup> Aquesta editorial i, en concret, el seu director Joan Sales, partia d'uns principis clars, els quals es poden resseguir en la correspondència entre Rodoreda i Sales (Rodoreda; Sales, 2008). Aquests principis consistien principalment en la tria d'obres que, al seu parer, pogueren ser llegívoles per un públic normal, cosa que, per a Sales, implicava l'ús d'un model de llengua proper al parlat, que no per això gramaticalment incorrecte.

Sales no va dubtar a posar-se en contacte amb l'escriptora i ho feu concretament en una carta del 22 de desembre de 1960 en què, tot i no haver llegit la novel·la, ja li recomanava un canvi de títol (Rodoreda; Sales, 2008: 30). S'ha parlat a bastament sobre la força que Sales i Armand Obiols (Joan Prat) van exercir en la configuració final de la novel·la. Aquest procés de configuració i les obediències i desobediències que Rodoreda fa a tots dos es pot resseguir als epistolaris publicats, el ja citat entre Rodoreda i Sales (2008) i l'epistolari que recull les cartes conservades que Obiols va enviar a Rodoreda entre 1941 i 1971 (Obiols, 2010).

D'una banda, en les cartes d'Obiols a Rodoreda, es pot veure com ella li envia els capítols del llibre i ell, un a un, li va suggerint canvis, afegits i supressions, ja que la seua intervenció abasta diferents nivells textuais d'ordre gràfic, ortogràfic, fonètic, morfològic, sintàctic, semàntic, estructural i estilístic. Així, com explica Meritxell Talavera, «El crític va desenvolupar, envers l'autora, els rols de mentor, lector i aristar, i la seva acció va comprendre totes les fases del procés de composició» (2012: 126); però, ara bé, això no significa que Rodoreda fera un cas absolut i cec a aquestes recomanacions, tal com s'ha afirmat en certes ocasions —per exemple, Manuel Cuyàs (2011: 9)—, sinó que, com explica Meritxell Tavalera (2012: 129) i com es desprèn de l'epistolari (2010: 135, 184,

---

<sup>157</sup> Com expliquen Campillo i Castellanos (1988: 48), la col·lecció «El Club dels Novel·listes», promoguda per Joan Sales, Xavier Benguerel i Joan Oliver i dirigida per aquest últim, va pertànyer fins a l'any 1958 a l'editorial Aymà. Aquest any, però, es convertí en una editorial autònoma sota la direcció de Joan Sales.

191), entre tots dos s'establia un diàleg crític i Rodoreda es plantejava la conveniència o no d'integrar-hi aquestes aportacions. En aquest sentit, ens sembla interessant l'apreciació de Neus Carbonell:

És obvi que els éssers humans són també producte d'unes circumstàncies, però arribar a establir amb nitidesa a qui o a què es deu l'èxit d'una artista és una tasca arriscada pel que té d'impossible (1994a: 9).

De l'altra, en la correspondència amb Sales, es pot veure la polèmica que s'estableix entre tots dos pel títol de la novel·la, per l'ambientació d'aquesta i, sobretot, per certes qüestions de lèxic. Pel que fa al títol de la novel·la, com hem dit, en la primera carta Sales ja suggereix a Rodoreda un canvi de títol, cosa que aquesta de primeres no accepta, com es veu en la seua resposta del 17 de gener de 1961: «Un canvi de títol, [...] és una mica difícil [...] si no és per raons de caràcter comercial voldria conservar el títol per raons profundes» (Rodoreda; Sales, 2008: 32). Fuster, Benguerel, Triadú i, fins i tot, el mateix Obiols, com es pot llegir en una nota a peu de pàgina de l'editora de l'epistolari (Casals, 2008: 1026 i 1027), estan d'acord que porte a terme aquest canvi, però Rodoreda no fa patent la voluntat de canviar-lo fins al 15 de maig quan, en la postdata d'una carta enviada a Sales (2008: 35), ja proposa el títol *La plaça del Diamant. Un vol de coloms, La senyora dels coloms o Un terrat a Gràcia* són altres dels títols que ronden la discussió, però Rodoreda es decanta definitivament pel títol *La plaça del Diamant* en la carta enviada a Sales el 5 de juliol i argumenta que la presència d'aquesta plaça en la novel·la ja és més que suficient per justificar aquest títol (2008: 47 i 50).

Quant a l'ambientació de la novel·la, Sales considera que ha de ser més present la situació pròpia de la postguerra (l'escassetat de menjar, el fet que els aparadors estigueren buits, etc.) i, a més, pretén que hi introduïska l'anècdota d'un mort que va estar al balcó d'una casa perquè ningú no anava a recollir-lo (2008: 40-41). També, en aquest context, li proposa el canvi del color dels tramvies (de groc a roig) i del nom de Carrer Major pel de Carrer Gran. Aquest fet és una mostra clarivident de la lectura en clau historicista que Sales va fer de la novel·la i de la lectura basada en aquesta perspectiva que, més tard, va proposar als lectors per mitjà del «Pròleg a la 2a edició» de la novel·la, cosa que analitzem detalladament en tractar les primeres ressenyes de la novel·la.

En la correspondència, Rodoreda no dona cap explicació al voltant del primer suggeriment; en canvi, respecte a la indicació d'introduir-hi el passatge del mort, sí que s'hi nega i diu

clarament: «No he aprofitat l'anècdota del mort al balcó, perquè [...] estic massa lluny, ara, de la Colometa, perquè una anècdota macabra pugui sortir amb gràcia: amb naturalitat» (2008: 47). En canvi, sí que canviarà l'adjectiu groc que qualificava els tramvies, però no per «roig», sinó per «vell i cansat» (1a edició) i per «descolorit i cansat» (2a edició) (2008: 80) i el nom del carrer pel de Carrer Gran (2008: 47).

Finalment, Sales, defensor aferrissat de la llengua parlada, suggereix a Rodoreda el canvi de certs elements del lèxic; per exemple, els canvis de «globus», «vorera» i «cambra» per «globo/globu», «acera» i «quarto» (2008: 38). Aquest fet provoca entre tots dos una discussió, no sense certes dosis d'humor, que es perllonga molt en el temps. Rodoreda, en aquest aspecte, es mostra totalment intransigent en la primera edició i sols canviarà «globus» per «campana de vidre» (2008: 44). Així, per exemple, respecte al fet de posar «acera» en lloc de «vorera» argumenta: «Us he de dir que posar acera m'ha repugnat una mica. Sobretot perquè jo no faig parlar Colometa com una noia de Gràcia» (2008: 50).

Després de tot aquest procés de configuració, de la correcció de galerades i les proves d'impremta, la novel·la va veure la llum cap a meitat del 1962 amb un tiratge de 2.000 exemplars, un tiratge que no es va exhaurir fins a dos anys després. Per a Sales, com veurem, aquesta escassetat de vendes era conseqüència de la manca de crítiques centrades en la novel·la, opinió que, en analitzar-ne la recepció inicial amb el distanciament cronològic adequat, desmentirem. A més, el reconeixement per part de la crítica va ser creixent amb el pas dels anys, com demostra el fet que l'any 1973, *La plaça del Diamant* apareguera seleccionada en la *Guia de Literatura Catalana Contemporània* de Jordi Castellanos com una de les millors obres escrites entre el 1900 i el 1970 amb cinc dels sis vots possibles dels crítics.<sup>158</sup>

En canvi, pel que fa al món acadèmic i tenint en compte la manca d'estudis universitaris de Filologia Catalana fins als anys setanta, la publicació d'estudis acadèmics al voltant de l'obra de Mercè Rodoreda, i en concret de *La plaça del Diamant*, va ser molt escassa fins a l'estudi detallat dut a terme per Carme Arnau en la seua tesi doctoral. És la mateixa Carme Arnau qui esmenta aquesta situació en la «Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda» que va elaborar per al primer volum de les *Obres Completes* de l'autora el 1976:

---

<sup>158</sup> La novel·la va comptar amb el vot de Josep M. Castellet, Albert Manent, Joan Lluís Marfany, Joaquim Molas i Joan Triadú i, exclusivament, no va comptar amb el vot de Joan Ferraté.

La bibliografia, pel que fa a aquesta autora, es redueix a unes poques però interessants entrevistes, a uns quants treballs penetrants —que, però, es ressenten d'una excessiva brevetat i condensació— i, finalment, a nombrosos articles banals que són més el compliment d'una obligació imperiosa que no pas el resultat d'un interès voluntari (recensions de diari, de forma preferent) (1984 [1a ed. 1976]: 5).

Així, abans de la publicació de l'estudi de Carme Arnau (1979), llevat de les primeres ressenyes de la novel·la en el moment de la seua aparició, pocs estudiosos de la literatura contemporània havien analitzat amb una certa profunditat l'obra. Per contra, a dia d'avui aquesta situació ha canviat radicalment. De fet, Maria Isidra Mencos (2003: 110) i Kathleen McNerney (2015: 139) recullen més de 160 treballs de crítica especialitzada que tracten *La plaça del Diamant*, i això sols fins a l'any 2011.

Així, *La Plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda és actualment, sens dubte, l'obra més estudiada d'aquesta autora. Ara bé, com explica Mencos (2003: 12), la novel·la s'ha estudiat de manera insistent i, tot i que les aproximacions teòriques des de les quals ha sigut analitzada són múltiples: tematicosimbòlica i biogràfica, feminista, psicoanalítica, comparativa, històrica, lingüística, formalista, estructuralista, narratològica, etc., aquest fet ha comportat que, moltes vegades, s'haja partit de perspectives crítiques idèntiques i s'haja arribat a conclusions semblants. En aquesta obra, Mencos, a més de fer un recull exhaustiu de la bibliografia existent al voltant de l'obra de Mercè Rodoreda fins a l'any 2001 per tal d'evitar repeticions innecessàries en les investigacions acadèmiques,<sup>159</sup> mostra algunes possibles vies des de les quals encara no ha sigut analitzada l'obra de l'autora i entre aquestes trobem els estudis de recepció.

Però no sols això, *La plaça del diamant* és la novel·la de Mercè Rodoreda que, des de la seua publicació l'any 1962, ha gaudit de més èxit entre el públic lector, nacional i internacional, com ho demostren els fets que haja sigut publicada per nombroses editorials (Club Editor, Club Editor i Edicions 1984, Proa, Bromera, Planeta, Edicions 62, Empúries, etc.); que haja estat traduïda a trenta-cinc llengües; que siga llegida regularment als nostres instituts, i que compte amb cinc adaptacions teatrals: *Colometa*, dirigida per Bob de Moor a Bruges (1996); *La place du Diamant*, dirigida per Gilles Bouillon al Centre Dramatique Régional de Tours (1997); *La plaça del Diamant*, dirigida i adaptada per Joan Ollé i estrenada al Teatre Borràs de Barcelona (2004); *La plaça del Diamant*, dirigida per Toni

---

<sup>159</sup> Posteriorment, Kathleen McNerney va ampliar aquest estudi bibliogràfic dels estudis rodooredians fins al 2011 amb la publicació del volum *Mercè Rodoreda: A Selected and Annotated Bibliography (2002-2011)* el 2015.

Casares i adaptada per Josep M. Benet i Jornet al Teatre Nacional de Catalunya (2008), i *La plaza del Diamante*, dirigida per Joan Ollé i estrenada al Teatro Español el 2014; i amb l'adaptació cinematogràfica duta a terme per Francesc Betriu el 1982.

Aquest fet comporta que, com ha assenyalat Mencos, s'haja «de tenir en compte que l'obra de Rodoreda comença a ensenyar-se a Catalunya des de l'escola secundària» i que «a més, té un ampli públic lector que no pertany al camp acadèmic» (2003: 12). Davant de la situació canònica per excel·lència que aquesta novel·la ocupa dins del cànon d'obres de l'autora i dins del cànon de la literatura catalana, en el present capítol ens plantejem analitzar quina és la imatge que es dona de la novel·la en la divulgació que es fa d'aquesta i comprovar si s'hi han introduït els resultats obtinguts en les investigacions dutes a terme des de diferents aproximacions teòriques. La recerca de resposta a aquestes preguntes és el que ens ha portat a l'elaboració del present capítol.

Així, l'objectiu principal d'aquest capítol és analitzar com ha sigut vista la novel·la *La plaza del diamant* al llarg del temps, des de la seua aparició el 1962 fins a l'actualitat, i establir quines d'aquestes lectures han estat presents i quines no en la divulgació que s'ha fet de la novel·la. A més, analitzarem els diversos àmbits públics que ens permetran afirmar que és aquesta novel·la la més canònica de tota la producció rorediana.

Pel que fa a la divulgació, la hipòtesi de la qual partim és el fet que molts anys després de la publicació d'aquesta novel·la, la lectura de divulgació que se'n fa continua basant-se, principalment, en les primeres aproximacions crítiques que s'hi feren en els anys seixanta i setanta i que, per tant, no s'hi han incorporat els resultats dels diversos estudis que s'han dut a terme des de diferents aproximacions crítiques. Així, sota el nostre punt de vista, tres aspectes predominen en la interpretació que, a nivell divulgatiu, es fa de *La plaza del diamant*: el fet de relacionar passatges de l'obra amb elements biogràfics de l'autora; una manca d'ortodòxia pel que fa a l'anàlisi narratològica de la novel·la, i, finalment, el fet de donar una importància cabdal al context històric d'aquesta (República, guerra i postguerra) per damunt del perfil psicològic de la protagonista-narradora, tot i enquadrar la novel·la dins del gènere de la novel·la psicològica. Avançarem que les justificacions que trobem en alguns dels diferents treballs del corpus d'anàlisi ja ens permeten intuir la veracitat d'aquesta hipòtesi.

Així, Josep A. Fluixà, en la «Introducció» que va realitzar per a l'edició de la novel·la de Bromera, adverteix:

La producció literària rodolediana ha estat analitzada des de punts de vista diferents i des de la perspectiva de teories literàries distintes com, per exemple, l'estructuralisme, la psicoanàlisi i la crítica literària feminista [...] Tot això fa que no sigui fàcil, en un estudi introductori com aquest, abastar d'una manera detallada la descripció d'una obra literària tan complexa com la de Mercè Rodoreda. Sens dubte, són moltes les aportacions que caldria sintetitzar i, probablement, se'n quedaran fora algunes d'importants. Però l'objectiu, no hem d'oblidar-ho, és essencialment didàctic i divulgatiu, encara que no resultem exhaustius en l'exposició ni originals en els plantejaments (2011 [1a ed. 1997]: 7-8).

Per la seua banda, Llorenç Soldevila, en *Una novel·la són paraules. Introducció a l'obra de Mercè Rodoreda*, argumenta:

El llibre que teniu a les mans vol aconseguir això: a partir d'un breu però intens fil biogràfic, repassar tot el corpus rodoledian. Donar-ne una visió al màxim de panoràmica. La proposta és, sens dubte, bon punt agosarada. Perquè triar és sempre trair, o empobrir amb una visió restrictiva la grandària monumental d'una obra [...] És doncs, una lectura de les moltes possibles que es poden fer del ric magma artístic que sorgí de la ploma de Rodoreda (2000: 10).



## 7.2. LA RECEPCIÓ CRÍTICA DE LA PLAÇA DEL DIAMANT

### 7.2.1. LA RECEPCIÓ INICIAL

*La plaça del Diamant* va ser publicada cap a meitat del 1962 amb un editor al darrere, Joan Sales, molt implicat en la difusió i en el reconeixement de l'obra. De fet, Sales va saber veure que la novel·la agradaria el públic del moment i va apostar-hi amb força i amb confiança de cara al futur, ja que per a ell el temps era el vertader jutge i no els jurats dels premis literaris: «Conseqüència consoladora: el temps posa les coses al seu lloc. Del pobre Massó, ¿qui se'n recorda?» (Rodoreda; Sales, 2008: 216). Com hem dit, la primera edició va tenir un tiratge de 2.000 exemplars i no es va exhaurir fins dos anys després, el 1964, cosa que Sales valorava positivament o negativament segons on situava el focus d'atenció. Així, si es fixava en el públic lector, considerava que la venda de la novel·la, dins de les condicions espaciotemporals, estava sent un èxit:

El CLUB (i jo particularment) estem contentíssims de l'èxit de *La plaça del Diamant* —és un èxit lent i per això mateix de bona mena. [...]. Hi ha llibres, viceversa, que de sortida a penes es venen, i després, es van venent, seguit, seguit, i per anys que passin sempre es venen. La vostra *Plaça del Diamant* serà d'aquests —ja ho comença a ser. [...]. Llàstima que el públic capaç de llegir en català sigui tan reduït (són només 10.000 famílies) (Rodoreda; Sales, 2008: 142-143).

Per contra, si situava el focus en la premsa, considerava que la manca de publicacions que parlaren sobre llibres en català i l'escassetat de crítiques afectaven irremeiablement a la difusió de la novel·la:

La premsa fa silenci als llibres catalans. [...]. I el silenci de la premsa ens perjudica. La venda no acaba de prendre volada. [...]. Una novel·la com *La plaça del Diamant* hauria hagut d'exhaurir la seva primera edició de 2.000 exemplars en pocs mesos. I encara n'estem ben lluny! No ens hem de deixar abatre per les adversitats (Rodoreda; Sales, 2008: 166-167).

De fet, per a Sales, que cal no oblidar que era l'editor de la novel·la i que, per tant, estava molt interessat en la publicitat i en les vendes, el nombre de crítiques inicials a la novel·la era més que insuficient, cosa que va remarcar insistentment en els pròlegs de les cinc primeres edicions de la novel·la (Sales, 1980: 9, 12, 13, 15 i 17).<sup>160</sup> Ara bé, vist

---

<sup>160</sup> Abraham Mohino ja va detectar aquesta opinió per part de l'editor i l'autora i al voltant d'això afirmà: «Sales [...] esdevé el primer recensor de recensors. És la seva, com la de Rodoreda, una lluita des de la fe i des de la raó per imposar per força de meravella i d'evidència un clàssic. O per crear el públic que els era necessari, a l'obra i a l'autora, per dimensionar-les sota la pel·lícula de l'adjectiu *clàssic* flexionat. Lluny de la necessitat taxonòmica d'adscriure-les a l'ordre d'una història literària o de la necessitat dogmàtica de justificar algun *isme*, Sales treballa per incardinar *La plaça* en el cànon d'obres

en perspectiva i tenint en compte la situació contextual i l'escassetat de mitjans en català, és evident que el nombre de crítiques no era escàs, sinó ben bé al contrari. De fet, fins a set personalitats del món de la literatura catalana s'hi van pronunciar entre els anys 1962 i 1963. Concretament, en l'any de publicació de la novel·la van aparèixer les crítiques de Josep M. Llompart en el *Diario de Mallorca*, de Llorenç Villalonga en el *Diario Balear*, de Joan Triadú en *Serra d'Or*, de Josep Faulí en el *Diario de Barcelona*, de Joan Fuster en *Destino* i de Miquel Dolç en *Las Provincias*. A més, a l'any següent, Joaquim Molas va parlar sobre la novel·la en *El Llibre de l'any 1962*.<sup>161</sup>

A més, la idea que l'acceptació per part de la crítica fou positiva des dels inicis de la publicació de la novel·la, i no escassa com afirmava Sales, queda totalment reforçada pel fet que, sols dos anys després, *La plaça del Diamant* va ser elegida la millor novel·la escrita entre 1939 i 1963 pels crítics participants en l'«Enquesta: els crítics davant la literatura catalana (1939-1963)», duta a terme per la revista *Serra d'Or* (s.s., 1964). En aquesta enquesta, *La plaça del Diamant* va comptar amb 14 dels 19 vots possibles, cosa que la va situar per davant de la novel·la *Bearn o la sala de les nines* de Llorenç Villalonga (9 vots) i de la novel·la *Combat de nit* de Josep Maria Espinàs (5 vots).<sup>162</sup>

Tot i això, cal fer constar que per a Sales i Rodoreda aquesta enquesta continuava sent insuficient. Per a ell, la distribució tipogràfica de les planes de la revista no permetia que el lector s'adonara fàcilment que la novel·la triomfadora era *La plaça del Diamant*: «Què els hauria costat posar un gros titular, al capdamunt d'una pàg. senar, que digués: LA MILLOR NOVEL·LA D'AQUEST QUART DE SEGLE, LA PLAÇA DEL DIAMANT?» (Rodoreda; Sales, 2008: 219). Per la seua banda, Rodoreda estava d'acord amb Sales i afirmava: «Efectivament, sembla que els faci vergonya dir que *La plaça* ha obtingut catorze vots. En fi, la bona o mala voluntat basta» (2008: 221). Ara bé, encara que Sales qualificara l'enquesta de «garbuix» (2008: 218), com a editor no pensava desaprovechar-la: «Sigui com sigui, la campanada hi serà perquè els del club ho aprofitarem hàbilment» (2008: 216) i la va aprofitar, ja que va pagar un anunci en *Serra d'Or* dos números

---

imprescindibles. Només des d'aquesta inquietud es pot comprendre la intensitat de l'atenció sobre els elements crítics, siguin públics o privats» (2010: 10).

<sup>161</sup> La ressenya feta per Joan Triadú va ser reproduïda el 1963 dins el llibre *Llegir com viure* i el 1973 en la *Guia de literatura catalana contemporània*. De l'altra, Joaquim Molas va reproduir els seus comentaris a la novel·la en el seu llibre *Lectures crítiques* de 1975.

<sup>162</sup> En concret, va comptar amb el vot de Joan Teixidor, Josep Faulí, Josep M. Castellet, Rafael Tasis, Francesc Vallverdú, Joaquim Molas, Josep M. Ferrer, Osvald Cardona, Antoni Vilanova, Josep M. Llompart, Albert Manent, Gonçal Lloveras, Joan Triadú i Jordi Carbonell; i no va comptar amb el vot d'Antoni Comas, Miquel Dolç, Octavi Saltor, Domènec Guansé i Maurici Serrahima.

després del de l'enquesta (s.s., 1964b: 24 [736]), en el número de Nadal (s.s., 1964c: 70 [870]) i en el de la Festa del llibre (s.s., 1965: 75 [307]) i va enviar una gasetilla amb la notícia a un gran nombre de diaris, que, tot i que en cada publicació apareixia modificat —bé per la mida o bé per les paraules concretes—, feia clarividents els resultats de l'enquesta als lectors, com demostra aquest exemple:

Resultats de l'enquesta de *SERRA D'OR*  
¿QUINES SÓN LES MILLORS NOVEL·LES CATALANES D'AQUEST QUART DE SEGLE?  
Guanya *La Plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda, amb 14 vots.  
La segueix, amb 9 vots, *Bearn*, de Llorenç Villalonga  
(s.s., 1964b: 24 [736]).

### 7.2.1.1. LES PRIMERES RESSENYES

Amb anterioritat a la present tesi doctoral, dues estudioses de la literatura catalana contemporània com Maria Campillo (2002) i Carme Arnau (2008c) ja van fer referència a les perspectives des de les quals va ser rebuda *La plaça del Diamant* per part de la crítica en el moment que va ser publicada.<sup>163</sup> D'una banda, Maria Campillo va explicar que, en el moment de l'aparició de *La plaça del Diamant* el 1962, la crítica va posar «l'èmfasi en un aspecte fonamental de la novel·la: la recreació literària d'un temps històric» (2002: 5 i 6) i, per tant, va defensar l'existència d'una perspectiva històrica d'anàlisi. De l'altra, Carme Arnau va esmentar l'existència d'una perspectiva biografista d'anàlisi acompanyada d'una comprensió simplista del caràcter del personatge principal, Colometa:<sup>164</sup>

I, malgrat la valoració unànimement positiva de la crítica, es va trobar amb dues idees simplistes que, en relació amb la protagonista, van circular una pila d'anys i de les quals dissentia. D'una banda, que se la considerés un personatge beneït, un ànima de càntir, «una modesta criatura», per dir-ho amb una expressió que es va emprar profusament (pel mateix Sales, tan encertat en altres aspectes). De l'altra, la identificació de l'escriptora amb el seu personatge (2008c: 13 i 14).

Si ens endinsem en la presència de la primera d'aquestes perspectives en les primeres ressenyes,<sup>165</sup> el primer que hem de fer és contextualitzar literàriament l'aparició de *La plaça del Diamant*. La novel·la es va publicar el 1962 en un context, el dels anys seixanta, profundament marcat a Catalunya pel programa del realisme històric. Aquest programa, propugnat bàsicament per Josep M. Castellet i Joaquim Molas, es basava en «l'exigència de testimoniatge, reclamada des d'un compromís que entén la literatura com a revulsiu polític, necessari en la situació adversa col·lectiva» (Gregori, 2002: 449). Així, segons Castellet, les novel·les havien d'estar «escrites amb una certa consciència històrica que, amb una dimensió col·lectiva de la societat», havien de

---

<sup>163</sup> També Pere Rosselló (2004) i Abraham Mohino (2010) s'hi han referit.

<sup>164</sup> Abans d'Arnau, Marta Pessarrodona ja es va referir a aquest aspecte. En concret afirmà: «En la carta que el 16 de maig de 1961 Joan Sales va escriure a Mercè Rodoreda a fi i efecte de convertir-se en l'editor [...], va iniciar-se un camí, al nostre entendre erroni, de qualificació d'una de les heroïnes més significatives [...] de la producció de l'autora. [...]. Ens referim a l'“ànima de càntir” que, al pas del temps, anirà prenent altres qualificatius gairebé sinònims» (1983: 17 [675]).

<sup>165</sup> A l'hora d'analitzar les primeres ressenyes de *La plaça del Diamant*, ens centrarem tant en les crítiques aparegudes en la premsa dels anys 1962 i 1963 com en les crítiques de caràcter privat, extretes a partir de l'epistolari entre Rodoreda i Sales (2008), ja que Sales té en compte les opinions expressades de manera íntima a l'hora d'elaborar el «Pròleg a la 2a edició»; pròleg que condiciona la lectura inicial de la novel·la.

reflectir «l'esperit, els homes i els problemes del nostre temps, tipificant-los i exposant-los sota la llum de la dinàmica de la història» (Casanova, 1961: 53).<sup>166</sup>

En aquest context, no és d'estranyar que *La plaça del Diamant*, ambientada en els moments històrics de la República, guerra i postguerra, fora llegida des dels paràmetres que en aquell moment eren els predominants, que hom volguera veure en la novel·la allò que exigia a la novel·lística, tot i que, com ha afirmat Carme Arnau, «*Colometa* no encaixava amb el tipus de novel·la que es demanava a Catalunya en un moment marcat pel realisme i les qüestions immediates» (2008c: 13).

En la línia de demostrar el caràcter realista de la novel·la es van situar la majoria de les primeres ressenyes i els comentaris privats al voltant de la novel·la, encara que algunes d'aquestes ja la distanciaven del programa del realisme històric.<sup>167</sup> De fet, el mateix Joan Sales era, en aquell moment, un dels clars defensors de l'estètica realista —encara que no de la proposta propugnada per Castellet i Molas—, de la publicació de novel·les destinades a la conquesta del gran públic. En aquest sentit, en la carta que va enviar a Rodoreda el 16 de maig de 1961 en què feia la primera crítica a la novel·la afirmava:

I a través d'aquesta pobra animeta, d'aquesta «una de tantes», passa com una alenada la història recent i tràgica del nostre desventurat país...Quin efecte més singular que fa la gran història vista a través d'un petit caparró! (Rodoreda; Sales, 2008: 38).

Però no sols ell, també en feia aquesta lectura Josep M. Llompart, per al qual la novel·la clarament es podia classificar dins «la mejor y más valedera línea realista, aquella que no viene a dar en el puro pintoresquismo ni obedece a ciertas consignas al uso» (Llompart, 1962: 15).<sup>168</sup> En aquest sentit, afirmava:

De parecido acierto arranca *La plaça del Diamant*, que no es sino la historia de los últimos treinta años de nuestro país [...] A través de la narración de Natàlia —una pobre mujer que, a fin de cuentas, no entiende nada de nada— el lector percibe

---

<sup>166</sup> Martí Casanova era un pseudònim que Josep M. Castellet utilitzava per escriure en la revista *Horitzons*.

<sup>167</sup> Trobareu les primeres ressenyes públiques sobre *La plaça del Diamant* reproduïdes en l'ANNEX XVI, i les privades, en l'ANNEX XVII. Tenint en compte que per a l'elaboració del «Pròleg a la 2a edició» de *La plaça del Diamant*, Sales extreu fragments d'aquestes crítiques, però introdueix certes modificacions que poden resultar d'interès, també hem considerat oportú subratllar, en les crítiques reproduïdes en l'ANNEX XVI i XVII, els fragments que Sales extreu i reproduir-los tal i com ho fa Sales en el pròleg en l'ANNEX XVIII.

<sup>168</sup> La ressenya de Josep M. Llompart va ser la primera a aparèixer i, segons Mohino, «esbossa les dues línies mestres en què aniran incidint anàlisis posteriors (la transparència i la veritat de l'estil monologat i la capacitat de filtrar el drama històric a través del relat de vida d'una dona de condició menestral i humil)» (2010: 11-12).

todo el peso del drama histórico y social de nuestro tiempo, contempla la amargura de un estrecho círculo humano (1962: 5).

Per la seua banda, Llorenç Villalonga, enemic acèrrim del realisme social,<sup>169</sup> també en la seua ressenya va reivindicar el pes de la història en la novel·la alhora que l'allunyava del programa del realisme històric i va situar en primer lloc la psicologia de la protagonista:

A través del cristal claro de sí misma, la protagonista va consignando la realidad externa que le afecta, los pequeños y entrañables problemas del matrimonio, la poesía de un hogar modesto, ascendido al final a las más altas esferas oníricas, la tragedia de una época revuelta, particularmente dura para ella... «El peso angustioso de la historia —ha dicho un crítico ilustre—, visto a través de una muchacha de Gracia que no tiene ninguna idea de la historia...» (Villalonga, 1962: 14).

El mateix trobem en la ressenya de Joan Triadú, qui també va portar a terme una lectura en clau historicista de la novel·la, però centrant-se en la forma com la història recent s'introduïa en aquesta:

Per *La plaça del Diamant* la història, amb un profund interès pel drama comú, passa pel viure d'una dona del poble que veia com l'home i els fills, les veïnes, el carrer, la gent diversa, els fets llunyans, la botiga de nines, el subministrament de gas i de llet, alteren llur ordre, així com el menjar dels coloms. Ella, Colometa, ja en té prou, d'això: no li passa pel cap de descriure el carnatge (1962: 36-37).

De la mateixa manera, Josep Faulí, des de les pàgines del *Diari de Barcelona*, també es va mostrar partidari d'aquesta lectura de *La plaça del Diamant*. Per a ell, la història individual dels personatges era inseparable de la història col·lectiva:

La vida particular de los personajes se entrecruza con el devenir histórico, aunque concebida desde unos supuestos individuales, queda como exponente de la época, porque la autora ha sabido elevar la experiencia particular a formulación de valor colectivo (1962: 29).

També Miquel Dolç, possiblement des de les pàgines de *Las Provincias*,<sup>170</sup> va atribuir un valor històric a la novel·la, en el seu cas, destacant el fet que els esdeveniments

---

<sup>169</sup> Com afirma Rosselló, en la seua ressenya Villalonga «interpreta la novel·la de Rodoreda com una reacció contra el neorealisme i contra el tremendisme ibèric» (2004: 445), ja que «només veu en el compromís social dels escriptors un assaig de superar alhora el “gènere rosa” i l’“alta comèdia”, la qual cosa ha foragitat de la novel·la el pensament, la psicologia i la fantasia i els ha substituït per un nou costumisme que només s’interessa pels sectors socials més pobres i marginals» (2004: 445). Sobre les relacions entre Villalonga i el realisme social, hom pot consultar Simbor (1991).

<sup>170</sup> Segons ens han informat des de l'Hemeroteca Municipal de València, no hi ha cap article publicat el 1962 en *Las Provincias* en què Miquel Dolç es referisca a *La plaça del Diamant*. Per contra, Sales afirma

històrics eren narrats per una protagonista que no tenia ni idea de la història, cosa que considerava el gran encert de la novel·la:

Bajo la capa de apreciaciones infantiles, que apenas franquean el área de un círculo familiar, pasa toda la tragedia de una época que ha sido especialmente cruel para las almas simples: una crisis, una guerra, un mundo que cae hecho pedazos. Y todo es narrado por un espíritu que no tiene ni idea de la historia. De este contraste nace el milagroso acierto de *La plaza del Diamant*. Un acierto que difícilmente puede repetirse (*apud* Casals, 2008: 1042).

Joan Fuster, des de la revista *Destino*, va atorgar a la novel·la el valor de testimoni històric, contat des de l'experiència de la protagonista, que considera una víctima passiva dels esdeveniments històrics:

*La plaza del Diamant* es la biografía de una mujer que, como tantas, sufrió en su carne y en su alma la herida áspera de nuestra tragedia colectiva, y desde este ángulo, el libro tiene el valor de un testimonio: un testimonio más agudo y conmovedor que la mayoría que los que dieron combatientes, políticos o forasteros lúcidos. Víctima pasiva, Natalia sólo sabe contar su desdicha como un episodio más, fatal e imprevisible, que se intercala en el curso de las menudencias domésticas medianamente apacibles de antes y después, de siempre (Fuster, 1962: 47).

Josep Palau i Fabre, igual que Fuster però per mitjà de la correspondència privada amb Joan Sales, va atorgar a la novel·la el valor d'un testimoni en la veu d'una dona que no pot fer altra cosa que sofrir les conseqüències dels esdeveniments històrics, la qual cosa considerà el gran encert de la novel·la. La seua lectura en clau historicista de la novel·la es pot veure en la fragment següent que Sales va enviar, traduït al francès, a Éditions du Seuil a fi d'aconseguir que la novel·la fora traduïda a aquesta llengua:

Une femme nous fait revivre sa vie, centrée autour de la guerre civile qu'elle ne peut que subir. Pas de gestes héroïques, pas de descriptions épiques, pas d'analyse des faits ou des doctrines, mais un simple témoignage qui garde, précisément à cause de cela, toute sa fraîcheur (*apud* Casals, 2008: 1047).

Especialment rellevant en l'aplicació d'aquesta perspectiva va ser la ressenya de Joaquim Molas, ja que, com hem dit, va ser un dels màxims teòrics del realisme històric, cosa que el portava a considerar que la crisi revolucionària del 36 i la guerra civil eren «les dues úniques claus capaces d'explicar el món d'avui» (Molas, 1975: 136). Pel que fa en concret a *La plaza del Diamant*, Joaquim Molas va ser el crític que

---

que la crítica apareixerà en aquest diari en una carta que envia a Rodoreda el 2 de novembre de 1962, en la qual, a més, li'n facilita una còpia. És en aquesta còpia, que Casals reproduceix en l'aparat crític de l'epistolari entre l'autora i l'editor, en la qual ens hem basat.

feu una lectura històrica de la novel·la de manera més clara i decidida. De fet, en la seua crítica, fins i tot va arribar a associar el caràcter i el físic dels dos personatges masculins principals, els dos marits de Colometa, amb les diferents etapes de la realitat històrica contemporània:

*La plaça del Diamant* narra la història senzilla d'una dona de procedència popular i, a través de les seues ingènues possibilitats de visió i comprensió, dels grans esdeveniments col·lectius que hagué de viure. [...]. El primer marit, un ebenista donat a l'acció polític-social, posseeix totes les virtualitats dels anys dinàmics de la República i la guerra civil; el segon, un modest comerciant de barri, conservador i escapçat, les de la postguerra. Al mig, la gran crisi: l'intent de suïcidi; al final, la dramàtica explosió de tot el dolor contingut (Molas, 1975: 134 i 135).<sup>171</sup>

Des d'una mirada actual, sorprèn la valoració positiva que Molas fa de Quimet i la negativa que fa d'Antoni perquè, des d'una lectura en clau psicològica el valor dels dos personatges és completament invers. Igualment, el final de la novel·la no és només «la dramàtica explosió de tot el dolor contingut», sinó que aquesta va seguida de l'escena d'amor entre Natàlia i el seu segon marit. En aquest sentit, cal recordar que Rodoreda va reivindicar *La plaça del Diamant* com una novel·la d'amor, fent referència a aquesta escena final, en el «Pròleg» a la 26a edició de la novel·la.

Ara bé, realment va ser el «Pròleg a la 2a edició» de la novel·la de Joan Sales el que va condensar i explicitar, a partir de la recollida dels arguments exposats en les ressenyes públiques i privades,<sup>172</sup> la lectura en clau historicista de la novel·la, «una lectura del text com a narració dels grans esdeveniments col·lectius a través d'uns ulls de dona» (Campillo 2002: 5). Així, Sales va atribuir a la novel·la un valor documental, en tant que evocació d'un ambient i d'un temps profundament marcats per la seua història, un valor documental que ha perdurat durant dècades com a conseqüència de la repetició del «Pròleg a la 2a edició» en les successives reedicions (Campillo, 2002: 5).

Resulta interessant, per contra, assenyalar l'ocasió en què Mercè Rodoreda va expressar fins a quin punt el programa del realisme històric podia haver influenciat l'escriptura de *La plaça del Diamant*, ja que ens fa arribar a la conclusió que la lectura en clau

---

<sup>171</sup> Hem extret la cita del treball de Molas *Lectures crítiques*, publicat el 1975, ja que s'hi reproduïx l'article, «La literatura catalana el 1962», en què el crític tractava la novel·la el 1963.

<sup>172</sup> Com es pot comprovar en l'ANNEX XVIII, per tal de configurar aquest pròleg, Joan Sales va utilitzar els comentaris, lleugerament modificats, que ell mateix feu per carta a Rodoreda després de llegir per primera vegada la novel·la; fragments de les crítiques de Fuster, Triadú, Dolç, Llompart, Villalonga i Molas; fragments dels comentaris epistolars de Ferrater Mora, Agelet i Garriga, Crusat i un fragment d'una conferència radiofònica de Bernard Lesfargues en una ràdio parisenc.



testimonial és més fruit dels interessos literaris contextuals que de la voluntat de l'autora. Ens referim, concretament, a la referència a aquesta temàtica que l'autora va fer en el «Pròleg» que escriu el 1974 en *Mirall Trencat*:

El meu temps històric m'interessa d'una manera molt relativa. L'he viscut massa. En *La plaça del Diamant* el dono sense haver-me proposat de donar-lo. Una novel·la és també, un acte màgic. Reflecteix el que l'autor porta a dintre sense que gairebé sàpiga que va carregat amb tant de llast. Si hagués volgut parlar deliberadament del meu temps històric hauria escrit una crònica. N'hi ha de molt bones. Però no he nascut per limitar-me a parlar de fets concrets (Rodoreda, 2011a [1a ed. 1974]: 13).

A més, Rodoreda no sols va estar en desacord amb la lectura en clau historicista que es feia de *La plaça del Diamant*, sinó que, com es pot extreure de les cartes compartides amb l'editor, moltes vegades no estava totalment conforme amb les ressenyes que apareixien arran de la publicació de la novel·la. Així, en relació a la crítica de Llorenç Villalonga afirmava: «Està molt bé el que diu de gràcia i ingenuïtat. Villalonga és l'únic que ha sabut trobar-ho. Però no s'ha ficat, ni de molt, en el fons de la novel·la» (2008: 151) i també:

Villalonga diu unes quantes coses molt ensopegades sobre la *Plaça*. Quan la vaig començar volia fer una novel·la sobre la condició humana, rehabilitar els que van fer la guerra de bona fe —que n'hi havia— i posar en primer pla en comptes de personatges monstres, personatges normals i plens de bondat, que encara en queden (2008: 120).

De la mateixa manera, pel que fa a la crítica de Josep Faulí, comentava: «Efectivament, la diguem-ne crítica de Faulí és una cosa molt sorprenent. Sobretot quan diu que els C. dels N. tendeix a desorientar. El que va desorientat, sense timó i sense volant, és ell» (2008: 135). Finalment, en una carta de Sales a Rodoreda del 21 de novembre de 1962, contestació a una carta anterior de Rodoreda perduda, s'extreu com l'escriptora està enfadada perquè la crítica presenta un to «igualitari» i, sobretot, perquè n'esperava més de la crítica de Fuster (2008: 151-154), ja que en una carta anterior, Rodoreda demostrava les esperances que tenia dipositades en la crítica del suecà: «Estic esperant amb candeletes la crítica de J. Fuster. A veure si s'adonarà d'una cosa en l'estil de Colometa que fins ara no ha vist ningú. I ric pensant que no se n'adonen» (2008: 116).

Si ens fixem en els aspectes que Carme Arnau exposava en referir-se a les lectures existents en la recepció inicial de *La plaça del Diamant* (2008c: 13-14): el fet de veure la protagonista com una beneïta i el fet d'identificar la protagonista amb l'autora, hem

de fer constar que en la nostra anàlisi de les primeres ressenyes només hi hem trobat mostres del primer dels aspectes. De fet, tot i que sembla una contradicció, per tractar-se de la mateixa estudiosa que critica aquest fet, considerem que la línia d'anàlisi que identifica Rodoreda amb la protagonista de *La plaça del Diamant*, encara que amb algunes mostres anteriors, troba el seu punt d'origen principalment en el treball de Carme Arnau (1979) i, per tant, la perspectiva biogràfica d'anàlisi, l'analitzarem principalment en el subapartat dedicat als estudis que Carme Arnau ha dut a terme de la novel·la per excel·lència de Rodoreda.

Pel que fa a la caracterització de Colometa com a una beneita, és el mateix Sales qui primer va portar a terme aquesta identificació en la carta que envia a Rodoreda el 16 de maig de 1961 en haver llegit la novel·la per primera vegada (2008: 38), ja que qualifica Colometa de «pobra animeta» o «una de tantes». Ara bé, aquesta identificació, igual que la lectura en clau historicista de la novel·la, també es va repetir en la majoria de les crítiques inicials, tant en les publicades en els diferents mitjans de comunicació com en les de caràcter privat.

Així, Josep M. Llompart, des de les pàgines del *Diario de Mallorca*, afirmava: «un espíritu simple, candoroso y de muy escasas luces» (1962: 15);<sup>173</sup> Llorenç Villalonga, des del *Diario Balear*: «Coloma: una alma humilde que desconoce su propia, fascinante humildad» (1962: 14); Miquel Dolç, possiblement des de *Las Provincias*: «una modesta criatura, de un alma tan humilde que ni sabe que sea humilde» (*apud* Rodoreda; Sales, 2008: 1042); Joan Fuster, des de les pàgines de *Destino*: «una mujer vulgar y corriente, una dependienta de pastelería, ingenua, que ni siquiera sabríamos imaginar leyendo un libro» (1962: 47); Josep Ferrater i Mora, en una carta enviada a Rodoreda: «La petita, en aparença insignificant Colometa» (*apud* Rodoreda; Sales, 2008: 165); Josep Palau i Fabre, de manera privada: «d'une âme candide, presque quelconque» (*apud* Rodoreda; Sales, 2008: 1047), i Joaquim Molas, en el *Llibre de l'any 1962*: «narra la història senzilla d'una dona de procedència popular i, a través de les seves ingènues possibilitats de visió i comprensió» (1975: 134). De fet, de les primers crítiques analitzades, sols Joan Triadú es va oposar a aquesta manera de caracteritzar la protagonista: «Qui hi vegi

---

<sup>173</sup> Abraham Mohino també considera que és la ressenya de Josep M. Llompart la que inicia aquesta forma d'interpretar el caràcter de la protagonista de la novel·la i que, a més, és desafortunada: «No és afortunat en la tria de les paraules que descriuen el personatge [...], perquè en aquests mots s'acabaria fixant una visió estereotipada i reductora que violentava Rodoreda fins a l'extrem que, en els seus pròlegs, procurarà de rectificar-la amb insistència» (2010: 12).

una ingenuïtat d'origen s'equivoca de mig a mig i no ha entès gairebé res de la novel·la» (1962: 37).<sup>174</sup>

De la mateixa manera que Campillo (2002) va relacionar la lectura que s'havia fet de la novel·la des d'un punt de vista historicista amb els fragments de les crítiques que Sales va recollir en el «Pròleg a la 2a edició» de la novel·la, també considerem que es pot establir aquest paral·lelisme entre aquest pròleg i la visió de la protagonista com una dona ingènua. Mostra d'aquest fet són els fragments provinents de les diverses crítiques que Sales va recollir en l'esmentat pròleg. En primer lloc, trobem aquesta qualificació de la protagonista en la reproducció que Sales hi feu de la carta que ell mateix va enviar a Rodoreda: «la Colometa, la més pura “ànima de càntir”» o «Animeta tan humil que ni sap que ho sigui» (Sales, 1980: 6). En segon lloc, la citació que va extreure de la crítica de Llorenç Villalonga: «una pobra noia de la barriada barcelonina de Gràcia que no té cap idea de la història» (Sales, 1980: 7) i, en tercer lloc, la citació que va introduir-hi dels comentaris privats que Ferrater i Mora feu a Rodoreda sobre la novel·la: «La Colometa, personatge humil i insignificant en aparença» (Sales, 1980: 8).

A més, resulta sorprenent la manera com Sales va modificar les paraules de Triadú, que, com hem explicat anteriorment, va ser l'únic en afirmar que no existia ingenuïtat en la protagonista. La cita que Sales va introduir en el «Pròleg a la 2a edició» i que atribuïa a Triadú no tenia res a veure amb la crítica que aquest feu des de les pàgines de *Serra d'Or*. Així, en relació al tema que ara ens ocupa: la ingenuïtat de la protagonista, Sales va agafar la paraula «ingenuïtat» de la crítica de Triadú i la va relacionar amb l'estil de Rodoreda, cosa que trastocava absolutament el sentit que Triadú havia donat a la paraula en la ressenya. Concretament, segons Sales, Triadú havia afirmat: «el seu estil resulta sensacional a força d'ingenuïtat» (Sales, 1980: 7) i ni aquesta frase ni aquesta idea es poden trobar en la ressenya del crític.

És el moment de preguntar-nos de nou quina opinió tenia Mercè Rodoreda sobre la qualificació que de manera general va rebre la seua protagonista. De la correspondència entre Rodoreda i Sales, en concret de la carta de Sales a Rodoreda referida anteriorment,

---

<sup>174</sup> De fet, va ser el mateix Joan Triadú qui en un article publicat el 1963 afirmava: «L'autora, Mercè Rodoreda, protesta, però del fet que la protagonista, Colometa, sigui considerada per algun crític com una ingènua d'origen, com una animeta càndida, submergida i sorpresa per la fluència dels tumults de la vida. Ella, ben al contrari, veu Colometa com una dona dotada d'un tremp interior capaç d'assumir tot allò que se li presenta i d'arribar, si cal, fins al sacrifici suprem, a tall de Medea» (1963b: 27).

es pot extreure que Rodoreda estava molt en desacord amb la imatge que els crítics donaven de Colometa, com ho demostren els comentaris que Sales fa al respecte:

Tampoc no estic d'acord amb vós [...] quan us empipeu perquè els crítics parlen de la Colometa com d'una persona «humil, vulgar, corrent, grisa, incapaç de llegir un llibre». Els crítics —en Fuster sobretot— no diuen pas aquests adjectius com a retret, sinó tot al contrari! Que la Colometa era així, prou que es veu llegint la novel·la; i que al mateix temps era extraordinària, prou que salta a la vista: i d'aquesta paradoxa (que al mateix temps fos vulgar i extraordinària) neix precisament la força excepcional del seu caràcter (2008: 153).

Però aquests comentaris no degueren convèncer Rodoreda, com demostra el fet que en el «Pròleg» a la vint-i-sisena edició de *La plaça del Diamant* decidira pronunciar-se públicament al voltant d'aquesta caracterització:

Veure el món amb ulls d'infant, en un constant meravellament, no és pas ser beneït sinó tot el contrari; a més la Colometa fa el que ha de fer dintre de la seva situació en la vida i fer el que s'ha de fer i res més demostra un talent natural digne de tots els respectes. Considero més intel·ligent la Colometa que Madame Bovary o que Anna Karènina i a ningú no se li ha acudit mai de dir que fossin beneïtes (Rodoreda, 2011b [1a ed. 1982]: 61).

A més, Rodoreda no era l'única que tenia aquesta opinió. De fet, Armand Obiols també estava en desacord amb la imatge que els crítics transmetien de la protagonista, com demostra el comentari expressat en una carta enviada a Rodoreda el 7 de novembre de 1962:

Però ja estic tip de llegir «modesta criatura», «alma humilde», «la vida de tantos seres humanos». És una reina. I la seva vida *mutatis mutandis* és la vida de tothom: la de Joan Fuster, per exemple, que tampoc no sap per què és al món (com tampoc no ho sé jo ni ho sap Sartre) (Obiols, 2010: 360).

En conclusió, en les primeres ressenyes de la novel·la observem un predomini de la lectura en clau historicista i una qualificació de la protagonista de la novel·la, Colometa, com una dona beneïta o ingènua. Sales, per mitjà del «Pròleg a la 2a edició» de la novel·la i, concretament, mitjançant les cites que hi va introduir dels diferents crítics, va deixar constància d'aquestes dues interpretacions. A més, com a conseqüència que aquest pròleg es va repetir en successives edicions de la novel·la, encara avui en dia, com veurem, trobem que la lectura divulgativa que es fa de la novel·la parteix, en gran mesura, d'aquestes primeres interpretacions.

## 7.2.2. L'APROXIMACIÓ DE CARME ARNAU

Com hem explicat en la «Introducció» del present capítol, abans de l'estudi de Carme Arnau (1979), pocs són els crítics que analitzaren *La plaça del Diamant* amb una certa profunditat: Joan Triadú (1963a i 1973), Joaquim Molas (1969), Joan Fuster (1972), Josep M. Sobrer (1973), Louise Bertrand (1975), Gene Steven Forrest (1978) i José Ortega (1978).<sup>175</sup> Seguint la línia cronològica, el primer d'aquests treballs —Molas (1969)—<sup>176</sup> és d'una importància cabdal per entendre la recepció que ha tingut *La plaça del Diamant* fins els nostres dies, ja que suposa la classificació de la novel·la dins del gènere de la novel·la psicològica, tot i que amb una versió original d'aquest gènere, i la catalogació com a monòleg interior de la tècnica narrativa emprada en aquesta. A més, pel que fa a aquest últim aspecte, Molas va considerar que l'ús que Rodoreda feu de les tècniques narratives del monòleg interior estaven més pròximes a les tradicionals que a les de Joyce, cosa que relacionà amb el lirisme que es pot atorgar a la prosa rodolediana i que en condicionà les lectures posteriors:

El resultat és una prosa evocativa i lírica, tan important pel que diu com per la manera com ho diu, les característiques més remarcables de la qual són la ingenuïtat d'interpretació i d'expressió, la malícia en la tria d'elements que arriba a vorejar l'esquematisme, la insinuació, el matís. Tal vegada la Rodoreda és la gran novel·lista del matís: del dir i no dir, quasi carnerianament, els plecs més subtils de la psicologia femenina (Molas, 1969: 12).

Així, aquest article de Joaquim Molas suposa l'origen de tres lectures problemàtiques que, reproduïdes també en l'estudi d'Arnau (1979), predominaran en la recepció crítica i divulgativa de la novel·la fins els nostres dies: l'ús per part de Rodoreda d'una versió personal, qualificada com a «lírica», del gènere de la novel·la psicològica; la consideració de la tècnica narrativa emprada com a monòleg interior, i la lectura en clau historicista d'aquesta, ja comentada. Pel que fa a la primera, la problemàtica la trobem en la manca d'una anàlisi narratològica que ens permeta identificar les tècniques narratives usades per l'autora per tal de confegir el que s'ha anomenat una «versió original» o «lírica» del gènere;

---

<sup>175</sup> Cal comentar que en aquest subapartat no analitzarem l'estudi dut a terme per Joan Triadú, ja que les publicacions que realitza en relació a *La plaça del Diamant* (1963a i 1973) són una reproducció de la primera ressenya realitzada en *Serra d'Or* el 1962 i, per tant, el seu estudi ja ha estat tractat en l'apartat dedicat a les primeres ressenyes. Tampoc no analitzarem l'article de Capmany (1968) pel tractament subjectiu i líric amb què analitza diferents obres rodoledianes i perquè el comentem específicament en relació a *Jardí vora el mar*, ja que es publica a propòsit de l'aparició d'aquesta novel·la.

<sup>176</sup> L'única novetat d'aquest treball respecte a la crítica que Molas havia realitzat sobre la novel·la anteriorment (1963) és la classificació de la novel·la, igual que de la resta de l'obra de Rodoreda existent fins a aquell moment, dins del gènere de la novel·la psicològica. De fet, l'apartat que dins de l'article dedica a *La plaça del Diamant*, que porta per títol «Una obra mestra: *La plaça del Diamant*», és una còpia, paraula per paraula, de la crítica a la novel·la que va realitzar el 1963.

quant a la segona, és evident que la mancança d'aquestes anàlisis narratològiques també ha portat a l'error de considerar monòleg interior (és a dir, accés als pensaments de la protagonista) el que realment és un monòleg verbalitzat, deliberat, adreçat a un narratori indeterminat; tal com ha establert l'anàlisi de Carbó i Simbor (2005: 176) i de Bolo (2017: 69), un monòleg autobiogràfic, en terminologia de Dorrit Cohn (1978).

Tres anys després, Joan Fuster tornà a referir-se a Mercè Rodoreda i a *La plaça del Diamant* dins de la *Literatura catalana contemporània* i, concretament, en el capítol 8, titulat «Els narradors i els seus temes», amb el tema de la guerra com a element comú amb altres narradors com Joan Sales. Si bé aquest fet ens podria dur a pensar que Fuster continuava atribuïnt un valor primordialment històric a la novel·la, com va fer en la ressenya apareguda en la revista *Destino* l'any 1962, la realitat és que, en llegir les pàgines dedicades a la novel·la, observem que Fuster matisa «el caràcter testimonial que havia atribuït a la novel·la en primera instància tot inscrivint-lo en la peripècia humana del “jo” que sofreix la Història» (Campillo 2002: 5). En aquest sentit, són significatives les paraules següents de Fuster que atribueixen un valor més psicològic que testimonial a la novel·la:

Les «circumstàncies», que adquirien volum de tragèdia, queden tamisades per l'aventura, modestíssima aventura, d'un «algú» qualsevol i subaltern. Com la Colometa de *La plaça del Diamant*, per exemple. No hi ha, en l'òptica de Mercè Rodoreda, gens d'èmfasi «ideològic»: és la peripècia individual, concreta, «humana», que hi pren preeminència (1972: 379).

L'altre aspecte a destacar de l'estudi és que, igual que també havia fet en la ressenya de la revista *Destino* de l'any 1962, Fuster va valorar molt positivament la novel·la des d'un punt de vista lingüístic, estilístic i narratiu. Així, pel que fa a l'ús de la llengua, afirmava: «Mercè Rodoreda troba un rar equilibri entre el llenguatge viu i la norma: la “naturalitat” que en resulta és càlida i brillant» (1972: 380); quant a l'estil: «És, també, irisadament lírica. Un toc de poesia aureola les frases més vulgars, en *La plaça del Diamant*» (1972: 380), i finalment, en relació a la veu narrativa constatava:

Mercè Rodoreda aconsegueix una fórmula narrativa en primera persona —«jo»— extraordinàriament efectista: sembla, i és, «real» i alhora sobrepassa aquest nivell, per mantenir-se en la més pura estipulació literària (1972: 379).

Ara bé, tot i que Fuster i altres crítics ja havien destacat la qualitat lingüística i estilística de *La plaça del Diamant*, no és fins a l'estudi de Josep M. Sobrer (1973) que la novel·la és

analitzada, profundament i de manera específica, des d'un punt de vista lingüístic. El mateix Sobrer comenta aquest fet en l'inici del seu article:

Tots els comentaris que l'aparició de *La plaça del Diamant* anà desvetllant contenen alguna al·lusió al seu llenguatge. Els comentaristes diversos estan d'acord que un dels mèrits d'aquesta obra de Mercè Rodoreda és el seu estil senzill i planer, popular i intel·ligible fins per a catalanoparlants que consideren la literatura catalana moderna escrita en una llengua que no és la seva (1982: 221).<sup>177</sup>

El que Sobrer es va plantejar en aquest treball era dur a terme una anàlisi lingüística de la novel·la, per a poder realitzar un comentari estilístic que permetera comprendre la bellesa artística, l'artifici dut a terme per Rodoreda i la importància literària de la novel·la. Per a fer-ho, va utilitzar com a mostra els dos primers paràgrafs del capítol XXVII i els analitzà fonèticament, morfològicament, sintàcticament i lèxicament. A més, estudià l'adequació de la protagonista, Natàlia, amb el llenguatge que utilitza. En aquesta anàlisi, va observar que el fet que el lector accepti com a popular i natural un llenguatge impecable gramaticalment és fruit dels elements propis de l'oralitat (frases curtes, repeticions, oracions coordinades, lèxic popular i frases fetes) que Rodoreda hi introdueix, del caràcter directe de la narració i de les convencions que tot lector accepta a l'hora d'enfrontar-se a un text narratiu. Finalment, va arribar a la conclusió que el gran mèrit estilístic de *La plaça del Diamant* és el contrast existent entre la forma i el contingut:

El gran encert artístic de Mercè Rodoreda és que la seva obra, tot i emprar l'estil de la comèdia, és una manifestació que no solament no té res de còmic —a mi em sembla un gran document de l'horror de la vida humana—, sinó que és plena de pietat. L'estil és emprat a la novel·la pel seu valor de contrast: els trets planers, col·loquials, populars, colorístics, no fan més que accentuar l'horror bàsic (la plasmació de tot el que la vida d'una persona pot tenir d'horrorós) del contingut d'aquesta obra d'art (Sobrer, 1982: 236).

La importància d'aquest estudi va estar constatada per Marina Gustà en el Congrés Internacional Mercè Rodoreda celebrat l'any 2008, en una ponència que tenia per objectiu descriure el marc de la gramàtica compositiva rodolediana. En aquesta ponència, Gustà va argumentar que, tot i que aquest treball sols fora una aproximació, fins i tot per al mateix autor, tenia una gran vàlua com a estudi introductori a l'obra de Rodoreda. Possiblement, per això, com veurem posteriorment en l'anàlisi de la divulgació de la novel·la, encara ara és un article referent a l'hora d'explicar l'estil i l'artifici duts a terme per Mercè Rodoreda en *La plaça del Diamant*:

---

<sup>177</sup> L'estudi apareix per primera vegada el 1973, però en les cites fem ús de la segona edició de l'estudi publicada el 1982.

Convindran amb mi que sempre hi ha lectors, i cada any n'hi ha de nous (ni que només pensem en el gremi dels estudiants), als quals aquells aclariments sobre el català de Natàlia/Colometa poden fer obrir els ulls. Josep Miquel Sobrer hi explicava allò més necessari: que aquella naturalitat, que encara ara, [...] un sector de lectors pot llegir com a producte d'un text documental, no és causa sinó efecte: conseqüència d'un artifici (Gustà, 2010: 86-87).

També resulta força interessant la proposta de lectura de la novel·la que Louise Bertrand va publicar en *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice* el 1975, ja que va marcar la recepció de la novel·la fins els nostres dies. En concret, en aquest treball, Bertrand es va centrar a analitzar els diferents noms que successivament es donen a la protagonista com a símbol d'un progressiu procés de presa de consciència de la seva identitat; una lectura que recollirà Arnau (1979), tot i que aplicant-hi un filtre històric, i que trobarem en gran part dels estudis posteriors que han analitzat la novel·la des d'una perspectiva feminista.

Per la seua banda, el 1978 Gene Steven Forrest es referia a *La plaza del Diamant* des de les pàgines de la *Revista de estudios hispánicos*, la qual cosa implicà la inauguració del que serà l'altre gran focus de recepció de l'obra rodorediana: els Estats Units. En aquest article de caràcter generalista, Forrest va considerar que el personatge de Natàlia va a la deriva per la vida, però que no es podia afirmar que té una actitud passiva per la unió que presenta amb els objectes amb qui dialoga. Així, va defensar que en la novel·la destacava el «diàleg circumstancial, es decir, el sistema sutil de intercambio entre el individuo y aquellas cosas e incidentes que le corresponden» (1978: 17).

Per últim, també el 1978, José Ortega publicà l'article «Mujer, guerra y neurosis en dos relatos de Mercè Rodoreda (*La plaza del Diamante* y *La calle de las Camelias*)» en el qual, tot i destacar la importància que els esdeveniments històrics tenen en la novel·la com a forma de confrontació amb l'anàlisi interior de la protagonista, la desmarcà del realisme social, ja que considerà que allò realment rellevant era la subjectivitat de la protagonista. A més, també en l'article trobem l'ús d'una perspectiva biogràfica d'anàlisi quan Ortega relaciona la sensació de buit o de falta de sentit de la vida per part de Natàlia amb «el trauma sufrido por la propia autora con sus demonios históricos» (1978: 504).

Tot i que l'interès acadèmic i crític per *La plaza del Diamant* va ser superior que per les obres estudiades fins el moment, la realitat és que, com la mateixa Carme Arnau va afirmar, fins a l'elaboració de la seua tesi doctoral (1979), no havia «estat dedicat mai un estudi mínimament extens, que ens permetés tenir de la seva obra [de Rodoreda] una visió de



conjunt» (1976: 5) i aquest fet inclou també la novel·la que ara ens ocupa.<sup>178</sup> Per tant, és, a partir dels principis dels quals parteix l'estudi conjunt d'Arnau, que tornem a trobar-nos amb les mateixes mancances d'anàlisi ja detectades en la recepció que Arnau porta a terme de les obres anteriors de l'autora: línia biogràfica d'anàlisi basada en la teoria del mite de la infantesa i manca d'exhaustivitat en l'estudi narratològic, a la qual cosa caldrà afegir, en aquest cas, la presència de la tendència historicista d'anàlisi.<sup>179</sup>

Així, pel que fa a la línia biogràfica d'anàlisi, Carme Arnau entén *La plaça del Diamant*, des de la teoria del mite de la infantesa, com un reflex de l'època de la joventut i, més concretament, com el reflex de la pèrdua d'aquesta, cosa que relaciona amb l'etapa vital en què Rodoreda escriu la novel·la. Si recordem el que hem comentat en el subapartat dedicat a les primeres ressenyes, la mateixa Arnau (2008c) es mostrava en contra de la identificació que els crítics havien fet de Rodoreda amb els seus personatges, opinió que en aquell moment ja havíem titllat de contradictòria. Ara, tenint en compte que és la mateixa Arnau qui porta a terme aquesta identificació fins al punt d'elaborar-ne una teoria, estem en total posició de reafirmar-nos en la contradicció que ja havíem anunciat. De fet, amb anterioritat a la línia biogràfica iniciada en els seus treballs, exclusivament hem trobat mostres de la identificació autora-personatge en una de les preguntes de l'entrevista que Baltasar Porcel, des de les pàgines de *Serra d'Or*, va realitzar a Rodoreda el 1966. En aquesta entrevista, Porcel preguntava a Rodoreda, d'una manera que podem considerar un tant impertinent:

En les vostres obres soleu pintar sovint un personatge femení una mica beneït, molt preocupat per l'envelliment físic, que té una mena d'alegria inconscient i infantil: ¿creieu que hi reflectiu algun tret de vós mateixa? (Porcel, 1966: [235] 71).

Cal constatar, a més, que aquesta entrevista és l'únic exemple que Arnau (2008c: 13) introdueix com a mostra de la identificació autora-personatges que ella qualifica ja com a «tòpic». Per la nostra banda, considerem que aquesta identificació a la qual Arnau al·ludeix (2008c: 13-14) és encara present quan ella escriu aquest article, és a dir, l'any 2008, però també considerem que els treballs inicials de l'estudiosa han sigut una font important que ha donat peu a l'extensió d'aquesta identificació.<sup>180</sup> És tenint sempre com a marc aquesta

---

<sup>178</sup> Arnau va recollir els punts principals del treball de 1979 en un article publicat en la revista *Saber* el 1980.

<sup>179</sup> Per a analitzar els estudis de Carme Arnau al voltant de *La plaça del Diamant* hem tingut en compte la «Introducció» que Arnau va escriure per al primer volum de les *Obres Completes* de l'autora publicat el 1976, el capítol dedicat a la novel·la d'*Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa* (1979) i el capítol dedicat a l'autora dins del volum XI de la *Història de la literatura catalana* (1988c).

<sup>180</sup> En relació a l'ús de la perspectiva biogràfica d'anàlisi, ens sembla adient introduir l'opinió al respecte que Mercè Rodoreda va donar a Carmen Alcalde el 1976 en una entrevista que aquesta li va realitzar per a

teoria, que Carme Arnau analitza *La plaça del Diamant* des de cinc perspectives: la tècnica narrativa, el temps, l'ús de les descripcions (dels objectes, dels fets i els llocs i dels personatges), les etapes en què es divideix la novel·la i la simbologia.

En primer lloc, pel que fa a l'anàlisi de la tècnica narrativa de *La plaça del Diamant*, la mateixa Arnau, quan es refereix als principis metodològics en què es basa el seu estudi (1979: 8), afirma que les fonts que utilitzarà per a dur a terme aquesta anàlisi són l'obra dels estructuralistes francesos (Barthes, Todorov...) i, concretament l'obra de Genette. En canvi, en llegir les pàgines que dedica a aquesta anàlisi (1979: 118-121), trobem que aquestes es dediquen exclusivament al tractament de la veu narrativa i la focalització en la novel·la, però no a la resta de conceptes propis de les teories de Genette, és a dir, l'anàlisi de la resta d'elements de la història, el discurs i l'acte narratiu.

Així, al llarg d'aquestes pàgines dedicades a l'anàlisi de la tècnica narrativa emprada en *La plaça del Diamant* (1979: 118-121), l'aspecte més important que introdueix Carme Arnau, respecte a la crítica anterior, és la distinció que estableix entre l'escriptura parlada i el monòleg interior. Per a Arnau, quan es fa ús del monòleg interior, «el discurs no ha de tenir una organització forçosament lògica [...] i se'n deriva que no va dirigit a ningú, tot passa en la intimitat del personatge» (1979: 119); per contra, l'escriptura parlada «hi pressuposa un destinatari» (1979: 119). Per tant, atenent a aquesta distinció, Arnau defensa que en *La plaça del Diamant* Rodoreda fa ús principalment de la tècnica de l'escriptura parlada, ja que es pressuposa l'existència d'un destinatari, «encara que en aquest cas concret sigui mut, però no per això menys real» (1979: 119) i considera que la tècnica del monòleg interior només és utilitzada en alguns passatges finals de la novel·la.

Aquesta distinció, i, en concret, el concepte d'escriptura parlada per explicar la tècnica narrativa de la novel·la —tot i la confusió conceptual que comporta i que no pot ser considerat ortodox narratològicament parlant, perquè no es correspon a cap de les modalitats de reproducció de paraules o pensaments enunciades per Genette— tindrà una acollida unànime en els estudis posteriors de la novel·la, fins al punt de convertir-se en una etiqueta que continua utilitzant-se en l'actualitat per tal d'explicar la novel·la des d'un punt de vista

---

*Cuadernos para el diálogo*: «Un escritor ha de procurar introducirse en la piel de sus personajes y al mismo tiempo saber mantenerlo a distancia, olvidarse de sí mismo, de su aventura humana, asumir su condición de creador. Es demasiado inocente pensar que un autor no tiene bastante capacidad para lanzar personajes al mundo, a vivir y a caminar por las calles. Dostoievski no mató a ninguna vieja usurera, ni Shakespeare es Ofelia, ni Flaubert era Madame Bovary, aunque él lo afirmara. Digo todo esto porque se me ha preguntado demasiadas veces si yo era el personaje principal de *La plaça del Diamant*. Me gustaría, porque viviría más en paz conmigo misma, pero no es así» (Alcalde, 1976: 61).

narratològic. De fet, com més endavant veurem, aquesta distinció està present en els treballs que analitzarem com a mostra de la divulgació que s'ha fet i es fa de la novel·la. Tal vegada, el simplisme de nomenclatura i la facilitat de comprensió d'aquesta distinció és el que li ha assegurat l'èxit.

L'altre aspecte a tenir en compte és que quan Arnau (1979: 120-121) identifica el mode narratiu amb una focalització interna en la figura de Natàlia/Colometa, explica com la seua veu es mostra com a representant de les capes populars i que és aquest fet el que inunda la veu de Natàlia/Colometa de fantasia, de la fantasia pròpia del llenguatge popular. A més, qualifica aquest fet com «una visió *naïve*, evocadora i, per tant, plenament poètica» (1979: 120).

En segon lloc, pel que fa a l'anàlisi del temps de la novel·la, aquest no és tractat des de la nomenclatura proposada per Genette i, no sols això, a més, no és analitzat des d'una anàlisi narratològica ortodoxa, sinó que, de nou, ens apareix explicat íntimament lligat a la protagonista i a les seues fases vitals. De fet, no trobem cap referència al temps del discurs. El que Arnau (1979: 121-123) fa és explicar-nos com la novel·la està narrada en un temps passat íntimament lligat a la vida de la protagonista i a les seues fases vitals, com, segons l'estudiosa, ho demostra la interrelació entre el temps (les tres fases vitals de Natàlia/Colometa que Arnau identifica) i els diferents noms de la protagonista.

Per a l'estudiosa, en la primera etapa, amb el canvi de nom de Natàlia a Colometa imposat per Quimet, «el temps passa d'una forma regular, lenta i monòtona i és dominable» (1979: 122); en la segona, quan ja és plenament Colometa, el temps «s'escola d'una forma més ràpida i indiferenciada, començant de perdre-hi ja els contorns precisos» (1979: 122), i, finalment, en la tercera, en tornar a esdevenir Natàlia o senyora Natàlia, el temps passa a convertir-se «en un temps-somni» (1979: 122). A més, Arnau explica l'ús que Rodoreda fa de les anacronies (anticipacions temporals) que li permeten mostrar com a una narració present (no se sap mai en quin moment present són narrats) uns fets que en tot moment estan narrats en passat.

En tercer lloc, Carme Arnau ens parla sobre les descripcions dels objectes, els fets, els llocs i els personatges i del sentit que aquestes tenen dins de la novel·la. També, en aquest cas, abandona l'anàlisi ortodoxa i no les analitza des d'un punt de vista tècnic o discursiu. Així, pel que fa a les descripcions dels objectes, els fets i els llocs, Arnau (1979: 123-126) considera que, gràcies a la manera com són fetes —fixant-se en els trets més definidors i no

en els més subjectius—, permeten reviure un món, un temps que sols queda en el record, el món anterior a la guerra, cosa que entronca la novel·la amb la tradició realista. En canvi, en les descripcions dels personatges, Arnau (1979: 127 i 128), explica que no hi ha gens de precisió i que aquests, fins i tot, «es converteixen en pures caricatures» (1979: 127). Per a l'estudiosa aquest fet es pot explicar perquè, a diferència dels objectes, els personatges són mutables (viuen immersos en el temps) i perquè, com que es tracta d'una narració en primera persona, els personatges no tenen autonomia, sinó que viuen lligats a la presentació que d'ells fa la protagonista.

En quart lloc, Arnau (1979: 128-151) analitza l'estructura de la novel·la, és a dir, les parts en què considera que està dividida. Així, per a Arnau la novel·la consta de tres parts, corresponents a tres moments ben diferenciats de la vida de la protagonista i als tres moments històrics en els quals es desenvolupa. Per a Arnau, la primera part ocupa els dèssset primers capítols i l'anomena «La vida amb maldecaps petits». Comença amb la pèrdua d'identitat representada amb el canvi de nom, de Natàlia a Colometa i finalitza amb la proclamació de la República. La segona part s'estén al llarg de catorze capítols (del XVIII al XXXII) i comprèn els esdeveniments històrics de la República i la Guerra Civil i finalitza amb la mort d'aquells que han anat al front. És per això que a aquesta segona part li dona el títol de «La vida amb maldecaps grans». La tercera part ocupa dèssset capítols (del XXXIII al XLIX) i Arnau la titula «La vida escapçada». Aquesta comprèn els anys de la postguerra, la recuperació de la identitat per part de Natàlia, gràcies a l'adrogar de les veves, i el pacte que aquesta acaba fent amb la vida, amb el suport del record i del somni.

És en l'anàlisi de l'estructura de la novel·la en la qual més clarament es pot observar la influència de Molas (1963 i 1969) i, en conseqüència, la lectura que Arnau fa de la *La plaça del Diamant* des d'un punt de vista historicista: «la novel·la clau de la narrativa “realista” de postguerra» (Arnau, 1979: 13).<sup>181</sup> Maria Campillo, per la seua banda, ja va advertir aquesta influència i, per tant, va destacar la perspectiva històrica d'anàlisi emprada per Arnau:

Joaquim Molas hi havia remarcat la vinculació del temps històric amb l'estructura novel·lística, la tipificació de la realitat, derivada d'una voluntat d'essencialització i,

---

<sup>181</sup> Considerem significatiu introduir ací l'opinió que Rodoreda tenia al respecte de la consideració de la novel·la com a realista, ja que, en ser preguntada per Carles Isasi al respecte el 1976, Rodoreda va contestar: «jo crec que no ho és; aparentment sí, però en realitat, no. Potser hi ha algunes escenes que es podien dir realistes, però no és això general» (*apud* Mohino, 2013: 18). També, en una entrevista realitzada per Lluís Busquets el 1978 i en aquest mateix sentit, Rodoreda contestava: «Per exemple, a *La plaça del Diamant*, jo no vaig voler posar-hi la qüestió social com a primer plantejament conscient, però hi és. No. No crec que els autors hagin de buscar una novel·lística social; en tot, és la societat la que ha d'entrar dins la novel·la...» (*apud* Mohino, 2013: 133).

també, el caràcter simbòlic d'alguns motius. Sobre aquests pressupòsits va desplegar Carme Arnau la seva lectura, que, [...] manté el relleu dels tres grans moments històrics (república, guerra, postguerra) en relació amb l'experiència global del personatge i, doncs, els té en compte tant pel que fa a l'estructura de l'obra com a la seva construcció simbòlica (Campillo, 2002: 6).

Per finalitzar, Arnau (1979: 152-166) analitza la simbologia de *La plaça del Diamant* i situa els coloms com el símbol més important de la novel·la, fins al punt de qualificar-lo de «veritable *leit-motiv*» (1979: 152). Així, considera que l'evolució dels coloms són un desdoblament simbòlic de la vida de la protagonista i que, a la vegada, funcionen com un símbol ambigu, ja que tant representen la submissió de Colometa al seu marit Quimet, com la presa de consciència d'aquesta, quan decideix matar-los i porta a terme la seua pròpia revolució personal. L'altre símbol que també destaca Arnau per damunt de la resta és l'embut i considera que simbolitza el fet que l'existència de Colometa es torna cada vegada més anguniosa. Pel que fa a la resta de símbols, estableix una divisió entre símbols dinàmics i símbols estàtics. En els primers situa els coloms-ocells, l'embut, les flors, les nines, el mar, el caragol i l'arbre i els agrupa perquè els considera propis de la vida conscient, «com a compensació d'una monotonia i una quotidianitat aclaparadora» (1979: 157); en el segon grup, el dels símbols estàtics, situa les cintes, el quadre de les llagostes, la fusta, les balances i el ganivet, els quals considera propis de la vida inconscient, amb un predomini dels factors onírics.

Com ja hem comentat anteriorment, Arnau en aquests treballs, defensava que *La plaça del Diamant* és una novel·la de caràcter psicològic i simbòlic (1979: 13). Per això, en l'apartat que dedica a la simbologia, és d'estranyar que aquests dos conceptes no apareguen interrelacionats de cap manera. De fet, el que Arnau fa, en aquest apartat (1979: 152-166), és establir una relació unívoca entre els símbols emprats per Rodoreda a la novel·la i la significació que ella considera que tenen, molt influenciada per les identificacions preestablertes símbol-significat que Bachelard va teoritzar, ja que ella mateixa, en la «Justificació» (1979: 8), el cita com la font en la qual es basarà per a analitzar la simbologia de les obres de Rodoreda.

Així, en cap moment, en l'anàlisi de la simbologia de la novel·la trobem cap referència a la relació que l'ús dels símbols pot tenir amb el fet que es tracte d'una novel·la psicològica, sinó que, el tractament que es dona al teixit simbòlic és el d'una simple ornamentació o figuració amb valor autònom. Des del nostre punt de vista, el teixit simbòlic de la novel·la és introduït per Rodoreda com una forma de dicció indirecta, en relació amb l'opció de punt de

vista narratiu, que permet a Rodoreda fer que Natàlia/Colometa diga per mitjà dels símbols el que no vol que diga mitjançant la paraula, és a dir, Rodoreda, gràcies a l'ús d'aquests símbols, aconsegueix que Natàlia/Colometa pugui expressar els seus sentiments sense haver de recórrer al fet que la protagonista els expresse de manera directa.

En el «Pròleg» a *Mirall Trencat*, la mateixa Rodoreda ens parlava d'aquest mecanisme de dicció indirecta emprat en *La plaça del Diamant*:

Un autor no és Déu. No pot saber què passa per dintre de les seves criatures. Jo no puc dir sense que soni fals: «La Colometa estava desesperada perquè no donava l'abast a netejar coloms». Tampoc no li puc fer dir directament «jo estava desesperada perquè no donava l'abast a netejar coloms.» He de trobar una fórmula més rica, més expressiva, més detallada; no he de dir al lector que la Colometa està desesperada sinó que li he de fer sentir que ho està (2011b [1a ed. 1974]: 14).

En definitiva, en aquests primers treballs, Carme Arnau va seguir els pressupòsits establerts per Molas i va analitzar *La plaça del Diamant* des d'un punt de vista historicista, amb un tractament realista, i la va considerar una novel·la de caràcter psicològic i simbòlic. A més, aquestes dues interpretacions no les va presentar de manera aïllada, sinó que, entre la psicologia de la protagonista i el moment històric en el qual es desenvolupa la novel·la veia una estreta relació, com demostra el fragment següent extret del capítol que Arnau va dedicar a Rodoreda dins de la *Història de la literatura catalana*:

*La plaça del Diamant*,[...] no segueix l'esquema clàssic de la novel·la psicològica en el qual veiem la protagonista enfrontada amb un món que n'era, a més, el marc, sinó que hi ha una íntima i estreta fusió entre ambdós. I per assenyalar l'evolució d'aquesta figura, lligada amb la del país, tindrà tres noms diferents que ho demostren: Natàlia, Colometa i la senyora Natàlia (1988c: 167).

Per tant, la novetat més important que podem atribuir a Carme Arnau en els seus tres primers treballs, respecte als treballs anteriors sobre la novel·la, és la línia d'anàlisi biogràfica i simbòlica, que es concreta en la teoria del mite de la infantesa, a la qual acompanyen interpretacions extretes d'altres lectures prèvies, com ara les de caràcter historicista. És el moment de veure ara com ha evolucionat aquesta línia d'anàlisi en els seus treballs posteriors. Si bé Arnau continua publicant treballs que tracten *La plaça del Diamant* juntament amb altres obres de la producció rodorediana,<sup>182</sup> no és fins al 2007-2008 que observem un canvi en la perspectiva d'anàlisi.

---

<sup>182</sup> Aquest és el cas dels treballs d'Arnau (1988a, 1988b, 1996, 2003 i 2004).

Agafem com a exemple l'article «*La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda: la creació d'un personatge», publicat el 2008 i al qual ja ens hem referit abans. En aquest treball, Arnau es desmarca, d'una banda, de la interpretació de la novel·la en clau realista, ja que, tot i referir-se al fet que la vivència dels esdeveniments històrics van influir Rodoreda en la redacció de la novel·la, explicita clarament que ho fa una vegada ha passat el temps i, per tant, des del record. Així, aprofita l'equiparació que l'autora havia fet del record amb el somni per allunyar la novel·la de la crònica o del realisme estricte. De la mateixa manera, també distancia la novel·la del realisme del seixanta en afirmar: «els problemes amb el premi Sant Jordi es produeixen, [...], perquè Colometa no encaixava amb el tipus de novel·la que es demanava a Catalunya en un moment marcat pel realisme» (2008c: 13). A més, aquest allunyament de la interpretació en clau realista es fa totalment evident quan Arnau abandona l'anàlisi dels tres noms de la protagonista en funció dels tres períodes històrics (República, guerra i postguerra) i els explica per la fragmentarietat que caracteritza el subjecte modern.

De l'altra, critica sorprenentment, com ja hem vist en el subapartat dedicat a les primeres ressenyes, la interpretació de Natàlia en clau biogràfica, cosa que hauria d'implicar, encara que no ho fa ni tan sols en el mateix treball, la renúncia a l'ús d'aquesta línia d'anàlisi. Finalment, en aquest treball també s'observen canvis en la interpretació de la novel·la que responen a una nova manera d'acabar-se a la producció rodorediana per part d'Arnau. Així, és detectable l'ús d'una perspectiva d'anàlisi pròxima al feminisme, la reivindicació de la universalitat de l'obra a partir de les influències internacionals observables i la identificació d'episodis que escapen al caràcter purament realista que ella mateix havia atribuït a la novel·la en front d'altres obres de la seua producció.<sup>183</sup>

En definitiva, com veurem també en els capítols següents en relació a altres obres de la producció rodorediana, és clarament identificable com en els treballs d'Arnau s'observa en cert moment un canvi en la perspectiva d'anàlisi, unes modificacions que clarament responen a una rectificació, tot i que aquesta no es faça de manera explícita.

---

<sup>183</sup> Aquesta mateixa nova perspectiva d'anàlisi és la que podem trobar en Arnau (2007, 2008d, 2008e, 2010a i 2010d).

### 7.2.3. LES DIFERENTS APROXIMACIONS POSTERIORS A L'ESTUDI DE CARME ARNAU (1979)

*La plaça del Diamant* és, sens dubte, l'obra més estudiada de Mercè Rodoreda. Des que Carme Arnau va publicar el seu estudi (1979), la multiplicació de treballs que analitzen la novel·la des de les més diverses perspectives no ha deixat d'augmentar en els dos focus principals de recepció: Catalunya i els Estats Units. Així, les perspectives des de les quals ha sigut analitzada la novel·la, amb més o menys arrelament en cadascun dels focus, són, d'una banda: la biogràfica, la històrica, la psicoanalítica, la narratològica i la simbòlica —ja presents en l'estudi de Carme Arnau (1979)— i, de l'altra, la feminista, la comparativa, la lingüística i la basada en la recepció de les obres. Per tal d'analitzar aquest gran nombre de treballs, a més d'indicar la perspectiva a la qual pertanyen seguint la classificació establerta per Mencos (2003) i el principal focus de recepció d'on provenen, seguirem un fil cronològic i els dividirem en dos grans tipus: els que tracten *La plaça del Diamant* de manera independent i els que es refereixen a aquesta novel·la juntament amb altres obres rodoredianes.

Comencem, per tant, l'anàlisi fixant-nos en els treballs i estudis que, des de l'estudi principal de Carme Arnau (1979) i fins a l'actualitat, han tractat *La plaça del Diamant* de manera independent. El primer d'aquests treballs,<sup>184</sup> titulat «*La plaça del Diamant*: mite i història», és l'article que Josep Faulí va escriure en el *Butlletí Interior Informatiu. Òmnium Cultural* el 1980 en el qual porta a terme una clara reivindicació del valor històric de la novel·la: «si, només encetats els anys 60, *La plaça del Diamant* captivà pregonament milers de lectors catalans, fou perquè l'anàlisi psicològica s'hi produïa en un marc concret i precís d'historicitat» (Faulí, 1980: 6) o «parlar d'historicitat no és ni una exageració ni una extrapolació: [...]. No és, però, tampoc, negar l'indubtable i decisiu valor mític del llibre» (1980: 7).

Aquest mateix any, Katalin Kutlin també analitzava la novel·la en hongarès des de les pàgines de *Filologiai Kozlony*. Si bé no presenta una anàlisi excessivament nova, sí que cal remarcar dos aspectes de l'article de Kutlin. D'una banda, el fet que se centra sobretot en l'evolució psicològica de Natàlia que ella qualifica de despertar cap a l'autoconsciència com a reflex de la lluita de Catalunya per recuperar la seua cultura i,

---

<sup>184</sup> Un anys abans de l'aparició d'aquest treball, Maria Cinta Montagut publica l'article «Una vida y una obra: Mercè Rodoreda» en la revista *La Bañera*, però no l'analitzarem per tractar-se d'un article generalista que aporta poc d'avanç a la recepció crítica de la novel·la que ara ens ocupa.



ahora, de totes les persones desemparades a causa de les injustícies. De l'altra, que clarament afirma que no es tracta d'una novel·la de la guerra civil en el sentit estricte del concepte, si bé aquest és el marc espaciotemporal en què es desenvolupa l'argument.

Poc després, el 1982, publica Joan Triadú, en el volum *La novel·la catalana de postguerra*, diverses entrades dedicades a *La plaça del Diamant* en les quals aplica una perspectiva comparativa basada en l'establiment de relacions hipertextuals entre la novel·la i la literatura catalana contemporània, cosa que el porta, ahora, a comentar subtilment la recepció primerenca de la novel·la. És en aquest sentit que Triadú es mostra contrari a la lectura en clau historicista i biogràfica que principalment s'havia fet de la novel·la fins el moment. D'una banda, pel que fa a la perspectiva historicista, rebutja la lectura de la novel·la en clau realista segons el realisme social dels seixanta i, si bé remarca la rellevància del context històric en què s'ambienta la novel·la, l'equipara en importància al vessant poètic que presenta: «*La plaça del Diamant* és història i document i és ahora poesia i imaginació» (1982: 112).<sup>185</sup> De l'altra, quant a la biogràfica, podem observar com es desmarca clarament d'aquest tipus d'interpretacions amb aquesta afirmació:

La narració en primera persona [...] sol portar cap a la narració autobiogràfica, però això no és pas el que s'esdevé amb l'obra mestra de Mercè Rodoreda, on tenim l'autobiografia del personatge, o sigui de Natàlia, la protagonista, però no de l'autora (1982: 110).

Aquest mateix any, però des de l'altre gran focus de recepció, apareix l'estudi, titulat «A Woman's Voices: Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*», que Frances Wyers va presentar en el II Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica. Es tracta del primer treball que podem adscriure a la crítica feminista ja que, si bé no fa esment de cap línia teòrica en aquest sentit, sí que posa de relleu l'alienació de la protagonista immersa en la societat patriarcal. Així, se centra en el significat que els silencis de Natàlia tenen des d'aquesta perspectiva, cosa que barreja amb la identificació de la situació de la protagonista amb la de la llengua i la cultura catalanes després de la Guerra Civil.<sup>186</sup> És

---

<sup>185</sup> També, en aquest mateix sentit, afirma: «Així el que podia ésser en la novel·la realista tradicional una selecció de la realitat al servei de l'argument pensat pel novel·lista, esdevé per obra d'aquesta reconstrucció, és a dir, de la funció poètica de la novel·la, una realitat mítica, vàlida per ella mateixa, tan unida i necessària en tots els seus aspectes com els mots d'un poema» (1982: 113).

<sup>186</sup> Si bé no és la línia d'anàlisi principal, Wyers també fa ús de la perspectiva comparativa ja que compara *La plaça del Diamant* amb *Juan sin Tierra* de Juan Goytisolo o amb alguns personatges de Juan Rulfo. A més, també cal dir que és evident la influència de l'article de Forrest (1978) en el seu treball, cosa que també ocorrerà després en el de McNerney (1985) i que cal explicar pel fet que és l'estudi que

també el 1982 l'any en què apareix el primer treball que contrasta *La plaça del Diamant* amb altres novel·les escrites per dones. En concret, es tracta de l'article «Vindicación feminista: Lidia Falcón, Esther Tusquets i Mercè Rodoreda» de Gloria F. Waldman en el qual, agafant com a referent *La plaça del Diamant, Es largo esperar callado* de Lidia Falcón i *El mismo mar de todos los veranos* d'Esther Busquets, reflexiona sobre les dificultats amb què es troba una dona en els diferents contextos socials i històrics que planteja cada novel·la.

Només un article breu al voltant de la novel·la es publica el 1983. En concret, es tracta del treball «Corporeidad y escaparates en *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda» que Alfonso Callejo va publicar en el *Butlletí de la North American Catalan Society* en el qual analitza, des d'una perspectiva simbòlica, la importància que els aparadors adquireixen en la novel·la. Així, veu en la diferent relació de Natàlia amb els aparadors un reflex del seu desenvolupament personal des de l'aïllament fins a la indiferència davant del món.

És el 1984 i 1985 quan ens trobem amb els primers treballs que reprenen la línia d'anàlisi psicoanalítica només insinuada per Arnau (1979). En concret, es tracta de tres treballs de Loreto Busquets. En el primer, titulat «Vers una lectura psicoanalítica de *La plaça del Diamant*», Busquets posa les bases del seu segon treball per mitjà de la justificació de la caracterització de la novel·la com a psicoanalítica basant-se en Groddeck, Freud i Jung. Així, per a Busquets, la novel·la ha de ser considerada psicoanalítica pel fet que allò important no és la crònica històrica, sinó el Jo de la Psique, en el qual l'inconscient i la manera com hi és reflectit juguen un paper essencial. A més, per tal d'exemplificar la rellevància de l'inconscient, se centra a analitzar la manera com el subjecte (el jo de Colometa) es projecta en els objectes (el no-jo) i quina relació s'estableix entre tots dos.

Si bé en aquest treball ja trobem alguna referència al sentiment de culpabilitat i d'inferioritat que, al seu parer, condiciona la psicologia depressiva de la protagonista de la novel·la, és en el segon treball, titulat «El mito de la culpa en *La plaça del Diamant*», quan hi aprofundeix i ho fa extensiu també a Quimet. Així, per a Busquets, tant Quimet com Natàlia parteixen d'un sentiment d'inferioritat quan es coneixen si bé l'enfronten

---

inaugura, els treballs acadèmics sobre la novel·la als Estats Units. Així, tots aquests treballs fan referència a la importància de la plaça del Diamant com a lloc on s'obri i es tanca la novel·la o als canvis de nom que experimenta la protagonista per part del món que l'envolta.

de manera diferent: el primer, mitjançant l'exaltació de la personalitat i de la seua virilitat i la segona, fent-se de valer menys del que val. És a partir d'aquesta explicació de la personalitat de Quimet que Busquets es mostra contrària a les anàlisis de caràcter feminista que mostren el personatge com un dominador propi de la societat patriarcal i el veu únicament com una víctima dels desitjos materns de tenir una filla i no un fill.

Pel que fa a Natàlia, la inferioritat li prové de l'absència materna i el sentiment de culpa comença en el moment en què traeix Pere amb Quimet, un sentiment que es fa encara més potent quan decideix matar els coloms que, al parer de Busquets, representen Quimet, motiu pel qual se sent responsable de la seua mort al front. És després d'aquest esdeveniment que Natàlia, segons Busquets, cauria en una depressió esquizofrènica de la qual sols eixiria al final de la novel·la per mitjà del crit amb el qual deixa enrere el passat, la repressió, la supressió de la consciència i aquest sentiment de culpa. En definitiva, per a Busquets, els dos personatges es necessiten per a equilibrar-se, cosa que simbòlicament quedaria reflectida en la balança, ja que Quimet necessita anul·lar Natàlia per demostrar la seua potència i ella «por paradójico que pueda parecer, necesita de quien les confirme la falta de estima que tiene de sí misma y sea el propio tiempo elemento punitivo de su permanente sentimiento de culpabilidad» (1985a: 124-125).<sup>187</sup>

El mateix 1985 i de nou en el marc del Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica, Kathleen McNerney tornava a utilitzar la perspectiva feminista per a analitzar *La plaza del Diamant* amb un marc teòric molt vague. Per a McNerney, qui segueix clarament els estudis de Forrest (1978) i de Wyers (1982), Rodoreda planteja el personatge de Natàlia com una dona insegura i dèbil a causa de l'opressió que pateix per ser dependent del sistema patriarcal, cosa que exemplifica amb diferents fragments de la novel·la. És de nou la perspectiva feminista, basada en les teories de Rachel Blau du Plessis, la que utilitza el 1986 Kathleen M. Glenn en el seu article «*La plaza del Diamante: The Other Side of the Story*». En aquest cas, però, tot i continuar defensant el sotmetiment de la protagonista a un règim patriarcal, Glenn se centra en com aquest sotmetiment es reflecteix en tot allò que Natàlia no expressa (judicis, protestes i emocions); uns silencis que el lector ha de saber interpretar.

---

<sup>187</sup> El mateix 1985 Loreto Busquets va publicar una reelaboració d'aquests dos articles en les *Actes del quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica*.

Un any més tard, el 1987, diversos articles centrats en *La plaça del Diamant* veuen la llum en el número que la revista *Catalan Review* va publicar al voltant de Mercè Rodoreda. En concret, quatre dels articles van estar dedicats exclusivament a la novel·la que ara ens ocupa: el de Jane W. Albrecht i Patricia V. Lunn, el de Mona Fayad, el de Joan Ramon Resina i el de Maria A. Roca.

En el primer d'aquests treballs, titulat «A note on the Language of *La plaça del Diamant*», Jane W. Albrecht i Patricia V. Lunn porten a terme una anàlisi de la novel·la en què es barregen les perspectives narratològica i lingüística. D'una banda, pel que fa als aspectes narratològics, defensen que, gràcies a la poca intel·ligència i inseguretat de la narradora-protagonista, Rodoreda aconsegueix distanciar-se'n com a autora alhora que fa del lector un element indispensable en la interpretació de la biografia narrada.<sup>188</sup> De l'altra, quant a l'anàlisi lingüística, afirmen que Rodoreda estableix una mimesi entre la protagonista-narradora i el model de llengua que empra, cosa que exemplifiquen en l'ús per part de Rodoreda de dues tècniques: l'ús d'un vocabulari limitat o ampli en funció de si es troba a casa o en la llibertat que li suposen els aparadors i el mercat, i el fet que no és fins al final de la novel·la quan la narradora-protagonista es posa com a subjecte o agent dels verbs que empra, cosa que analitzen en percentatges i que interpreten com un signe de passivitat vital que es reverteix al final de la novel·la.<sup>189</sup>

En el segon treball, titulat «The Process of Becoming: Engendering the Subject in Mercè Rodoreda and Virginia Woolf», Mona Fayad fa una comparació entre la novel·la que ara ens ocupa i *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf des d'una perspectiva feminista basada en la teoria de Julia Kristeva sobre la tensió entre allò simbòlic i semiòtic com a base de l'ego estable. Així, compara el procés de creació del subjecte femení en les dues novel·les i detecta que totes dues protagonistes presenten elements esquizofrènics com ara l'alienació del propi cos, cosa que només es podria solucionar si abandonaren la pressió dels elements simbòlics i retornaren als semiòtics.

---

<sup>188</sup> En aquest sentit, afirmen que la Natàlia-narradora no entén gairebé la Natàlia-personatge i que, a causa d'això, a la narració li falten molts detalls i explicacions, substituïts per frases com «no sé què vaig pensar» o «alguna cosa que no recordo». Així, el que fan és considerar els buits d'informació com una manca d'autoritat narrativa per part de la veu. Per a Campillo, per contra, aquests buits d'informació són: «Un comportament general en tot discurs "real" a un interlocutor i l'artifici de la ficció el recrea (no l'imita) alterant la mesura dels components en funció de la "visibilitat indirecta" i, doncs, potenciant la càrrega simbòlica del discurs» (1998: 349).

<sup>189</sup> Una traducció i ampliació d'aquest treball va veure la llum el 1991 amb el títol «*La plaça del Diamant* i la narració de la consciència».

Com hem vist, també Joan Ramon Resina es va referir a *La plaça del Diamant* de manera independent des de les pàgines de *Catalan Review* amb un article titulat «The Link in Consciousness: Time and Community in Rodoreda's *La plaça del Diamant*» des d'una perspectiva basada, en certa manera, en la recepció que l'obra de l'autora havia tingut fins al moment als Estats Units. Així, Resina, basant-se en les teories de Deleuze i Guattari, es mostra, per una banda, bastant crític amb els estudis de caràcter feminista pel fet que no donen la suficient importància a la tradició cultural minoritària en què la novel·la va ser escrita i amb aquells que l'analitzen des de paràmetres d'universalitat<sup>190</sup> i, per l'altra, reivindica el context històric en què aquesta es basa, ja que per mitjà d'una experiència individual aconsegueix parlar d'una experiència històrica col·lectiva.

L'últim treball que va tractar de manera independent la novel·la en el número de la revista que ara ens ocupa va ser el Maria A. Roca, titulat «Aspectes del sistema simbòlic de *La plaça del Diamant*». Com el propi títol indica, és la perspectiva simbòlica l'escollida per a l'anàlisi; ara bé, aquesta no es presenta sola sinó que ho fa barrejada amb una línia interpretativa en clau feminista. Així, Roca analitza, per oposició al moment en què Natàlia coneix Quimet, el que ella anomena el segon naixement de la protagonista com a dona lliure i autònoma en el moment del crit final i tot el procés psicològic representat amb símbols que la porta fins a aquest punt.<sup>191</sup>

Fora d'aquest número de la revista, també Emile L. Bergmann va publicar el 1987 un article sobre la novel·la, titulat «Reshaping the Canon: Intertextuality in Spanish Novels of Female Development» en el qual adopta una perspectiva comparativa basada en el contrast d'autores i alhora en l'ús de referències bíbliques, dels contes de fades, dels paradigmes freudians i de la cultura popular en les seues novel·les. Així, fent ús de les teories de Gilligan i Chodorov sobre el desenvolupament psicològic femení, compara *La plaça del Diamant* amb *Nada* de Carmen Laforet, *Primera memoria* d'Ana Maria

---

<sup>190</sup> En aquest sentit, evidencia la seua oposició als treballs de Nichols (1986), Forrest (1978) i Busquets (1985a). Pel que fa al treball de Nichols, afirma: «Geraldine Nichols finds it possible to sidestep the author's insistent identification with a well-defined historical community in order to stress an aspect of her work that is at best debatable» (1987: 226); quant al de Forrest: «I cannot agree with Gene Forrest's assumption that the author "atestigua al individuo universal y su circunstancia más bien que a una realidad histórica localizada" (Forrest, 17). Objects are repositories of history, that is why they are not merely introduced, but assumed into the text with utmost precision» (1987: 233-234) i, finalment, en relació al de Busquets: «This is the forced interpretation of Loreto Busquets, who traces guilt to sexual desire in Natalia's subconscious» (1987: 235).

<sup>191</sup> Aquest article és una versió reduïda del llibre *Costruzioni simboliche nel romanzo di Mercè Rodoreda La plaça del Diamant* que Maria A. Roca va publicar el 1986, ja que, si bé en l'article se centra exclusivament en el que ella anomena el segon naixement, en el llibre analitza tant el primer naixement, és a dir, l'inici de la novel·la quan Natàlia coneix Quimet, com aquest segon.

Matute, *Julia* d'Anna Maria Moix i *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité i arriba a la conclusió que mentre les quatre últimes sí que porten a terme una reelaboració i subversió d'aquests textos, Mercè Rodoreda no en fa un ús intertextual en la seua novel·la, cosa que, al seu parer, confereix més autenticitat a la protagonista:

Rodoreda's protagonist is an autonomous member of twentieth-century literature because the author has learned to allow her to speak for herself, through no interpreter. The literary world does not belong to her; she cannot claim it as a model (1987a: 153).

És la perspectiva comparativa centrada a estudiar paral·lelament *La plaça del Diamant* amb la d'altres autores marcades per la guerra la que escull Lourdes Möller-Soler en el seu article «El impacto de la guerra civil en la vida y obra de tres novelistas catalanas: Aurora Bertrana, Teresa Pàmies y Mercè Rodoreda» del 1988. Es tracta, per tant, de l'ús d'una perspectiva comparativa unida a una d'històrica en la qual es posen al mateix nivell una obra de ficció com és la novel·la de Rodoreda que ara ens ocupa amb altres de testimonials, com ho són les cròniques i memòries escrites per Aurora Bertrana i Teresa Pàmies, basant-se en el fet que totes tres obres tracten la temàtica de la guerra des de la rereguarda; que s'hi pot observar l'impacte que aquesta va tenir en la població civil, o que estan escrites des de la perspectiva dels vençuts.

Partint de nou d'una anàlisi comparativa, el 1989 veu la llum l'article de M. del Carmen Porrúa, titulat «Tres novelas de la guerra civil», en el qual, des de la mateixa perspectiva històrica que en l'article anterior, estableix comparacions entre *Duelo en el Paraíso* de Juan Goytisolo, *Réquiem por un campesino español* de Ramón Sender i *La plaça del Diamant* de Rodoreda, amb la diferència que totes les obres en comparació sí que són ara de ficció. De la mateixa manera, és també la perspectiva comparativa l'escollida el 1990 per a l'article «Relaciones textuales en la novela femenina de la subjetividad: Gaité, Rodoreda i Riera» de Carmen Martínez, en el qual es compara la novel·la que ara ens ocupa amb *Retahílas* de Carmen Martín Gaité i *Una primavera per a Domenico Guarini* de Carme Riera a partir de les característiques que considera pròpies de la literatura escrita per dones.

Tres articles veuen la llum el 1991: el de Pilar Figueras, el de Kimberly A. Nance i el de Christa Sanders-Terhorst. Pel que fa al primer, Pilar Figueras publica en la revista *Catalan Review* l'article «The Dialectic Conception of Life and Reality in *La plaça del Diamant*» en el qual reivindica la novel·la com a realista davant de les lectures

psicoanalítiques, feministes, simbòliques i basades en la presència d'elements fantàstics iniciades en els anys anteriors. Per a fer-ho es basa en la teoria filosòfica de Hegel segons la qual Rodoreda hauria triat una protagonista que es debat en espiral entre el món de la realitat i el de la idea. Ara bé, llevat d'aquesta idea, l'article no aporta cap novetat pel que fa a l'anàlisi respecte al de Roca (1987). Quant al segon, Kimberly A. Nance se centra a fer un recompte numèric de les escenes en què la protagonista pateix invasió i desintegració física o psicològica front a les d'integritat física i emocional; un recompte en què clarament hi són més presents les primeres.

Per últim, Christa Sanders-Terhorst publica en alemany l'article «Mercè Rodoreda, *La plaza del Diamante*» en la revista *Hispanoromana* en el qual insisteix en la importància que l'experiència de l'exili viscuda per Rodoreda, com a conseqüència de la Guerra Civil, té en la novel·la, tot i que la distància del programa del realisme convencional i del realisme social. És per tal de justificar-ho que posa com a exemple la importància que els somnis tenen en la novel·la o el fet que el món interior de la protagonista avança en paral·lel amb el que ocorre en el món exterior. A més, des d'una perspectiva basada en la recepció, es mostra crítica amb alguns aspectes dels treballs d'Ortega (1978), i Arnau (1979),<sup>192</sup> tot i que fa ús de l'estudi d'aquesta última per referir-se a l'evolució de l'obra rodorediana o a la simbologia de la novel·la.

És precisament Maria A. Roca qui torna a referir-se a la novel·la el 1992 en el treball «La colomba nera: Dall vermouth all'acido muriatico» en el qual analitza, des d'una perspectiva simbòlica, la presència del menjar i dels llocs relacionats amb aquest en la novel·la. Ara bé, aquest treball no és l'únic que es publica aquest any, ja que també hi veuen la llum tres estudis més: el de Roberto Manteiga, el d'Elena Pavia-Sesma i el de Marie-Claire Zimmerman. Quant al primer, Roberto Manteiga publica l'article «From Empathy to Detachment: The Author-Narrator Relationship in Several Spanish Novels by Women» en el qual continua insistint, ara des d'una perspectiva comparativa, en la interpretació del crit final de Natàlia com una resposta a la frustració viscuda. Pel que fa al segon, «No-Aceptación y búsqueda de identidad en *La plaza del Diamante* o “quien

---

<sup>192</sup> Pel que fa al treball d'Ortega (1978), considera que és problemàtic el fet que únicament relacione la necessitat d'identitat de la protagonista amb les dificultats psicoanalítiques derivades d'una estructura familiar defectuosa, i, quant al d'Arnau (1979), discrepa en el fet de considerar que la unió de la protagonista al petitburgès Antoni suposa una regressió política del personatge. Així, afirma que el fet de casar-se amb Antoni no és un preu a pagar per a aconseguir la identitat, sinó que la troba en descobrir el poder de la utopia en ella mateixa. A més, també comenta, sense cap mena de crítica, el treball de Molas (1969).

no me acepta me duplica'», Elena Pavia-Sesma repeteix ara la idea de tall psicoanalític de Busquets (1985a i 1985b) segons la qual tant Quimet com Natàlia viuen frustrats per la seua relació familiar durant la infantesa, cosa que els porta a recrear esquemes familiars insans. Finalment, Marie-Claire Zimmerman torna a referir-se en el seu article «La reconstruction romanesque du lien familiei dans *La plaza del Diamant* de Mercè Rodoreda» a la idea de la construcció familiar fallida; en aquest cas centrant-se exclusivament en l'absència materna patida per Natàlia.

És de nou la perspectiva biogràfica i simbòlica, però amb un marcat caràcter feminista, la que adopta Jaume Martí-Olivella en el seu treball «Bachelardian Myth in Rodoreda's Construction of Identity», publicat el 1993. Així, si bé d'una banda analitza, basant-se en Bachelard, els coloms i el caragol marí com a símbols de l'opressió patida per la protagonista;<sup>193</sup> de l'altra, estableix una comparació entre l'opressió d'aquesta i la que com a dona catalana d'esquerres va haver de viure Rodoreda, tant pel context històric com per les seues experiències personals<sup>194</sup> i com a escriptora. En aquest sentit, resulta especialment significatiu el motiu de revenja contra el sexe masculí pel qual, segons Martí-Olivella, Rodoreda decidiria escriure una obra com *La plaza del Diamant*:

What Rodoreda wanted in the initial conception of the novel was to get rid of her own anger and frustration because of her desperate isolation and the fact of having recently sent the original of *Jardí vora el mar* (Garden by the Sea) to an important literary prize with the result of a complete rejection from its male jurors. Rodoreda needed to take "revenge" upon a male world which so utterly obliterated her. She conceived her book, therefore, as a univocal symbolic destruction of the dove/male equation (1993: 322).

El mateix 1993 i també des d'una perspectiva feminista publica Stephen M. Hart l'estudi «Mercè Rodoreda: *La plaza del Diamant*» en el qual, tal com en certa manera deixava entreveure Martí-Olivella en el seu treball, defensa que Natàlia pot ser vista com una metàfora de la cultura catalana reprimida per l'Estat Espanyol. A més, com

---

<sup>193</sup> Els coloms són un dels aspectes més analitzats de manera simbòlica. En aquest sentit, ens resulta interessant introduir l'opinió que al respecte tenia Mercè Rodoreda i que va donar a José Martí Gómez en una entrevista que aquest li va realitzar per a *El Correo Catalán* i que va ser publicada el 16 de juliol de 1969: «Es una obra con muchos símbolos pero no con tantos como la gente se imagina. Por ejemplo, cuando la niña mata palomos no mata la libertad, como se ha querido ver. Es un hecho más simple: yo era hija única, en mi casa compraron palomos y yo tuve celos de ellos y con mis ocho años me dediqué a destruir sus nidos. Eran celos porque mis padres no estaban enteramente por mí. Pero no hay símbolo ahí y sí en cambio los hay en otros sitios... que no se han sabido ver» (*apud* Mohino, 2013: 63).

<sup>194</sup> Pel que fa a les experiències personals, cal destacar la relació que estableix entre el matrimoni de l'autora i el caràcter de revenja davant del sexe masculí que Martí-Olivella atribueix a les seues obres: «Her arranged marriage to her uncle Joan the day she turned twenty marked the beginning of a life-long conflict with the opposite sex that will occupy a prominent position in her fiction» (1993: 316).



molts articles que ja han analitzat la novel·la des d'una perspectiva feminista, torna a referir-se a l'opressió que la protagonista viu com a integrant del sistema patriarcal i com al llarg de la novel·la es veu que en pren consciència.

El focus principal de la crítica feminista és els Estats Units mentre que a Catalunya aquesta perspectiva, com afirma Mencos (2003: 13), no té la mateixa força i sol aparèixer en articles molt breus, que no tenen en compte aquest bagatge teòric.<sup>195</sup> Un cas excepcional en aquest sentit és el volum *La plaça del Diamant de Mercè Rodoreda* que Neus Carbonell va publicar en l'editorial Empúries. Ara bé, cal tenir en compte que es tracta de la publicació de la tesi doctoral que Carbonell va presentar a la Universitat d'Indiana el 1993 i, per tant, segueix els esquemes propis de la crítica feminista dels Estats Units. Així, analitza la novel·la entremesclant la perspectiva crítica feminista (parteix de les teories de Kristeva) amb la perspectiva crítica psicoanalítica (concretament, a partir de les teories de Lacan).

En aquest treball Carbonell defensa el que considera el vertader objectiu de la crítica feminista en enfrontar-se a l'obra de Rodoreda: «demostrar el tractament de la problemàtica de la dona i de la categoria sexual i del gènere, és a dir, de la construcció cultural del sexe, en l'obra rodorediana» (1994a: 11). A la vegada, intenta desmuntar el que considera que ha estat una visió «equivocada, reductiva i simplificadora» (1994a: 11) d'aquesta, ja que considera que «quan es parla de crítica literària feminista s'assumeix que el que es vol demostrar és que l'autora és feminista i que les seves obres són una vindicació dels drets de la dona» (1994a: 11). A més, argumenta que, moltes vegades, s'han utilitzat les declaracions públiques de Rodoreda desmarcant-se del feminisme militant, com a prova per tal de desqualificar la validesa d'aquesta línia interpretativa. Ara bé, tot i fer referència a l'existència d'aquestes declaracions com a prova desqualificadora, en cap moment Carbonell (1994a) explica de quina manera són interpretades, des de la crítica feminista, les declaracions de Rodoreda al respecte del feminisme militant.<sup>196</sup>

---

<sup>195</sup> A més, molt sovint, aquesta perspectiva s'introdueix en treballs que aborden l'obra des d'un altre angle (per exemple, des de l'anàlisi simbòlica) i se sol treballar des d'un angle tematicobiogràfic. Aquest és el cas, per exemple, dels articles escrits per Carme Arnau (1977) i Marta Pessarrodona (1983).

<sup>196</sup> Ens sembla oportú, en aquest punt, mostrar alguna de les declaracions existents de Rodoreda al voltant del feminisme a les quals es refereix Carbonell (1994a: 11), ja que considerem que manifesten clarament que Rodoreda no tenia un propòsit ideològic en aquest sentit. Així, en l'entrevista que Carme Arnau i Dolors Oller van fer a Rodoreda el 1980 en ser preguntada sobre aquest tema, l'autora va contestar: «Jo

Una mostra evident que Carbonell partia dels principis de la crítica feminista nord-americana és el fet que el mateix any, el 1994, va publicar el treball «In the Name of the Mother and the Daughter: The Discourse of Love and Sorrow in Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*» en el volum *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*. En aquest estudi, Carbonell, partint de nou de les teories de Kristeva, interpreta *La plaça del Diamant* com una reconstrucció de la història bíblica d'Eva i la serp i la situació de submissió de la dona en la societat patriarcal que en deriva. Així, en contra de Resina (1987), afirma que el sofriment que Natàlia pateix al llarg de la novel·la «is not caused by specific political or social changes; these changes belong to the world of men in which she, as a woman, cannot interfere or modify» (1994b: 18). Per tant, considera que és només al final de la novel·la que aconsegueix deixar enrere aquest sofriment perquè s'endinsa en un nou ordre simbòlic en què les dicotomies per sexes no existeixen, cosa que justifica pel fet que Natàlia recorda el quadre de les llagostes de casa de la senyora Enriqueta, una pintura que qualifica d'andrògina, durant el casament de la filla.

En aquest mateix volum publica Enric Bou el treball «Exile in the City: Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*» des d'una perspectiva simbòlica i biogràfica centrada en la interpretació de l'espai, de la ciutat, en la novel·la com a reflex de la situació d'exili i alienació patida per Rodoreda.<sup>197</sup> És així, per tant, com estableix una relació entre Rodoreda i la protagonista, ja que Rodoreda, a més de reflectir en la configuració de l'espai les seues pròpies experiències, hauria configurat, al seu parer, un espai-ciutat que «functions as a mirror for the main character's intricate destiny» (1994: 32). En definitiva, per a Bou —que segueix les teories de Mieke Bal i s'oposa explícitament a la interpretació d'Arnau (1979) sobre l'espai— la ciutat no actua com a marc sinó com a element actiu, convertit en al·legoria d'allò que no es pot dir obertament.

---

crec que el feminisme és com un xarmpió. A l'època de les sufragistes tenia un sentit, però a l'època actual, que tothom fa el que vol, trobo que no té sentit el feminisme» (Arnau; Oller, 1991: 6).

<sup>197</sup> Per a Bou, són la censura i l'experiència com a exiliada de Rodoreda els motius que la porten a parlar-ne simbòlicament a través de l'espai: «Her recourse to this rhetorical device was necessitated by the political constraints on expression imposed by censorship, on one hand, and the author's excruciating personal circumstance, which compounded the difficulties of her political situation, on the other» (1994: 31).

El 1997<sup>198</sup> tornem a trobar l'ús de la perspectiva comparativa entre obres escrites per autores per analitzar *La plaça del Diamant*. En aquest cas es tracta de l'article de Mary Ann Newman, titulat «Què tenen en comú *Little Women* i *La plaça del Diamant*?», en el qual Newman agafa la novel·la de Louise May Alcott escrita el 1868 per trobar semblances i diferències amb la que ara ens ocupa. Així, si bé observa que en totes dues es fa ús d'una estructura pròpia de novel·la romàntica i que totes dues aconsegueixen escandalitzar els contemporanis no aconsegueix trobar massa semblances quan se centra en les protagonistes o en el context històric que actua com a marc temporal, cosa comprensible si tenim en compte les diferents motivacions que van portar a la Guerra Civil a Espanya i als Estats-Units i les conseqüències que se'n derivaren.

També és la perspectiva simbòlica l'escollida per Sandra J. Schumm quan el 1999 publica el treball «Metaphor and Metonymy: A Bridge Between the Gaps in *La plaça del Diamant*» en el qual reivindica que és l'ús de metàfores i metonímies per part de Rodoreda en la novel·la el que permet crear la imatge de la Natàlia ingènua i, alhora, omplir els buits d'allò que no es diu en el discurs oral de la narradora a fi que el lector pugui comprendre la totalitat d'allò narrat. Així, posa com a exemple principal d'aquest mecanisme el contrast que s'estableix entre els coloms i l'esdevenir que aquests tenen al pis amb els ocells contents que tanquen la novel·la, un mecanisme que, al seu parer, permet al lector assimilar els canvis interiors que es produeixen en la protagonista. A més, en el treball fa ús d'una perspectiva comparativa, ja que estableix diferències d'actitud, tot i que totes han perdut la mare, entre les protagonistes adolescents de *La plaça del Diamant*, *Nada* de Carmen Laforet i *Primera memoria* d'Ana Maria Matute, en la manera de narrar els esdeveniments i en la durada que aquests tenen a fi d'establir una clara diferència entre la primera novel·la i les altres dues.<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> Aquest mateix any, Joan Triadú publica un article en el diari *Avui* a propòsit de la publicació de l'edició de Bromera de la novel·la i de la «Introducció» de Josep Antoni Fluixà que l'acompanya en el qual comenta la recepció primerenca. En concret, cal destacar que, al seu parer, la recepció desigual es degué «a una certa misogínia encoberta» (1997: 27), cosa que suma a la incomprensió del caràcter poètic de la novel·la ja comentat en el seu treball de 1982.

<sup>199</sup> En concret, al voltant d'aquest aspecte, afirma: «Like *Nada* and *Primera memoria*, the protagonist of *La plaça del Diamant*, Natàlia, is an adolescent female whose mother has died. However, instead of expressing aspirations of liberty and autonomy, Natàlia seems confused about her role and tends to accept the advice of others. While Andrea and Matia are well educated, atypical, and nonconforming as Young girls, Natàlia is more compliant and passive and never refers to anything she has read. Unlike the other two novels, where the fictional events occur within about a year, Natàlia's quest for self-identity transpires over more than two decades of her life. [...] While Andrea's and Matia's retelling of their stories seems to be a written narration, Natàlia's relation has informal, oral qualities and is directed to an equally unpretentious listener» (1999: 65).

Aquest mateix any, el 1999, Anna Maria Saludes i Amat publica l'article «Transparències enigmàtiques en la dedicatòria i l'epígraf de *La plaça del Diamant*» en el qual, des d'una perspectiva biogràfica, analitza els paratextos esmentats en el títol del treball. Quant a la dedicatòria, Saludes remarca que Rodoreda faça ús de les sigles del nom real d'Armand Obiols, cosa que, al seu parer, mostra la intenció de l'autora d'adreçar-se a l'home de carn i ossos i no a la personalitat literària per la relació amorosa que els unia. Pel que fa a l'epígraf, Saludes fa una revisió del poemari *Modern Love* de George Meredith des d'una perspectiva biogràfica i busca els punts en comú entre aquest poemari i *La plaça del Diamant*,<sup>200</sup> cosa que la porta a afirmar que la lectura descontextualitzada que fins al moment s'havia fet de l'epígraf per part de la crítica acadèmica havia comportat l'error de sols veure-hi relació amb la trama de la novel·la. En definitiva, amb aquest article Saludes vol reivindicar la idea que *La plaça del Diamant* és una novel·la d'amor i troba, tant en la dedicatòria com en l'epígraf, dos enunciats que, una vegada analitzats biogràficament, li permeten justificar-ho:

Cal anticipar que els dos elements que precedeixen *La plaça del Diamant* són una demostració —encara que en clau xifrada— de la seva relació íntima amb el destinatari de la dedicatòria, amb el qual va mantenir (malgrat les crisis) una relació amorosa de més de trenta anys (1999: 210).

Un altre treball veu la llum aquest 1999. Es tracta de l'article «Working at a Discount: Class Consciousness in Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*» de Michael Ugarte en el qual s'analitza la presència de la consciència de classe en la novel·la, del treball públic i privat, a partir de la perspectiva del materialisme cultural de Raymond Williams i de l'obra de Frederic Jameson. Ugarte reconeix que no és un aspecte que es tracte obertament en la novel·la, motiu pel qual no ha sigut analitzat prèviament, però que la novel·la sí que presenta certs recursos que el suggereixen: les activitats laborals de Natàlia a la casa pròpia i on treballa com a netejadora o el paral·lelisme entre l'ascensió econòmica de la protagonista amb el segon matrimoni i la millora econòmica del país en aquest mateix període temporal.

També el 1999 Josep-Anton Fernández tracta de manera independent la novel·la en el seu article «The Angel of History and Truth of Love: Mercè Rodoreda's *La plaça del*

---

<sup>200</sup> Saludes detecta semblances de pes que afecten la forma o el contingut, com ara la barreja de gèneres; la temàtica basada en la desintegració de la concepció romàntica i sentimental de l'amor, o la presència d'ironia, i altres de tipus contextuals més dubtoses, com ara la passió posada per tots dos autors en l'escriptura de l'obra; els dubtes davant de la tria del títol, o la mala rebuda per part dels cercles intel·lectuals en el moment de la publicació de les obres.

*Diamant*» sense un objectiu del tot definit, ja que, al llarg de l'article, trobem l'aplicació d'una perspectiva comparativa basada en les referències bíbliques identificables en la novel·la barrejada amb una interpretació totalment personal de les relacions amoroses presents en l'obra. És tan subjectiva i poc fonamentada la reflexió que fa al voltant de les relacions amoroses que el porta a afirmar que la relació de Natàlia amb Antoni pot ser catalogada d'homosexual pel fet d'estar lliure de connotació sexual.

Encara un altre treball basat en *La plaça del Diamant* es publica el 1999. Es tracta de l'estudi, titulat «The Question of Space in *La plaça del Diamant*», que Adela Robles va publicar en el volum *Voices and Visions. The Words and Works of Mercè Rodoreda*. De nou ens trobem amb una perspectiva feminista d'anàlisi, centrada ara, però, en la lectura de l'espai. Així, seguint les teories de Johanna Smith sobre com a partir del segle XIX els espais de la dona són els privats i domèstics i els dels homes els públics, analitza la presència d'aquesta teoria en la novel·la i com Natàlia aconsegueix una identitat en el moment en què aconsegueix equilibrar totes dues esferes espacials en la seua vida.

El 2000 publica María Pilar Rodríguez el treball «El poder de la experiencia: la construcción de la subjetividad en *La plaça del Diamant*» en el qual intenta unir les perspectives feministes i de reivindicació de la història que havien enfrontat la crítica nord-americana en analitzar la novel·la. Així, si bé es mostra crítica amb Resina (1987) per la reducció que porta a terme dels treballs de caràcter feminista nord-americans, també li dona la raó pel que fa a la manca de rellevància que en molts treballs s'ha donat al component històric present en la novel·la. En definitiva, per a ella, totes dues lectures són necessàries i complementàries, ja que considera que la novel·la reivindica la posició de l'experiència personal d'opressió d'una dona en un context historicopolític advers:

*La plaça del Diamant* presenta una versión personal de lo que la guerra supone para los sujetos en términos materiales y psicológicos, pero a través de la narración, esta versión personal adquiere unas dimensiones políticas de las que carecen otros textos aparentemente más «politizados», pues nos hace sentir con toda su crudeza, la realidad social de ciertos sectores de la población que no tuvieron acceso a la documentación histórica de sus experiencias (2000: 105-106).

Aquest mateix any publica Ellen Mayock l'article «Black and Blue: Silence and Voice in Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*» en el qual, des d'una lleugera perspectiva simbòlica barrejada amb cites extretes d'anàlisis d'altres crítics, analitza l'associació dels colors negre i blau a l'esdevenir de la protagonista de la novel·la. Així, per una banda, considera que el negre representa «the protagonist's silenci, voicelessness, and

powerlessness» (2000: 120) a causa de la mort materna, de la situació de submissió que viu en la seua relació matrimonial i de les circumstàncies històriques que va haver de viure. De l'altra, afirma que el blau, «open horizons and hope» (2000: 120), és a dir, està relacionat amb la recuperació de la veu i de la seua identitat; un procés que, al seu parer i en contra de la majoria d'estudis, comença en quedar-se embarassada i no al final de la novel·la:

*La plaza del Diamante* demonstrates carefully and poetically how a female protagonist can develop a certain and well-earned sense of identity, fulfilment, and happiness by understanding the vagaries of black darkness and its accompaniments and combining it with the hopes and achievements of the blue horizon (2000: 131).

Un any després, el 2001,<sup>201</sup> Fina Llorca publica el treball «*La plaza del Diamant* de Mercè Rodoreda: ¿Una novela de amor?» en el volum *Feminismo y misoginia en la literatura española: Fuentes literarias para la historia de las mujeres* en el qual, després de reflexionar sobre les diferents relacions sentimentals de la novel·la, l'esdevenir de la protagonista i com Rodoreda qüestiona els tòpics de la vida d'una dona, defensa que, tot i que a Rodoreda no li agradara ser classificada com a feminista perquè tota classificació suposa una limitació, realment és un terme que se li pot aplicar.

El 2002 veu la llum l'article de Maria Campillo, «*La plaza del Diamant*. El substrat històric en una narració de vida», un treball en què, tot i reivindicar la rellevància que els esdeveniments històrics tenen en la novel·la, es desmarca de la recepció primerenca en la qual la novel·la va ser llegida com a document o testimoni d'una època. Així, per a Campillo, els esdeveniments històrics són introduïts per Rodoreda en la novel·la d'una manera intencionada, ja que els dota de múltiples funcions i significats com ara el fet de reflectir, de manera simbòlica, l'esdevenir que la protagonista narra d'ella mateixa en primera persona. En definitiva, es tracta d'un treball en què Campillo vol reivindicar la importància que els esdeveniments històrics tenen en la novel·la davant d'un corrent d'estudis que, des dels anys vuitanta i al seu parer, l'han obviada o fins i tot s'hi han mostrat contraris. De fet, considera que, a fi de justificar-se, aquests estudis han fet una lectura reductiva de les paraules que, en aquest sentit, Rodoreda va escriure en el

---

<sup>201</sup> Aquest mateix any Michael Ugarte va reflexionar des d'un punt de vista didàctic sobre les dificultats que va patir per introduir *La plaza del Diamant*, tot i l'elevat nombre de traduccions amb el qual compta, dins d'un curs de literatura canònica en una universitat nord-americana pel fet de tractar-se d'una obra provinent d'una llengua minoritària.

«Pròleg» a *Mirall Trencat*,<sup>202</sup> unes afirmacions que Campillo, per contra, posa en certa manera en dubte, ja que les atribueix «a l'insidiós problema de la confusió entre instàncies narratives que [Rodoreda] va haver de suportar» (2002: 6):

Un temps històric, com en el cas de l'espai, que és el dels personatges, amb uns detalls perfectament identificables, amb una geografia pròpia i un mapa sociològic significatiu; i amb una precisió que costa de creure «no proposada» per part de l'autora, a no ser que es tracti del que ella mateixa ha definit com a «gran quantitat d'intuïcions» i «reserves de memòria involuntària» que, en tot cas, són molt ben gestionades (2002: 9).

El mateix 2002 Colleen P. Culleton publica l'article «Daedalu's Wings: The Effects of Temporal Distance in *La plaça del Diamant*» en el qual, des d'una perspectiva en certa manera narratològica,<sup>203</sup> analitza «the effects of the temporal distance that stands between the novel's protagonist and its narrator, as well as an examination of some of the narrative strategies that such a distance permits» (2002: 104) a fi d'intentar donar resposta a l'aparent manca de consciència política de la protagonista.<sup>204</sup> Ara bé, aquesta no és l'única perspectiva emprada, ja que, a més, també estableix contínuament comparacions, al nostre parer forçades, entre el que li ocorre a Natàlia i el mite de Dèdal i el laberint. Pel que fa al primer aspecte, se centra en les prolepsis i repeticions que la Natàlia narradora pot fer per ser coneixedora de la història i estar contant-la des del futur. Quant al segon, considera que tots dos s'adonen que volar és l'única solució per escapar del laberint, és a dir de l'opressió, si bé en el cas de Natàlia es mostra de manera figurada per mitjà de l'assoliment de la llibertat que implica la comprensió del seu passat.

Encara un altre treball centrat en *La plaça del Diamant* veu la llum el 2002. Es tracta de l'estudi «Solitude in the City: Víctor Català with Mercè Rodoreda» de Bradley S. Epps, en el qual s'analitza comparativament la soledat i la relació amb els homes de Mila de *Solitud* i de Natàlia de *La plaça del Diamant* perquè considera «understandable» (2002: 20) que no s'haja fet fins al moment. Així, tot i reconèixer que possiblement no siga una comparació ben vista per la crítica que analitza la literatura des d'una perspectiva històrica, per la distància temporal que separa totes dues autores, ni per la crítica

---

<sup>202</sup> Consulteu les afirmacions de Rodoreda al voltant del temps històric i la novel·la del «Pròleg» a *Mirall Trencat* en el subapartat dedicat a les primeres ressenyes.

<sup>203</sup> Diem «en certa manera narratològica» perquè no es tracta d'una anàlisi ortodoxa, ja que, des d'un punt de vista teòric, únicament fa alguna referència a Genette de manera molt vaga.

<sup>204</sup> Culleton considera que la Natàlia-narradora (activa), és capaç de referir-se a la història col·lectiva perquè després de la nit amb Antoni no se sent sola, cosa que no ocorre amb la Natàlia-protagonista (passiva).

feminista, que ha tendit a comparar-les amb autores contemporànies,<sup>205</sup> Epps se centra a establir els punts en comú entre les dues autores i les seues respectives novel·les.

Un any després, el 2003, Barbara Łuczak publica diversos treballs al voltant de l'espai urbà en la novel·la catalana dels anys seixanta.<sup>206</sup> Entre aquests, ens centrarem ara en l'estudi que analitza aquest aspecte en *La plaça del Diamant* exclusivament, titulat «L'espai urbà barceloní en la novel·la catalana dels anys seixanta: El cas de *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda». En aquest treball, Łuczak reivindica l'espai de la novel·la, en relació amb el temps a partir del concepte de *chronotope* (Bakhtine, 1978), com a element constructor de significats a fi de donar una particular visió de la realitat. Per tal d'exemplificar-ho, Łuczak es basa en la tensió que observa entre la plaça i el carrer en la novel·la. Així, mentre que, al seu parer, la plaça (bé siga la plaça del Diamant o la del mercat) està unida a un temps ahistòric i cíclic, a accions repetitives i duradores; el carrer, ho està a l'opressió, la lluita col·lectiva i a la fugida, als moviments lineals i centrípets. A més, també analitza la casa com una extrapolació del significat atorgat al carrer, ara centrat, però, en l'opressió individual i no en la col·lectiva i que té el seu correlat cíclic i ahistòric en els parcs. És a partir d'aquesta interpretació historicosimbòlica del temps i l'espai que Łuczak conclou que el final de la novel·la s'ha d'entendre com un canvi en l'actitud de Natàlia davant de la progressivitat del temps.

El mateix 2003 Alison Nicole Tatum va dedicar el tercer capítol de la seua tesi doctoral, titulada «Urban Space and Female Identity in Postwar Catalan Novels by Women» i elaborada a la Universitat de Texas, a *La plaça del Diamant*. En aquest capítol, que porta per títol «Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*: Outer Spaces and Inner Places» (2003: 61-93), Tatum analitza, sense aportar cap interpretació nova respecte de molts dels estudis anteriors, com la recerca de la identitat per part de Natàlia es defineix

---

<sup>205</sup> En aquest sentit, Epps afirma: «Separated by over half a century and a devastating Civil War, both characters, both texts, are nonetheless linked by literary history or, more precisely, canonicity. [...]. Feminist critique might therefore provide yet another link, but separation seems to remain the order of the day. Any attempts to bring the two texts together in a comparative reading must negotiate, then, both canonical literary history, dominated by men, and feminist literary history, which has its own canonical moves» (2002: 19-20).

<sup>206</sup> Aquest any també publica el treball «Vers une lecture chronotopique de l'espace urbain: Barcelone dans le roman catalane des années soixante» en el qual analitza l'espai-temps en *La plaça del Diamant* i en *El carrer de les Camèlies*. Ara bé, com que allò que s'hi diu sobre *La plaça del Diamant* dista poc de l'anàlisi de l'estudi que ara comentem i pel fet que ja analitzem aquest treball en relació a *El carrer de les Camèlies*, no ens hi referirem després quan tractem els treballs que analitzen diverses obres rodoredianes simultàniament.



per la interacció entre els espais físics que ella habita i els estats emocionals que aquests espais li evoquen.

Un any després, el 2004, Patricia Napiroski tornà a utilitzar la perspectiva feminista, basant-se principalment en les teories de Kristeva i Foucault, per analitzar la novel·la en l'article «Estrategias de resistencia. Hacia una propuesta andrógena en *La plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda». En concret, en aquest article, Napiroski va més enllà que els treballs que havien analitzat la novel·la des d'aquesta perspectiva i defensa que Rodoreda, per mitjà del fet que Quimet siga un opressor amb trets feminitzadors<sup>207</sup> i que Antoni siga esguerrat,<sup>208</sup> té la intenció d'acabar amb les barreres de gènere i en conseqüència amb l'opressió. Així, des d'uns plantejaments poc fonamentats, considera que Rodoreda reivindica en la novel·la els subjectes com andrògens i com a desafiants al sistema binari. A més, en l'inici de l'article resta importància al context històric en què ocorre la història, ja que, al seu parer, només s'esmenta de manera al·legòrica per a crear un efecte moral i estètic en companyia de la resta de dificultats que ha de travessar la protagonista, cosa que uneix aquest treball a la línia feminista d'anàlisi criticada per Resina (1987).

També el 2004 Pere Rosselló publica el treball «Els anys de *La plaza del Diamant* (el context novel·lístic català de l'inici dels anys 60)» en el qual analitza els motius pels quals *La plaza del Diamant* va ser desestimada en el premi Sant Jordi i la visió sobre la novel·la de la recepció primerenca. Per a Rosselló, la novel·la destacava per la seua singularitat, ja que diferia dels models predominants en aquell moment: el realisme històric<sup>209</sup> i un model narratiu que gairebé era una continuació del realisme del segle XIX. A més, també incideix en la manera com els crítics primerencs havien interpretat els esdeveniments històrics narrats en la novel·la, és a dir, si els havien posat en relació o no amb el realisme històric, i en la mala interpretació del caràcter de la protagonista;

---

<sup>207</sup> Tal com hem vist que ja havia fet Busquets (1985a i 1985b), Napiroski presenta Quimet com insegur i amb sentiment d'inferioritat, cosa que considera un tret feminitzador: «Es precisamente en la feminización de lo masculino que Rodoreda establece una propuesta andrógena. Es decir, en la novela la hegemonía machista posee elementos femeninos [...] que se dan a través de la “feminización de Quimet”» (2004: 41).

<sup>208</sup> Quant al personatge d'Antoni, afirma: «Desde el momento en que Antoni entra en la vida de Natalia se comienza a tejer en la obra una propuesta andrógena —a través del personaje de Antoni— como base de un nuevo contrato social que facilite un fluir entre lo masculino y lo femenino» (2004: 42).

<sup>209</sup> Pel que fa a la vinculació de la novel·la amb el realisme històric, ens sembla interessant introduir l'opinió que Rosselló dona al respecte: «El lirisme del seu llenguatge supera amb escreix la fredor del neorealisme i del realisme històric, amb els quals comparteix un tipus d'ambientació i de personatges» (2004: 457).

dos aspectes als quals ens hem referit en el subapartat dedicat a les primeres ressenyes del present capítol.

El 2004 Maria Eva Ingrid Walsh presenta la seua tesi doctoral, titulada *Sexuality, Repression and Womanhood in Four 20th century Hispanic Novels Written by Women*, en la qual Walsh dedica el cinquè capítol, «The Consequences of Sexual Repression in Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*», a la novel·la que ara ens ocupa. En concret, l'objectiu de l'estudi passa per resseguir, partint de les teories psicoanalítiques de Freud i sense massa novetats respecte dels estudis anteriors, la dependència que Natàlia té de Quimet i, en certa manera, d'Antoni, així com el joc entre sexualitat i dominació que s'estableix en el primer matrimoni. En definitiva, Walsh considera que és la manca de sexualitat del segon matrimoni el motiu que permet renàixer a Natàlia amb el crit, tot i que, al seu parer, aquestes circumstàncies facen que el jo, és a dir Natàlia, continue sense identificar-se amb ella mateixa.

Una altra tesi doctoral en què un dels capítols es dedica a la novel·la que ara ens ocupa es publica el 2006. Es tracta de la tesi doctoral «Esferas trizadas: La guerra y el género en seis escritoras del mundo hispanohablante» d'Alegría Ribadeneira i, en concret, del capítol «Representaciones de la Guerra Civil española: la lucha por rescatar la palabra». En aquest capítol, des d'una perspectiva comparativa i històrica, s'agafen *La plaça del Diamant* i *La voz dormida* de Dulce Chacón per tal de demostrar com el fet que les dones escriguen sobre la guerra contribueix a revisar el relat oficial fet sobre aquesta. Així, pel que fa a *La plaça del Diamant*, Ribadeneira considera que suposa un reclam perquè la història hegemònica reconega la realitat de l'esfera femenina durant la guerra, un assumpte omès durant massa temps.

El 2007, des d'una perspectiva comparativa i historicista alhora, publica Carles Miralles el treball «“En el forat de la mort”. La catàbasi o baixada al món dels morts de la Colometa». Diem que fa ús de les dues línies d'anàlisi perquè si bé d'una banda compara l'experiència de Natàlia en refer-se després de les morts del seu voltant amb el relat mític de la baixada als inferns, cosa que també posa en relació amb certs poemes de Rodoreda d'aquesta temàtica; de l'altra, veu en Natàlia un reflex de la Catalunya derrotada després de la Guerra Civil.

Fins a cinc estudiosos tracten la novel·la de manera independent el 2008, any del centenari del naixement de Rodoreda: Joan Ramon Resina, Víctor Sevillano, Viktoria

Kadas Hackbarth, Maria Barbal i Rafael Rodríguez. Pel que fa al treball de Resina, aquest es refereix a la novel·la en el capítol «A Sojourn with the Dead» del seu volum *Barcelona's Vocation of Modernity: Rise and Decline of an Urban Image*<sup>210</sup> en el qual segueix aplicant la perspectiva de reivindicació dels aspectes històrics presents en la novel·la ja observada en els seu treball anterior. Així, considera que la reconstrucció de la vida de la protagonista condensa la vida de tota la comunitat malmesa després dels esdeveniments històrics o que els canvis de nom de la protagonista, a diferència del que defensen els estudis de caràcter feminista, responen a la intenció de mostrar un renaixement, el pas de la innocència a la saviesa. Per contra, Víctor Sevillano adopta una postura totalment oposada en el seu treball, «Desmitificació de la realitat republicana i revolucionària a *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda», ja que, com el propi títol indica, intenta defensar una suposada neutralitat política de l'autora davant dels bàndols del conflicte bèl·lic, cosa que respondria, al seu parer, a la intenció de Rodoreda de reivindicar únicament la dignitat humana.

Per la seua banda, Viktoria Kadas Hackbarth dedica un dels capítols d'una tesi doctoral nord-americana basada en literatura escrita per dones a *La plaça del Diamant*. Es tracta de la tesi doctoral *Novels of Female Development in Postwar Spain* i, en concret, del capítol «Finding a Voice of Her Own in *La plaça del Diamant*» en el qual, des d'una perspectiva feminista i sense cap novetat respecte de molts dels estudis anteriors, analitza el renaixement de la protagonista al final de la novel·la i com passa de ser un personatge passiu a un d'actiu.<sup>211</sup>

De manera breu es refereix a la novel·la Maria Barbal en un article publicat en *Serra d'Or* i titulat «*La plaça del Diamant*, una relectura» en el qual fa un resum de les idees exposades en la conferència «*La plaça del Diamant*, un univers xifrat» que va dur a terme en el cicle de conferències amb motiu del centenari.<sup>212</sup> Per últim i també de manera breu, Rafael Rodríguez va dur a terme en l'article «Recuerdo: Mercè Rodoreda» una comparativa entre el simbolisme dels coloms en *La plaça del Diamant* i «milana bonita» de *Los santos inocentes*, de Miguel Delibes.

---

<sup>210</sup> Existeix una traducció al català d'aquest volum, *La vocació de modernitat de Barcelona: Auge i declivi d'una imatge urbana*, publicada el mateix 2008.

<sup>211</sup> El 2011 Viktoria Hackbarth va recollir l'anàlisi en un article publicat en la revista *Catalan Review*.

<sup>212</sup> Ens referirem posteriorment a les idees exposades quan analitzem la publicació del treball relatiu a la conferència el 2010 en el volum *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*.

De nou és la perspectiva comparativa basada en l'establiment de paral·lelismes entre autores l'escollida per Natasha Wimmer quan el 2009 es va referir a *La plaça del Diamant* en un article breu titulat «A Domestic Existentialist: On Mercè Rodoreda». En concret, Wimmer compara la novel·la que ara ens ocupa amb *Nada* de Carmen Laforet centrant-se en el marc històric en què es basen i en el context compartit en què totes dues es publiquen.

Dos treballs es refereixen de manera independent a *La plaça del Diamant* en el volum *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008* publicat el 2010 a partir de les conferències que es van dur a terme a propòsit del centenari: el de Maria Barbal, com hem comentat abans, i el de Sebastià Perelló. Pel que fa al primer, Barbal adopta una perspectiva personal com a lectora i escriptora a l'hora d'analitzar la novel·la i se centra a destacar els aspectes que més li han cridat l'atenció: l'encertat reflex que fa de la societat de l'època per mitjà de la caracterització dels personatges; les el·lipsis;<sup>213</sup> el rebuig a la consideració de la protagonista com a alienada —descripció aplicada sobretot per les anàlisis de caràcter feminista—;<sup>214</sup> l'oposició del caràcter de Quimet amb el de Natàlia tot i les coincidències pel que fa a la seua procedència cultural i familiar i l'existència d'atracció entre tots dos; la complexitat que amaga una aparent simplicitat d'estil,<sup>215</sup> i l'establiment de lligams entre la vida de Rodoreda i la de la protagonista des d'una perspectiva biogràfica d'anàlisi. De fet, en relació a aquest últim aspecte cal destacar que Barbal posa en relació el crit final de Natàlia amb una suposada crisi que va travessar Rodoreda en complir quaranta anys i ser conscient del seu envelliment.

Quant al segon, «*La plaça del Diamant: Esquivar la fascinació*», Sebastià Perelló fa una reivindicació del caràcter ingenu o innocent de la protagonista com a forma triada per Rodoreda per tal de tractar la Guerra Civil en la novel·la i es mostra contrari a les lectures en clau feminista que entenen l'experiència de Natàlia com el pas d'una

---

<sup>213</sup> Barbal fa ús de la perspectiva biogràfica d'anàlisi en referir-se a aquest aspecte, ja que relaciona el fet que no s'esmenten les escoles on van estudiar Natàlia o Quimet amb el fet que Rodoreda «hi va anar poc de temps, ja que va ser instruïda per la família, a casa» (Barbal, 2010: 151).

<sup>214</sup> Barbal defensa que els qualificatius «d'ingènua i d'inexperta» són més apropiats a l'hora de descriure a Natàlia, tot i reconèixer que «en una època arriba a actuar com si ho estigués» (2010: 152).

<sup>215</sup> Pel que fa a l'estil, Barbal considera que els grans encerts de Rodoreda en la novel·la són: els jocs d'oposició que ofereixen variació; la focalització d'un matís; la contraposició d'imatges realistes i poètiques; els parèntesis en què l'ànima del personatge queda al descobert; la creació d'espivals a partir de paraules referides a objectes o efectes diversos que ens sorprenen; la capacitat de suggerir, i la presència d'un humor que sorgeix de la serietat de les coses i de les actituds.

opressió a un alliberament.<sup>216</sup> Així, considera que la novel·la s'ha d'entendre com «una forma de resistència al monument bèl·lic» (2010: 177), com una forma de defugir les versions heroiques de la guerra narrades pels homes.

Aquest mateix any, el 2010, també es publiquen les actes de les Jornades Mercè Rodoreda a la Toscana que s'havien celebrat el 2008. En aquest volum trobem tres treballs centrats exclusivament en *La plaça del Diamant*: el de Maria Rosa Giacon, el de Giovanna Fiordaliso i el de Pilar López-Brea. En el primer d'aquests treballs, «Ai margini della traduzione: Per una rilettura "italiana" de *La plaça del Diamant*», Maria Rosa Giacon, fa referència, a més de les traduccions italianes, a diversos aspectes ja analitzats en treballs anteriors com la importància de la casa en la novel·la, la relació de la protagonista amb Quimet o la tècnica narrativa. Per la seua banda, Giovanna Fiordaliso, en el seu treball «*La plaça del Diamant* di Mercè Rodoreda: Le immagini spaziali e l'interiorità del personaggio», fa ús d'una perspectiva comparativa centrada a buscar semblances, com ara la creació de personatges o d'espais (sobretot domèstics), entre la novel·la de Rodoreda i les d'altres autores més joves com Montserrat Roig o Soledad Puértolas. Finalment, Pilar López-Brea porta a terme el treball «Una lectura personal de *La plaça del Diamant*» en el qual, com el propi títol indica, comenta les sensacions que li han produït el contingut i les tècniques emprades per Rodoreda en la novel·la fins al punt d'establir un paral·lelisme entre els personatges de Natàlia i Rita i les seues pròpies antecessores.

El mateix 2010 també Eusebi Coromina es va referir a la novel·la que ara ens ocupa en l'article «El substrat religiós, agent de versemblança en la història i la llengua de *La plaça del Diamant*». En aquest treball, com el propi títol indica, Coromina analitza els elements religiosos populars presents en la història a fi de demostrar com aquests són introduïts per l'autora per tal d'aconseguir crear uns personatges normals i bondadosos i un marc sociohistòric versemblant. A més, també cal destacar el fet que en l'inici de l'article Coromina afirma, tot i fer ús de l'associació dels tres noms de la protagonista als tres períodes històrics establerta per Arnau (1979), que la novel·la s'allunya de la crònica i del realisme estricte.

---

<sup>216</sup> En aquest sentit, afirma: «No crec que la història de Colometa sigui la història d'una opressió i d'un alliberament. Aquesta lectura tal volta permet canonitzar-la i ens tranquil·litza, però deixa de banda la capacitat demolidora del text, li encoloma una docilitat que el text tanmateix sap defugir. Perquè *La plaça del Diamant* no és un text que reconforta, no és balsàmic. [...]. Perquè no sé si la Natàlia que anava blanca [...] de dalt a baix a l'inici de la novel·la volia ser la senyora Natàlia que tapa el melic al seu *esguerradet*» (2010: 165-166).

El 2011 Maria Campillo torna a referir-se a *La plaça del Diamant* en l'article «La guerra civil en la narrativa catalana». En aquest treball Campillo fa un repàs de com ha sigut tractada la temàtica de la Guerra Civil al llarg dels anys i afirma que no és fins que es pot observar el conflicte des de la distància, és a dir en la postguerra, quan és una temàtica vàlida per a escriure novel·la. És com a exemple d'aquesta teoria i des d'una perspectiva de reivindicació del valor històric de la novel·la que Campillo es refereix a *La plaça del Diamant* i a *Incerta glòria*. Així, pel que fa a la novel·la que ara ens ocupa, Campillo defensa la rellevància que en la novel·la tenen els esdeveniments històrics contats des de la perspectiva de qui els sofreix, ja que els considera part central de l'obra i no simplement un marc, i explica com Rodoreda aconsegueix introduir-los en el discurs de la narradora des del vessant simbòlic i poètic.

De nou és la perspectiva feminista l'escollida quan el 2012 Kathryn Everly publica l'article «Masculinity, War, and Marriage in *La plaça del Diamant*» en el qual se centra a analitzar com els matrimonis de la protagonista són representatius de la societat patriarcal en què es troba immersa a fi de demostrar, en contraposició a lectures anteriors com la d'Ugarte (1999), que el segon matrimoni amb Antoni no suposa cap alliberament en aquest sentit per a la protagonista, ja que es veu obligada a casar-se per les circumstàncies socials i econòmiques que travessa.

El 2013 Meritxell Talavera publica dos treballs basats en la localització a l'Archivo General de la Administración, amb seu a Alcalà de Henares, del mecanoscrit de *La plaça del Diamant* enviat a aquell organisme per tal de passar la censura. En el primer d'aquests treballs, «Notícia de l'expedient de censura de *La plaça del Diamant*», Talavera fa saber el descobriment del mecanoscrit i defensa que aquest degué ser un document de treball de la novel·la i no la còpia d'un mecanoscrit. Així, al llarg de l'article, Talavera se centra a datar el mecanoscrit, descriure'l i contrastar-lo amb la correspondència que l'autora mantingué amb Obiols en relació a la novel·la i amb la versió definitiva d'aquesta; una empresa en la qual es plantejava aprofundir en la seua tesi doctoral. És des d'aquest mateix plantejament que Talavera publica l'estudi «Variants d'estil en el procés d'escriptura de *La plaça del Diamant*», tot i que en aquest cas porta a terme una anàlisi més detallada de les variants extretes del contrast entre el mecanoscrit trobat i la versió definitiva.

És de nou la línia basada a comparar les obres de diverses autores catalanes la que escull Montserrat Lunati el 2016 en el seu article «El cos entre néixer, desnèixer i morir a Mercè Rodoreda, Maria-Mercè Marçal i Imma Monsó». Pel que fa a *La plaça del Diamant*, Lunati se centra en el primer capítol de la novel·la i en les referències que la narradora-protagonista fa a la mort de la mare a fi d'establir connexions intertextuals de diferent mena amb la col·lecció de poemes «Raó del cos» de Maria-Mercè Marçal i un fragment de la novel·la *Un home de paraula* d'Imma Monsó. Al seu parer, aquestes interconnexions tenen a veure, a més del fet de l'absència materna, amb la manera com es representa el cos en el context sociocultural, ja que considera que «indueix a reflexionar sobre qüestions d'identitat, subjectivitat, gènere o memòria» (2016: 131).

També amb la intenció d'analitzar les referències religioses, però des d'una perspectiva totalment oposada a la de Coromina (2010), es refereix a *La plaça del Diamant* Carlos Jerez-Ferrán el 2017 en el seu article «La discreta apostasía religiosa en *La plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda». Si diem que Jerez-Ferrán analitza el substrat religiós des d'una perspectiva oposada és perquè el seu objectiu en l'article passa per demostrar com Rodoreda fa ús de diverses estratègies per tal d'expressar el repudi al dogma catòlic en la novel·la. Així, al seu parer, la protagonista mostra una visió negativa de l'ètica religiosa cristiana perquè promou l'obediència, la humiliació i el sacrifici de la dona i és la inconformitat la que la porta a cercar una altra alternativa moral: el fet de buscar el vincle entre dos éssers humans que s'estimen i no amb Déu.

Aquest mateix any, el 2017, Collen P. Culleton va tornar a referir-se a la novel·la que ara ens ocupa en el tercer capítol «The Architect and the Prisoner: The (Im)possible Articulation of Memory in Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*» del seu volum *Literary Labyrinths in Franco-Era Barcelona. Narrating Memory and Place*. En aquest volum, Culleton analitza un seguit de novel·les escrites per autors i autores barcelonins durant els seixanta i setanta que, al seu parer, fan ús del recurs al laberint com a metàfora de les complexitats estructurals de les obres i de la polifonia com a forma de contraposar el discurs històric unilateral de la dictadura franquista. Pel que fa a *La plaça del Diamant*, Culleton troba aquest recurs al laberint en la dualitat que assumeix Natàlia com a narradora i com a protagonista, ja que seria alhora arquitecta i presonera. Així, al seu parer, per mitjà del fet de contar la seua història, Natàlia aconsegueix alliberar-se dels seus mals records alhora que alliberaria també la malmesa memòria col·lectiva de Barcelona.

Per últim, el 2019 Gabrielle Miller va reprendre, en l'article «Institutionalized Motherhood and Maternal Practice in Mercè Rodoreda's *La plaza del Diamante*», l'anàlisi de la temàtica de la maternitat en la novel·la des d'una perspectiva oposada a la lectura que sobre aquest fet havia fet la crítica feminista fins el moment. Així, Miller es mostra totalment contrària a les lectures feministes que veien en la protagonista un rebuig a la maternitat i defensa com, tot i la frustració que la protagonista pateix davant les exigències de la maternitat institucionalitzada, sempre porta a terme les seues tasques com a mare i tracta d'actuar en benefici dels seus fills. A més, critica les lectures feministes fetes fins al moment sobre aquest aspecte pel fet que l'analitzen des d'una posició binària:

Yet to argue that Colometa rejects maternity by emphasizing her un-motherly attitude not only ignores textual evidence of her concern for her children's welfare but also inadvertently posits a false binary: women either act as mothers should according to patriarchal societal norms or rebel against their maternal duties (2019: 855).

És el moment ara de tractar els articles en què es fa algun tipus de referència a *La plaza del Diamant* per tal d'exemplificar una hipòtesi sobre l'obra de Rodoreda en general. Des d'un punt de vista cronològic, el primer treball que es refereix a la novel·la en un estudi referit al conjunt de l'obra rodorediana és el que Mercè Clarasó va publicar, des d'una perspectiva narratològica, en el *Bulletin of Hispanic Studies* el 1980.<sup>217</sup> En aquest treball, «The Angle of Vision in the Novels of Mercè Rodoreda», Clarasó es refereix breument a *La plaza del Diamant* i a l'encert que suposa l'ús de la primera persona per part de Rodoreda en la novel·la a diferència del que, al seu aparer, ocorre en *Jardí vora el mar*, com veurem. Així, Clarasó fa un recull de les tècniques narratives emprades per l'autora a fi d'elaborar un discurs d'una dona il·letrada que rememora el seu passat des del present; una estratègia, la d'escollir una narradora amb aquestes característiques que, al parer de Clarasó, permet a Rodoreda «to make an unvoiced comment on the whole tragic business» (1980: 150).

Dos anys després, el 1982, Maryellen Bieder també feia referència a *La plaza del Diamant* en el treball «The Woman in the Garden: The Problem of Identity in the Novels of Mercè Rodoreda». En aquest estudi, Bieder analitza, des d'una perspectiva

---

<sup>217</sup> Un anys abans de l'aparició d'aquest treball, Maria Cinta Montagut publica l'article «Una vida y una obra: Mercè Rodoreda» en la revista *La Bañera*, però no l'analitzarem per tractar-se d'un article generalista que aporta poc d'avanç a la recepció crítica de la novel·la que ara ens ocupa.



simbòlica i feminista, la presència dels jardins i dels parcs en diferents obres de Rodoreda. Pel que fa a *La plaça del Diamant*, Bieder defensa que el parc, per contrast amb la ciutat, és el lloc on la protagonista pot alliberar les emocions reprimides i trobar-se a ella mateixa. Així, compara el renaixement que experimenta Natàlia en el passatge del crit amb els cicles de la natura. A més, Bieder també contrasta el caràcter de Natàlia amb el de la seua filla Rita i afirma que aquesta última «prefigures the strong female characters which emerge in *Mirall trencat*».

Un any després, el 1983, publica Marta Pessarrodona l'article «Les dones a l'obra de Mercè Rodoreda». Aquest treball suposa un punt d'inflexió pel que fa a la tradicional consideració de la protagonista com a beneïta, ja que Pessarrodona, si bé es refereix al conjunt de les heroïnes rodoredianes, obri l'article rebatent directament aquesta qualificació i reivindicant el nom de Natàlia i no Colometa per a la protagonista. A més, afirma que és l'editor, Joan Sales, el principal precursor d'aquesta lectura, al seu parer, errònia.

El 1987 Giuseppe Grilli publica l'article «A partir d'*Aloma*» en el qual, com hem vist en el capítol dedicat a *Aloma*, se centra a detectar els elements ja presents en aquella novel·la que després tindran continuïtat en la resta de la producció rodorediana. Pel que fa a *La plaça del Diamant*, pràcticament no hi fa cap referència en aquest sentit i és que els elements de continuïtat detectats (presència de la casa-jardí, de l'element epistolar i de l'ús en la narració d'una tercera persona adherida a una veu), si bé Grilli no ho explicita, no hi són presents. Tot i això, és en la tria d'una veu, bé s'expresse en primera persona o en tercera, on Grilli veu la semblança entre ambdues novel·les: «Un cop reconegut el punt de vista, en primera o en tercera persona, ja no pot ésser abandonat sense que perilli el subjecte» (1987: 151). El mateix any, el 1987, Mario Lucarda publica l'article «Mercè Rodoreda y el buen salvaje» en el qual, tot i centrar-se en *La mort i la primavera*, es refereix des d'una perspectiva simbòlica a *La plaça del Diamant*. Així, per a Lucarda, la protagonista ha de ser llegida com una metàfora del bon salvatge i com un símbol de l'opressió patida per la societat catalana de l'època.

Com hem vist, el 1987 es va dedicar un número de la revista *Catalan Review* a Mercè Rodoreda i són quatre els articles en què s'analitza el conjunt o part de la producció rodorediana i, per tant, es fa referència a *La plaça del Diamant*. El primer d'aquests treballs és «Flowers at the North Pole: Mercè Rodoreda and the Female Imagination in

Exile» d'Emile L. Bergmann, en el qual, si bé se centra en *La meva Cristina i altres contes* i *Viatges i flors*, es refereix a *La plaça del Diamant* com a punt d'inflexió en el pas progressiu d'una literatura realista a una altra de caràcter fantàstic com a conseqüència de l'exili cultural, sexual i geogràfic.

Per la seua banda, Alejandro Varderi publicava en aquest número de la revista l'article «Mercè Rodoreda més enllà del jardí» en el qual, des d'una perspectiva simbòlica basada en Bachelard, entenia la casa i el jardí com un refugi per a les heroïnes rodoredianes tot i la soledat que això comportava. A més de la perspectiva simbòlica, Varderi va fer ús d'una altra de biogràfica, cosa que el portà a relacionar aquestes associacions amb l'experiència de l'exili de Rodoreda. Pel que fa a *La plaça del Diamant*, les referències són molt esparses i tot dins d'un treball molt personal, però, tot i això, Varderi insisteix en la seguretat que la casa aporta a la protagonista, cosa que exemplifica amb el retorn a l'habitatge després del crit a la plaça: «Colometa [...] ha perdut el nord que no recobrarà fins que, torna definitivament al jardí i a la casa» (1987: 270).

En el mateix número publica Jaume Martí Olivella l'article «The Witches' Touch: Towards a Poetic Articulation in Rodoreda» en el qual analitza el procés de formació constant del subjecte femení com a subjecte històric parlant en Rodoreda partint de les teories psicoanalítiques i feministes de Kristeva, Irigaray i Dale. Així, defensa que per a dur a terme aquest procés el subjecte femení fa una doble articulació entre els impulsos semiòtics preedípics i el despertar a un ordre simbòlic. Pel que fa a *La plaça del Diamant*, concreta aquesta hipòtesi en el símbol de la balança, ja que considera que utilitzant-lo Rodoreda pretén desemmascarar la imatge de la justícia com a dona amb els ulls tapats i reivindicar que són els homes qui viuen encegats en el fet de no reconèixer la dona com un igual per por de posar en risc la seua estabilitat.

Per últim, en aquest mateix número Joaquim Poch i Conxa Planas publiquen l'article «El fet femení en els textos de Mercè Rodoreda (una reflexió des de la psicoanàlisi)» des d'una perspectiva psicoanalítica. Ara bé, aquest article és una continuació del seu treball *Psicoanàlisi i dona a l'obra de M. Rodoreda*, publicat també el 1987 i, per això, ens referirem primer a aquest últim. Pel que fa a l'estudi, centrat a analitzar sis personatges femenins rodoredians des d'una perspectiva psicoanalítica basant-se en el DSM III (Manual de classificació de trastorns psíquics, editat per l'Associació

Psiquiàtrica Americana), és Natàlia l'escollida en relació a la novel·la que ara ens ocupa.

Per a Poch i Planas, és la relació conflictiva, pel fet que no la va dotar de capacitat de decisió i perquè la turmentaria la fantasia inconscient d'una mare envejosa,<sup>218</sup> de Natàlia amb la mare morta així com l'absència de la figura paterna el que es trobaria en l'origen de la manca de relacions sanes posteriors. Ara bé, aquesta no és l'única explicació de caire psicoanalític que aporten a l'hora d'analitzar els motius profunds de l'actitud de Natàlia amb Quimet, amb els fills, amb els coloms, amb el suïcidi, amb l'Antoni i amb el crit, si bé cal dir que moltes d'aquestes s'introdueixen amb el verb «crec», cosa que denota un elevat grau de subjectivitat en les anàlisis. A més, una vegada feta l'anàlisi, Poch i Planas passen al diagnòstic del personatge basant-se en el DSM III, la qual cosa els porta a afirmar que Natàlia pateix cinc tipus de trastorn: trastorn de personalitat dependent; trastorn de personalitat borderline; trastorn depressiu major en episodi únic; psicosi reactiva breu, i agorafòbia sense atacs de pànic.

Com hem dit, l'article de Poch i Planas és una ampliació d'aquest estudi en el qual s'uneix la perspectiva psicoanalítica a una altra de biogràfica, basant-se sobretot en l'epistolari d'Anna Murià. Pel que fa a Natàlia, les connexions que s'estableixen entre la vida de Rodoreda i la del personatge tenen a veure amb la relació conflictiva amb la maternitat;<sup>219</sup> amb la consideració que l'anàlisi psicoanalítica dels personatges feta en l'estudi anterior es correspon amb el que se li podria fer a Rodoreda, sobretot en relació a la presència d'una fantasia inconscient d'una mare interna envejosa;<sup>220</sup> amb l'atracció que els desperta la idea del suïcidi,<sup>221</sup> i en el tipus de relacions amoroses establertes.<sup>222</sup>

---

<sup>218</sup> Segons aquesta teoria la filla interpreta que la relació de la mare amb el pare fa a aquesta primera desgraciada i això comporta que, a l'hora d'establir les seues relacions, no es puga permetre unes realitzacions millors perquè això implicaria despertar l'enveja de la mare i allunyar-se d'ella quan és considerada la seua única bona parella.

<sup>219</sup> En relació amb la maternitat, veuen en Rodoreda igual que en Natàlia un doble posicionament: «l'embaràs es contempla des del cantó negatiu, és una irrupció que esberla la vida de la dona; el cos es deforma (recordem els embarassos de Natàlia) [...]. Tot i això, Rodoreda està prop dels sentiments de la maternitat [...]. I també veiem com Natàlia pot valorar la seva maternitat un cop els fills s'han fet grans (recordem la festa i el ball de casament de la filla)» (1987b: 204).

<sup>220</sup> Poch i Planas recullen una afirmació d'Anna Murià en una entrevista segons la qual Rodoreda, en l'exili, estaria més preocupada per la mare que pel fill, cosa que els porta a veure com la teoria d'una fantasia inconscient d'una mare interna envejosa aplicada a Natàlia en l'estudi anterior també és aplicable a l'autora.

<sup>221</sup> En aquest sentit, afirmen: «Dèiem més amunt que Rodoreda presentava una estructura mental adversa, en el sentit que no gaudia d'una ment sòlida, al contrari; [...]. Rodoreda pateix èpoques d'exaltació, èpoques de forta depressió. Sembla, doncs, patir un trastorn de l'afectivitat molt intens i manifest. No ens ha d'estranyar per tant que el suïcidi plani en les seves cartes d'una manera feixuga, i que fins i tot ens

Dos estudis amb referències a *La plaça del Diamant* es publiquen el 1988: el de Jaume Martí-Olivella i el de Geraldine C. Nichols.<sup>223</sup> El primer d'aquests treballs, «Rodoreda o la força bruixològica» de Jaume Martí-Olivella, es publica en les *Actes del cinquè Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica* i es porta a terme a partir d'una barreja de les línies comparativa, feminista i biogràfica d'anàlisi. L'objectiu del treball és estudiar la hipertextualitat paròdica present en la novel·la que ara ens ocupa i en *El carrer de les Camèlies*, com veurem en el capítol corresponent, cosa que es desenvolupa des d'un posicionament crític amb les lectures anteriors, que ell considera canòniques, i que han obviat el la paròdia de caire feminista que ell considera present en aquestes novel·les.<sup>224</sup>

Si ens centrem en *La plaça del Diamant*, Martí-Olivella considera que es tracta d'una obra moderna pel fet de tractar-se d'un text neuròtic (activa negació de la mare), mític (recuperació poètica del passat) i paròdic (capgirament de l'imaginari patriarcal per mitjà de dues tècniques: la poètica de la doble articulació<sup>225</sup> i la hipertextualitat paròdica d'hipotextos patriarcals com la Bíblia). És en aquesta última tècnica en la qual més aprofundeix i posa com a exemple el sermó de mossèn Joan; la primera eixida conjunta de Natàlia i Quimet al parc, que, al seu parer, representaria el jardí edènic; la reificació domèstica de la fusta edènica en el fet que Quimet fora fuster o que ella trenque els barrots de fusta del llit en el naixement del seu fill, i la referència a la figura bíblica de la dona de sal, de l'esposa de Lot. Finalment, cal dir que Martí-Olivella veu en Natàlia una versió paròdica del mite masculí pel fet que apareix com «una figura composta que

---

deixi intuir les ganes de cometre'l contra ella mateixa [...]. Aquestes fantasies suïcides es manifesten en la seva obra de forma dramàtica i punyent. [...]. Natàlia és a punt d'executar-lo» (1987b: 209).

<sup>222</sup> Per a Poch i Planas, es pot establir una comparació entre la relació de Rodoreda amb Obiols i la de Natàlia amb Quimet: «El tipus d'enamorament de què ens parla Rodoreda per mitjà de les seves cartes i de les seves protagonistes és típic de l'adolescència; pensem en [...] Natàlia i Quimet [...]; es tracta d'un enamorament en mirall, entre iguals, que en evolucionar dona pas a un amor més madur; però sembla que en part això no succeeix ni en les fantasies ni en la realitat rodoredianes. Sembla talment que Rodoreda s'enamora d'allò que ha dipositat dins l'altre, sense poder valorar la realitat intrínseca de l'altre» (1987b: 211-212).

<sup>223</sup> El 1988 també es publica el treball «The Most Significant Writer in Catalan» de Janet Pérez, però no l'analitzarem pel fet de tractar-se d'un estudi generalista que tracta de manera sumària la vida i les obres de l'autora.

<sup>224</sup> En aquest sentit, Martí-Olivella afirma: «L'objectiu del meu estudi és mostrar com el text rodoredià “retarda i resisteix” aquest ritual mascle d'apropiació-interpretació canònica. Una lectura canònica que o bé ha interpretat l'obra rodorediana com a metàfora històrica, és a dir, com el cant èpic, tot i que a escala reduïda, de la supervivència de Catalunya a partir dels valors de la seva classe menestral o petit-burguesa; o bé l'ha reduïda teleològicament a partir d'una lectura regressiva i superficial de la seva estructuració mítico-poètica. Cal, doncs, rellegir Rodoreda i fer-ho des d'una perspectiva que, com la kristeviana, permeti d'articular simultàniament l'eix simbòlic o metafòric de l'ordre masculí i l'eix semiòtic o metonímic del cos/text femení» (1988: 284).

<sup>225</sup> Pel que fa a la tècnica de la doble articulació, Martí-Olivella posa com a exemple les polaritats simbòliques entre el colom i la tórtora o el ganivet i les balances.

és alhora la mare protectora i subjugada i la dona que sorgeix des del fons de la repressió i el silenci» (1988: 293).

Des d'aquesta mateixa perspectiva, la de buscar, des d'un posicionament feminista, hipertextualitats entre els textos bíblics i les novel·les rodoredianes i d'altres autores,<sup>226</sup> publica Geraldine C. Nichols el seu article «“Mitja poma, mitja taronja”: Gènesi i destí literari de la catalana contemporània» el 1988. Geraldine C. Nichols parteix de la idea que el mite de la caiguda d'Eva és reinterpretat per aquestes autores en les relacions que mantenen els personatges femenins i en les conseqüències que la Guerra Civil té per als catalans republicans. En el cas de Rodoreda, Nichols considera que l'autora subverteix aquest mite per mitjà de l'ambigüitat «en un intent de moure el que no es pot moure, descentrat el discurs apodíctic que les condemna» (1988a: 141), cosa que en el cas de *La plaça del Diamant* aconsegueix a través de la fantasia: «Amb la fantasia [...] Rodoreda aconsegueix desdibuixar totes les fronteres, exculpar tots els culpables» (1988a: 140), i en el fet que Natàlia és un personatge que es troba «a mig camí entre la innocència i l'aspiració a més» (1988a: 144). A més, és en l'anàlisi de la relació de Natàlia i Quimet on més es deté i afirma que si bé «viven segons el model jeràrquic d'Adam i Eva» (1988a: 144), és just quan Quimet comença la rebel·lió amb motiu de la guerra que Natàlia comença la seua rebel·lió contra l'ordre establert, cosa que, al seu parer, la converteix en Lilith i li permet sobreviure a l'hecatombe, gosadia que ha de pagar, «com tota Lilith» (1988a: 145), amb la infecunditat del seu segon marit.<sup>227</sup>

El 1991 Emile L. Bergmann publica el treball «Letters and Diaries as Narrative Strategies in Contemporary Catalan Women's Writing» que té com a objectiu principal estudiar el llegat de la prosa rodorediana a les escriptores catalanes més joves a partir de certes narracions de *La meva Cristina i altres contes* i de la novel·la que ara ens ocupa. En concret, es fixa, des d'una perspectiva contextual i cultural i per tant sense aprofundir-hi, en les tècniques narratives i, pel que fa a *La plaça del Diamant*, subratlla el cultiu del que considera monòleg interior, ja que, al seu parer, dona autenticitat a la veu de narradors socialment marginats.

---

<sup>226</sup> En l'article també trobem referències a les novel·les d'Ana María Matute, Carmen Laforet, Ana María Moix, Esther Tusquets, Montserrat Roig i Carme Riera.

<sup>227</sup> En els anys següents, apareixen alguns treballs generalistes en què es fa referència a *La plaça del Diamant* de manera sumària juntament amb altres obres de l'autora, com ara el de Soler (1990) —una clar resum de les tesis d'Arnau (1979)—, Pope (1991), Giovanni (1991) o Casals (1995), que no els analitzarem perquè no aporten cap novetat respecte a la recepció crítica.

El 1993 August Rafanell publica un article molt breu en la *Revista de Girona* titulat «La llengua inadvertida de Mercè Rodoreda» en el qual fa una reivindicació del model lingüístic emprat per Rodoreda a l'hora de fer versemblant un registre col·loquial sense castellanismes, especialment en *La plaça del Diamant*. Si bé l'article és més una crítica a com la rigorositat de la norma lingüística, entre altres motius, impedeix als escriptors actuals aconseguir aquesta mateixa versemblança lingüística, hem volgut destacar-lo perquè també es mostra crític amb el fet que són pocs els estudis que han analitzat el model lingüístic de l'obra rodorediana:

La qüestió és que la llengua de la novel·lista ha captat una atenció esporàdica. I no pas per una manca explícita d'interès, sinó per una mena de postergació inconscient. Inconscient per al lector habitual; [...]. No sé si tan inconscient per part d'aquells especialistes que, enmig de llargues dissertacions sobre la literalitat, no acostumen a concedir cap espai a la forma del text. Vull dir, a les paraules i a la seva disposició (1993: 60 [176]).

El mateix 1993 Xavier Solé i Roser Tintó publiquen l'article «Els símbols en l'obra de Mercè Rodoreda: el ganivet i les estrelles» en el qual, com el propi títol indica, es plantegen analitzar l'evolució que aquests símbols han tingut al llarg de l'obra rodorediana. Per tal de fer-ho, els autors parteixen de la hipòtesi que és en la novel·la *Quanta, quanta guerra...* quan es consoliden i que en les obres anteriors es van afermant de manera progressiva, segons com s'apropi, cronològicament, el moment de publicació de cada obra a aquesta última novel·la.

El fet de valorar la consolidació dels símbols pel moment de publicació i no de redacció de les obres, tenint en compte que Rodoreda va treballar en diverses obres a la vegada encara que foren publicades molt després, resulta problemàtic. De la mateixa manera, tampoc l'anàlisi que se'n fa resulta del tot coherent. Per una banda, el ganivet és interpretat com un símbol de dolor i emmirallament alhora, cosa que justifiquen per un passatge autobiogràfic introduït per Rodoreda en «Imatges d'infantesa»;<sup>228</sup> de l'altra, les

---

<sup>228</sup> En concret, es refereixen a aquest fragment: «Aleshores, els meus pares, per poder anar a aprendre de declamar dues vegades cada setmana sense drama, es van empecar una història que al principi vaig creure. Em ficaven al llit, i, abans d'anar-se'n, em deien que se n'anaven a matar llops. La riera de Sant Gervasi, m'explicaven, n'estava infestada. El meu pare, per tal de fer més convincent aquella història, des dels peus del llit m'ensenyava un ganivet molt gros, amb la fulla nova i el mànec de barra. Fins que un dia, al cap de molt de temps, vaig trobar, clavat a la terra de castanyer d'una gran gerra amb una hortència a dins el ganivet d'anar a matar llops amb la fulla rovellada. No vaig dir res. M'havien enganyat. I durant unes quantes —setmanes o mesos?— em vaig arraconar al meu avi perquè tenia als meus pares avorrits» (Rodoreda, 1982: 30 [158]).

estrelles són llegides com un símbol del món de la intimitat o de l'esperit a partir d'una concepció neoplatònica del món que atribueixen a l'autora.<sup>229</sup>

Així, pel que fa a *La plaça del Diamant*, classificada en la segona etapa de consolidació,<sup>230</sup> el simbolisme del ganivet amb aquest doble vessant, dolor i emmirallament, apareix exemplificat amb el ganivet-punyal que apareix en l'inici de la novel·la i que, al seu parer, «vehicula el dolor de la Colometa, arran de l'amarga relació amorosa que manté amb en Quimet» (1993: 208); amb el ganivet amb funció emmiralladora quan fa referència al suro d'una ampolla que ella talla amb aquest instrument quan no el pot fer entrar, ja que, al seu entendre, emmiralla «la situació límit a què arriba com a conseqüència de la guerra» (1993: 208), i, finalment, amb el ganivet-espasa del final de la novel·la; un símbol, al seu parer, de l'alliberament que experimenta després de la mort de Quimet i en casar-se amb Antoni.

Quant a les estrelles, afirmen que en *La plaça del Diamant*, classificada ara en la primera etapa de consolidació,<sup>231</sup> el motiu de les estrelles apareix per a simbolitzar el desig d'assolir la intimitat, com una forma de buscar «una sortida a la seva infelicitat provocada per un desajust entre el món exterior, al qual no s'adeqüen, i un món interior que no acaben de conèixer o que no accepten fins al final del relat» (1993: 214). A més, dins de la simbologia de les estrelles, fan un esment especial al Sol com a símbol que, si bé consideren que encara no està consolidat en la novel·la, fa acte d'una major presència al final quan Natàlia entra a la seua cambra després del crit alliberador.

També el 1993 publica Josefina A. Hess l'article «La subjetividad femenina en *Aloma*, *La calle de las camelias* y *La plaza del diamante* de Mercè Rodoreda» des d'una perspectiva feminista. De fet, amb aquest article en certa manera generalista, atesa la presentació que fa de l'autora al públic castellà, Hess pretén demostrar la posició feminista adoptada per Rodoreda a l'hora d'escriure les novel·les, és a dir, l'existència

---

<sup>229</sup> Per a Solé i Tintó, les estrelles servirien de guia als personatges al llarg de la seua lluita nocturna, solitària i dolorosa que els portaria al Sol, al seu autoconeixement i a l'explicació de l'existència de l'home i el món. És en aquest sentit que atorguen una visió neoplatònica a les estrelles en l'obra rodorediana: «el Sol Déu a l'obra de l'autora es correspondria amb l'U neoplatònic. Alhora, l'assoliment de les “constel·lacions interiors” [...] es correspon amb l'assoliment, per part de l'home, de l'esfera més propera a l'U: la Ment Còsmica. En aquesta regió es troben les Idees i les Intel·ligències representades pels àngels [...]. En efecte, l'home, en contacte amb la divinitat a través de la seva intimitat, esdevé àngel perquè coneix i participa de les veritats universals i del destí del món. La funció dels àngels és la de ser mitjancers entre Déu i els humans» (1993: 212).

<sup>230</sup> Al seu parer, aquesta etapa comprèn des de *La plaça del Diamant* (1962) fins a *Semblava de seda i altres contes* (1978).

<sup>231</sup> En aquest cas, consideren que la primera fase inclou les obres publicades entre 1938 i 1962.

en l'autora d'«una posició ideològica que intenta rompre el silenci e iniciar canvis respecte a la mujer y su rol en la sociedad» (Hess, 1993: 281), un plantejament ja reiteradament fet. Pel que fa a l'aplicació d'aquesta hipòtesi a *La plaça del Diamant*, Hess defensa que, en llegir la novel·la, «tenemos la impresión que Rodoreda intenta desmitificar los conceptos con los que la sociedad define el ser mujer: la sumisión, la dependencia y el instinto maternal» (1993: 286). Deixant de banda aquest plantejament, també cal destacar que en l'article podem observar l'herència d'Arnau (1979) quan, en referir-se a la tècnica narrativa emprada per Rodoreda en la novel·la, Hess afirma: «Rodoreda emplea la técnica del flujo de conciencia y el lenguaje hablado para transmitir las experiencias y percepciones de Natalia» (1993: 286).

La perspectiva feminista torna a ser l'escollida en el capítol dedicat a Rodoreda que Elizabeth Ann Scarlett va publicar el 1994 dins del volum *Under Construction: The body in Spanish Novels* en el qual analitza la presència del cos femení en l'obra de Rodoreda a fi de demostrar com sovint aquest és plantejat com un text verídic en el qual els enganys socials es desvetllen.<sup>232</sup> Dins d'aquest capítol, Scarlett dedica un subapartat a la novel·la que ara ens ocupa, titulat «Sundered Maternal Bonds in *La plaça del Diamant*» (1994a: 104-112), en el qual se centra en la visió que s'hi dona de la maternitat. Així, Scarlett es mostra contrària als estudis que han llegit la maternitat present en la novel·la com a paterna per una lectura superficial, al seu parer, dels estudis de Freud i analitza el trauma de la ruptura del vincle maternofilial, la recerca d'una nova simbiosi per mitjà del fet de ser mare i el conflicte entre maternitat i escriptura.

El mateix 1994 Maria A. Roca publica el treball «Novalis e M. Rodoreda: Il Fiore Azzurro» en el qual, des d'una perspectiva simbòlica, analitza la presència de flors blaves en *Mirall trencat*, *La plaça del Diamant* i dos contes de *Viatges i flors*: «Viatge al poble de les dues roses» i «Flor blava». Per a Roca, és el fet que Rodoreda no esmente el nom de la flor, cosa que no sol fer en les seues obres per estranya que aquesta siga, el que la porta a buscar-ne el perquè. Al seu parer, el motiu caldria buscar-lo en el fet que Rodoreda utilitza com a referent literari Novalis per l'atracció estètica que li produeix l'ús del símbol de la flor blava en aquest, si bé en redueix el seu contingut simbòlic per mitjà de la ironia: «È un doppio segno di fascino e di lotta nei

---

<sup>232</sup> Aquest treball té l'origen en la tesi doctoral «Spanish Women Writers and the Reconquest of Inner Space: Gender, the Body and Sexuality in Novels by Emilia Pardo Bazán, Rosa Chacel, and Mercè Rodoreda» que Elizabeth Ann Scarlett va defensar el 1991.



confronti di una concezione del mondo che la scrittrice non sente propria, anche se in qualche modo vuole rendere omaggio allà bellezza che esso rappresenta» (1994: 501).

Un any després, Carles Cortés publica l'article «El simbolisme en la narrativa de Mercè Rodoreda». Tal com indica el títol, en aquest article Cortés porta a terme una reflexió al voltant del simbolisme en la narrativa rodorediana i ho fa bàsicament seguint Arnau (1979 i 1990), cosa que el porta a dividir la seua producció en dues etapes diferenciades: la realista i la fantàstica, tot i que no utilitza cap terme específic per a caracteritzar els aspectes sobrenaturals de les seues últimes obres. És aquesta absència terminològica la que el porta, al nostre parer, a una confusió o barreja d'aspectes, ja que al llarg del seu article s'utilitza constantment el terme simbologia per a referir-se tant a les referències simbòliques pròpiament dites com a tot allò extraordinari propi de les últimes obres.

Pel que fa concretament a *La plaça del Diamant*, Cortés la classifica, sense discussions i tot i reconèixer «un ús aprofundit dels símbols i de les imatges per expressar els continus moviments interiors» (1995: 97), dins de l'etapa realista de Rodoreda per, entre d'altres motius, «la presència de fets històrics coetanis a l'existència de l'escriptora» (1995: 101), un motiu que considerem totalment superflu si tenim en compte que també *Quanta, quanta guerra...* tracta els mateixos fets i, per contra, la classifica dins de l'etapa fantàstica.

Tres anys després, el 1998 Catherine Davies es va referir al conjunt de l'obra rodorediana, des d'una perspectiva feminista, en el capítol divulgatiu i generalista «Exile, the Hideous Reality», inclòs dins del volum *Spanish Women's Writing, 1849-1996*. L'objectiu de Davies, igual que el d'altres treballs de caràcter feminista ja analitzats, passa per demostrar, a través de l'estudi de l'obra, la filiació feminista de Rodoreda per a la qual cosa acompanya les anàlisis de referències biogràfiques. Com que es tracta d'un article generalista que fa referències al conjunt de l'obra rodorediana, les referències a *La plaça del Diamant* són molt breus, però entre aquestes cal destacar que, al seu parer, la imatge que Rodoreda dona de Quimet en la novel·la serveix per criticar un element sagrat per a la República: l'home de classe treballadora.

Aquest mateix any es publica el treball «Mercè Rodoreda: La construcció de la veu narrativa» de Maria Campillo, elaborat per al I Simposi Internacional de Narrativa Breu. Si bé les referències a *La plaça del Diamant* són escasses perquè es tracta d'un treball que analitza l'obra rodorediana des dels inicis fins a *Mirall trencat*, cal destacar-lo pel

fet que fa ús de la perspectiva narratològica d'anàlisi, un punt de vista certament escàs en els estudis rodoredians fins al moment. Per a Campillo, aquesta novel·la suposa l'assoliment d'una veu narrativa pròpia i eficaç com a conseqüència de tot el procés creatiu previ. A més, planteja que les el·lipsis narratives responen a la intenció de Rodoreda de mimetitzar els processos de la memòria i el progressiu autoconeixement de la protagonista i que, per tant, poc tenen a veure amb la carència d'autoritat de la narradora, com havia sigut esmentat en estudis anteriors.

També el 1998 Kathryn Everly publica l'article «Portrait of a Writer: Visual and Verbal Connections Between the Art and Literature of Mercè Rodoreda» des d'una triple perspectiva: biogràfica, per una banda, ja que fa esment dels conflictes psicològics que l'autora va viure en els anys en què pintava els quadres (exili, maternitat i efectes de la Guerra Civil en la cultura catalana); feminista, per una altra, ateses les referències a la dona com a artista, i comparativa, per l'altra. A més, pel que fa a aquest tercer punt de vista, el predominant en l'article, es basa en la sisena tendència establerta per Mencos (2003: 16), ja que compara les protagonistes de *La plaça del Diamant* i d'*El carrer de les Camèlies* amb l'obra pictòrica de Rodoreda. De fet, Everly arriba a establir, d'una manera totalment subjectiva, relacions entre dues figures femenines de pintures de Rodoreda i el personatge de Natàlia. Així, d'una banda, hi veu una relació entre una figura de línies harmòniques al cabell i de roba caòtica i la Natàlia del crit final en què allibera els sentiments reprimits. De l'altra, considera que la visió negativa que Rodoreda dona en la novel·la respecte de la sexualitat i la maternitat es pot trobar reflectida en una figura pictòrica amb uns pits desproporcionats.

Amb el canvi de mil·lenni tornem a trobar treballs que analitzen el conjunt de l'obra rodorediana o part d'aquesta. En concret, ens referim als dos treballs que Barbara Łuczak va publicar l'any 2000 en els quals porta a terme un trencament de la ja clàssica classificació de l'obra rodorediana en realista i fantàstica. El primer d'aquests treballs és l'article «Elementos fantásticos en obras escogidas de Mercè Rodoreda»<sup>233</sup> i el segon «La metamorfosis en la obra de Mercè Rodoreda» en els quals defensa que més que abandonar el realisme el que fa Rodoreda és ampliar la realitat ficcional introduint i assimilant elements mítics. És aquesta teoria la que exemplifica en el segon treball en el qual explica com evoluciona Rodoreda en aquesta visió mítica del món des de la

---

<sup>233</sup> Aquest article és un resum de la seua tesi doctoral que, amb el mateix títol, va defensar el 1998 a la Uniwersytet im. Adama Mickiewicza.

metamorfosi onomàstica de *La plaça del Diamant* a la metamorfosi completa o metensomatosi en *La meva Cristina i altres contes*. En concret, pel que fa a *La plaça del Diamant*, la mateixa Łuczak reconeix que la metamorfosi onomàstica de la protagonista ja ha estat molt estudiada i per això no hi aprofundeix. Per contra, sí que incideix en el fet que, a diferència d'*Aloma*, en Natàlia ja es pot observar un acostament a la metamorfosi física:

La metamorfosis va ganando terreno y poco a poco parece prepararse para pasar de lo psíquico a lo físico. Natalia parece vivir una transformación física, aunque esta experiencia no tenga tanta fuerza como la metamorfosis característica para *La meva Cristina i altres contes*, por estar envuelta en un ambiente de lirismo, de monólogo, de vuelo imaginario (2000b: 155).

El 2002 Carles Cortés també es va referir al conjunt de la producció de Rodoreda, i per tant també a *La plaça del Diamant*, en el treball «La superació del pas del temps en els personatges de Mercè Rodoreda. Alguns paral·lelismes amb l'obra de Virginia Woolf, Marcel Proust i Thomas Mann». En aquest estudi, Cortés bàsicament fa un recull de les idees, sobretot d'Arnau (1979 i 2000a), sobre el tractament del pas del temps amb l'objectiu de comparar aquest tractament amb el d'altres autors de novel·la psicològica que la podrien haver inspirat en aquest sentit; en concret, Virginia Woolf en obres com *Al far* o *Les ones* i Marcel Proust amb *A la recerca del temps perdut*. Pel que fa a la novel·la que ara ens ocupa, Cortés es fixa en la passivitat del personatge de Natàlia i l'atribueix a l'angoixa que li produeix la impossibilitat de deturar el temps. A més, considera que és per mitjà de la recreació dels records de la infantesa que Natàlia «supera la dificultat del temps present» (2002c: 188), afirmació que implica un clar seguiment d'Arnau (1979).

El 2003 Kathryn Everly, des d'una perspectiva comparativa i feminista, va tornar a posar en relació la pintura i l'obra narrativa de Mercè Rodoreda —en concret *El carrer de les Camèlies* i el conte «Paràlisi», a més de *La plaça del Diamant*— en el capítol «Mercè Rodoreda and Remedios Varo. Exiled Daughters of Surrealism, Insightful Mothers of Invention» del seu volum *Catalan Women Writers and Artists: Revisionist Views from a Feminist Space*. Ara bé, en aquest cas amplia l'estudi amb la comparació amb Remedios Varo per les semblances biogràfiques que comparteixen, ja que considera que totes dues van fer el camí des del surrealisme a la marginació de l'exili i la posterior subversió. Pel que fa a *La plaça del Diamant*, atorga importància al valor simbòlic del quadre que apareix en la novel·la com una mostra del fet que Rodoreda

posa en qüestió els límits entre l'home i la dona i el món humà i l'animal per mitjà de les referències a l'alquímia, el món ocult i les metamorfosis.

Margarida Casacuberta va analitzar el 2005, en l'article «Soles a la ciutat. D'*Aloma a Mirall Trencat*», la relació entre els personatges femenins rodoredians i Barcelona en diverses de les novel·les de Rodoreda des d'una perspectiva de reivindicació de la importància que la Guerra Civil té en l'obra de Rodoreda, tot i que sense oblidar la situació que com a dones aquestes viuen. En aquest últim sentit, cal dir que, si bé no ho fa explícitament, sí que observem en Casacuberta l'intent de demostrar que les situacions de submissió i opressió que Natàlia ha de travessar com a dona es deuen més al fet que Rodoreda volia ser versemblant en la representació d'una dona qualsevol de l'època a Catalunya que a un intent de proclama feminista per part de l'autora.<sup>234</sup>

En concret, pel que fa a *La plaça del Diamant*, considera que Natàlia té una joventut marcada pel bovarisme i que l'ha d'abandonar com a conseqüència de la Guerra Civil, cosa que s'escenifica simbòlicament amb la pèrdua del colomar. Així, afirma que Natàlia, més que heroïna, és una supervivent i que és la pèrdua del colomar el que funciona com a correlat objectiu de la seua existència, la qual cosa comporta que, en perdre'l, haja de començar de nou la seua vida, ara sense somnis però. Es tracta d'un article, per tant, en què es reivindica la importància que els esdeveniments històrics tenen en la novel·la, ja que Casacuberta també afirma que amb el crit final la protagonista allibera el dolor de la guerra i la postguerra, a més del personatge de Colometa que ha assumit i la seua joventut.

El 2007 Victoria L. Ketz publica el treball «Wife, Whore, Witch: The Portrayal of Violence in the Works of Mercè Rodoreda» en el qual analitzava la presència de la violència patriarcal en *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies* i el conte «La salamandra» i la manera com Rodoreda la mostrava cada vegada de manera més crua:

The portrayal of violence increases as Rodoreda's production progresses. In *The Time of the Doves*, there is limited physical and mental abuse. In *Camellia Street*, chronologically the next work produced, the protagonist endures, besides the physical and mental abuse, a gang rape, and sequestering (Ketz, 2007: 156-157).

---

<sup>234</sup> En aquest sentit, ens resulta prou clarivident l'afirmació següent: «Per això es pot dir que la primera part de la història de Natàlia és també una història com tantes n'hi ha, feta de les renúncies que ha de fer qualsevol noia d'abans de la guerra educada per convertir-se en mestressa de casa, bona esposa i bona mare, tal i com li recorden la sogra i el marit, a més dels refranys, frases fetes i sobreentesos del llenguatge col·loquial» (2005: 42).

En aquest article, mitjançant la descripció de les escenes pròpiament violentes i l'anàlisi dels noms atorgats a les protagonistes, del seu desenvolupament com a òrfenes i del seu tarannà com a veus silenciades, Ketz arriba a la conclusió que Rodoreda realment tenia la intenció en totes tres obres de posar en primer terme la veu femenina per tal de denunciar com aquesta veu havia estat socialment silenciada, cosa que, des d'una perspectiva biogràfica, Ketz posa en relació amb l'experiència de la pròpia Rodoreda:

Extratextually, we have the author's own silence on various levels. First, Rodoreda was a woman writer in a time period during which feminine texts were implicitly and explicitly undervalued as a direct result of the author's gender. Second, she preferred to write in Catalan, a language spoken by a relative minority, thus her texts were inaccessible to the greater public. Third, after the Spanish Civil War, Rodoreda, as a supporter of the Republic, was forced into exile to a country whose language she had not mastered. Then, there is a period of silence of approximately twenty years, in which she does not produce or publish any works. Textually the silences are just as numerous (Ketz, 2007: 171).

Pel que fa concretament a *La plaça del Diamant*, es fa una descripció, com en molts altres treballs de caire feminista, de tots els successos entre Quimet i Natàlia que poden ser interpretats des de la perspectiva escollida fins al punt que fins i tot l'ús recurrent de la conjunció «i» per part de la narradora-protagonista és interpretat com una mostra del tedi que li suposa la seua relació matrimonial;<sup>235</sup> afirmació amb la qual discrepem radicalment ja que considerem que és un tret lingüístic que cal atribuir a la versemblança en la reproducció d'un model lingüístic col·loquial i popular.

També el 2007 Barbara Łuczak publica el treball «Estratègies discursives en l'obra dels anys 60 de Mercè Rodoreda» en el qual, agafant Bakhtine com a referent teòric, analitza les relacions entre els discursos; un aspecte que considera que té més rellevància en les literatures minoritzades. Per a dur a terme l'anàlisi, fa ús de tres obres de Rodoreda entre les quals es troba *La plaça del Diamant*.<sup>236</sup> Així, pel que fa a aquesta novel·la, considera que Rodoreda va emprar com a tècnica narratològica el monòleg oral de Natàlia adreçat a un suposat receptor desconegut amb l'objectiu de reflectir la prohibició d'usar la llengua en àmbits públics durant la postguerra, cosa que, inevitablement, en reduïa l'ús a l'oralitat dels àmbits privats i familiars: «En fer presentar a la Natàlia la seva història en forma de monòleg, Rodoreda sembla referir-se

---

<sup>235</sup> En concret, Ketz afirma: «the anaphoric usage of the word “and” not only portrays Natalia trapped in the tedium of marital life, but also implies indirectly that her personal relationship is an unhappy one as the “joy” is confined to the outer world» (2007: 158).

<sup>236</sup> Łuczak, partint del moment de redacció de les obres i no del de publicació, també es refereix a *La mort i la primavera* i *Flors de debò*.

a aquesta limitació imposada a la llengua catalana a principis de la postguerra» (2007: 614).

El 2008 Neus Carbonell publica, de nou des d'una perspectiva feminista, l'article «La representació de la feminitat en l'obra de Mercè Rodoreda» en el qual utilitza el personatge de Natàlia per a exemplificar la seua hipòtesi sobre el tractament que Rodoreda dona a la feminitat en la seua obra. Així, com a hipòtesi, Carbonell considera que l'autora mostra la feminitat com una forma d'alienació del subjecte, ja que només la solitud acabarà sent per als personatges femenins un destí suportable, i que transmet un profund pessimisme quant a la condició de la dona i la maternitat.<sup>237</sup> En concret, pel que fa a Natàlia, a més de referir-se a l'estranyament amb què viu la maternitat, fa referència a la intenció de matar els fills i de suïcidar-se ella després, cosa que explica per una reacció dura i crua davant del fracàs que els suposen «les maneres que la societat els posa a l'abast per tal de fer amb l'amor, amb la feminitat i amb la maternitat» (2008: 8). Així, considera que és en la solitud del final de la novel·la quan la protagonista troba certa pau en refugiar-se en el record i en la reescriptura del passat.

El mateix 2008 Maria Campillo va elaborar, a propòsit d'un congrés que tenia com a objectiu l'anàlisi de la construcció literària de Barcelona, el treball «Mercè Rodoreda o l'experiència emocional de l'espai» en el qual descrivia la imatge de la ciutat que Rodoreda dona en *Aloma*, *El carrer de les Camèlies* i *La plaça del Diamant*. Si bé es tracta d'un treball força basat en l'argument de la novel·la i en què es dona valor a les referències històriques que hi són presents, cal destacar que, per a Campillo, Barcelona, en la novel·la que ara ens ocupa, representa la metamorfosi. També el 2008 publicava Mercè Ibarz l'article «Rodoreda y la pintura: Una experiencia decisiva» en el qual, des d'una perspectiva comparativa, contrastava l'obra literària i pictòrica de Rodoreda. Quant a la novel·la que ara ens ocupa, a més de considerar-la hereva dels collages fets per l'autora en els anys cinquanta, també recull les interpretacions del quadre de les llagostes, bé en un sentit bíblic [Glenn (1986)] o bé en relació amb el terror de la guerra [Everly (1998)].

Encara un altre treball que, a més, posa en relació l'obra pictòrica i narrativa de Rodoreda es publica el 2008. Es tracta de l'article «A Womb of One's Own: Gender and

---

<sup>237</sup> Pel que fa a la maternitat, Carbonell afirma que és presentada «com el resultat més aviat molest de la relació entre els sexes, el que espera a una dona enamorada, com una mena de càstig, que s'hagi rendit a l'amant» (2008: 9).

its Discontents in Rodoreda» de Geraldine C. Nichols en el qual, des d'una perspectiva feminista i biogràfica en què predomina la subjectivitat i sense fer cap ús de referents teòrics, divideix l'obra de Rodoreda en set estats relacionats amb la menstruació com a mostra del pas del temps sobre la dona. Per tal d'exemplificar-ho, utilitza la novel·la que ara ens ocupa en tres d'aquests estats: el menstrual, el de la càrrega que implica la maternitat i el de la menopausa. Pel que fa al primer, Nichols es refereix al turment que l'embaràs suposa per a la protagonista des d'un plantejament biogràfic d'anàlisi: «That these consequences could be swift was a lesson Rodoreda learned from experience; she bore her only child nine months after marriage» (2008: 140). És la perspectiva biogràfica d'anàlisi de nou la que apareix a l'hora de tractar la complexa relació de Natàlia amb els fills.<sup>238</sup> Per contra, Nichols no fa cap referència a la biografia de Rodoreda en referir-se a l'etapa de menopausa de la protagonista i simplement afirma que Natàlia és una de les poques heroïnes rodoredianes que troba un poc de plaer en aquesta etapa, ja que troba la pau en ella mateixa pel fet de ser lliure del desig sexual i de la subordinació a causa de la impotència del seu segon marit.

Fins a tres treballs en què es fa algun tipus de referència consistent a *La plaça del Diamant* són publicats el 2010, ja que és l'any en què es publiquen les actes del Congrés Internacional Mercè Rodoreda i el volum-recopilatori de les xerrades que es van dur a terme amb motiu del centenari del naixement de l'autora. En concret, els tres treballs esmentats són els de Neus Carbonell, Maria Campillo i Marina Gustà.<sup>239</sup> El primer d'aquests treballs, el de Neus Carbonell, porta per títol «Colometa i Cecília Ce: dos personatges per a una mateixa posició» en el qual defensa, des d'una perspectiva psicoanalítica, que les protagonistes de les dues novel·les tenen la mateixa visió del món, tot i l'oposició que podem trobar en les històries. Pel que fa a Natàlia en concret, Carbonell remarca la candidesa del personatge, un tret que, al seu parer, Rodoreda hauria introduït de manera irònica per retratar la crueltat del món, tot i que un poc

---

<sup>238</sup> En concret, afirma: «Such baleful portrayals of motherhood surely placed Rodoreda further beyond the pale of acceptability. For decades she was treated as a pariah by a large sector of the Catalan intelligentsia, purportedly for her role as the “other woman” in a marriage involving the sister of a well-known writer. But I suspect that her literature was an offensive as her comportment to the patriarchs of Catalan letters. They would have despised its iconoclastic portrayals of the mother figure, on the one hand, they were men complicit in an ideology which apportioned world pre-eminence to men and compensated women with children, [...]. On the other, they were also Catalan nationalists, and the exalted rhetoric of *noucentisme* hypostasized the maternal figure as the mother of the Catalan race» (2008: 142).

<sup>239</sup> Hi ha altres treballs que fan algun tipus de referència a *La plaça del Diamant*, com ara el d'Ibarz (2010) o el de Torrents (2010), però aquestes no són prou consistents com per incloure'ls en aquesta anàlisi.

després contradiu aquesta idea en llegir l'actitud de Natàlia en clau existencialista,<sup>240</sup> sense tenir en compte el que ha dit ni la referència a Camus que Rodoreda fa en el «Pròleg» a *Mirall trencat*.<sup>241</sup> A més, la contradicció encara es fa més palesa quan unes pàgines després afirma:

No hi ha en Rodoreda, com per exemple trobaríem en els existencialistes francesos, una suplència a la falta de sentit de l'existència, en la solidaritat, en el lligam amb l'altre, en l'altruisme convertit en un amor universal (2010: 183).

El treball següent és «Fonts i usos bíblics en la narrativa de Mercè Rodoreda» de Maria Campillo en el qual, des d'una perspectiva comparativa, posa en relació passatges de la Bíblia i del saber comú que se'n deriva amb diverses obres de Rodoreda.<sup>242</sup> Ara bé a l'hora d'abordar aquest objectiu, Campillo es distancia, explícitament, dels estudis, sobretot de caràcter feminista, que havien analitzat aquest aspecte amb la intenció de demostrar una hipòtesi ja establerta a priori.<sup>243</sup> De la mateixa manera, també cal remarcar que es distancia de les opinions que veuen diferents etapes en la producció rodorediana de postguerra.<sup>244</sup> Quant a *La plaça del Diamant* en concret, Campillo analitza el relleu de fonts bíbliques en el nom d'alguns personatges i en el canvi de nom a què se sotmet Natàlia; la presència dels coloms i el mite de la culpa i el càstig.

En aquest mateix context, Marina Gustà va publicar l'article «Els tons de la pell: notes sobre els estils rodoredians» en el qual porta a terme una reivindicació de la importància que l'estil i el model de llengua emprat per Rodoreda tenen en la seua obra narrativa davant d'altres punts de vista interpretatius. Si bé fa esment de totes les obres publicades a partir de *Vint-i-dos contes* de manera superficial, considerem que havíem

---

<sup>240</sup> En concret, Carbonell afirma: «L'absurditat de l'existència i l'abandonament són les dues coordenades que regeixen la vida d'aquest personatge que resulta enigmàtic i que es deixa portar sense prendre decisions. Com ella mateixa diu, li costa si ha de dir que no. Però tampoc pot afirmar un sí amb entusiasme. Personatge, doncs, poc o gens vitalista, més a prop de l'estranger d'Albert Camus que fins i tot del mateix Cànid de Voltaire» (2010: 181).

<sup>241</sup> Ens referim a aquesta referència: «Hi ha el mirall de cada dia que ens fa estrangers a nosaltres mateixos. Darrera del mirall hi ha el somni; tots voldríem atènyer el somni, que és la nostra més profunda realitat, sense trencar el mirall. Sense somnis ens agermanem a *L'Étranger* de Camus» (Rodoreda, 2011a [1a ed. 1974]: 21).

<sup>242</sup> Sobretot analitza, a més de *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies* i *Quanta, quanta guerra...*

<sup>243</sup> En aquest sentit, Campillo afirma: «els usos bíblics (com els altres components amb valor semiològic i/o simbòlic) no poden aïllar-se de la resta d'elements textuais sense risc de pèrdua de significat i, doncs, han de sumar-se a la resta de components (i per components no entenc només influències o fonts) que formen la tan citada, i realment única, "alquímia" rodorediana» (2010: 47).

<sup>244</sup> En relació a aquest aspecte exposa: «em compto entre els pocs que creuen que no hi ha una distinció significativa, almenys radicalment diferent, entre els universos rodoredians en la postguerra, més enllà de les formes de recepció dels llibres pel públic lector. I la proximitat de redacció, o de començament de redacció, d'alguns productes diversament etiquetats en etapes sembla abonar-ho» (2010: 47).



d'incloure'l en l'anàlisi pel fet que, tal com feia Campillo (2010), insinua un seguiment i no un tall per etapes en la producció rodorediana, cosa que fa posant en dubte el qualificatiu de «poètiques» atribuït a les obres rodoredianes i posant en relació *La plaça del Diamant*, *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera*:

Ja fa temps que les consideracions sobre l'estil de les novel·les de Mercè Rodoreda giren al voltant d'un terme bastant ambigu i que només insinua la presència en el text narratiu d'unes característiques convencionalment anomenades poètiques. Sovint es diu que Rodoreda ha passat d'un llenguatge més o menys adherit a la realitat a un llenguatge més «poètic»; o d'un cert realisme a la poetització. El quan i el com no queden clars. La veritat és que el mateix tipus genèric de recursos es pot trobar a *La plaça del Diamant* i a *Quanta, quanta guerra...*; per no parlar de *La mort i la primavera*, que, com que és una novel·la inacabada i amb testimonis de molts estadis de redacció (el primer dels quals coetani pràcticament a la redacció de *La plaça del Diamant*), ens permet encara amb més seguretat refusar la simplificació. On hi ha la diferència és en el grau de realisme de l'univers que es dreça en cada text, però, aleshores, si poetització vol dir «desrealització», massa coses grinyolen i potser més valdria no seguir utilitzant aquest terme (2010: 89-90).

El 2011, Geraldine C. Nichols publica l'article «Precarious Generation: Women Writers and Reproduction in Catalonia» en el qual fa referències a diferents obres de Rodoreda,<sup>245</sup> entre les quals es troba *La plaça del Diamant*, i de moltes altres escriptores i també d'algun escriptor per tal de tractar com la novel·lística catalana, sobretot l'escrita per dones, havia reflectit la reproducció, la fecunditat i la problemàtica del decreixement demogràfic. Per tant, es tracta d'un article que aprofundeix poc en l'anàlisi de les novel·les i que simplement busca exemples, moltes vegades casuals, en les novel·les que puguen donar mostra de les seues hipòtesis de caràcter sociològic. En aquest sentit, un exemple clar del que acabem d'exposar és que *La plaça del Diamant* és esmentada, per exemple, per a exemplificar com també les dificultats reproductives afectaven a les famílies burgeses: «the bourgeois family paying wholesale and not retail wages, is equally afflicted with the reproductive syndrome of the miserly: they have one sickly son» (2011: 41).

Per últim, el 2017 publica Laura Bolo el treball *Mecanismes narratius en la construcció de personatges de la novel·lística rodorediana* en el qual analitza diferents obres de Rodoreda des d'una perspectiva purament narratològica, una línia d'anàlisi no adoptada amb uns fonaments teòrics tan estrictes fins al moment i, per tant, força necessària. Pel

---

<sup>245</sup> Nichols també fa referències a *Aloma*, *Vint-i-dos contes* i *Mirall trencat*, però no ho esmentarem en els capítols corresponents perquè més que un article que analitza la producció rodorediana juntament amb la d'altres autors i autores és un estudi en què vol veure reflectida en les novel·les la seua hipòtesi sobre la demografia a Catalunya.

que fa a *La plaça del Diamant*, Bolo parteix de l'afirmació que la novel·la té una focalització fixa en Colometa i que es fa ús d'un narrador extradiegètic autodiegètic; les característiques del discurs de la narradora permeten classificar l'obra com a monòleg autobiogràfic en el qual predominen els discursos regits i una notable varietat de tècniques d'introspecció. A més, Bolo al·ludeix a la simbologia i afirma que els significats d'aquesta serveixen per cohesionar el text. És la classificació narratològica de l'obra com a monòleg autobiogràfic un dels grans èxits d'aquest treball,<sup>246</sup> ja que permet superar, amb un concepte teòric homologat, la vaga i particular etiqueta d'«escriptura parlada» iniciada en els estudis crítics per part d'Arnau (1979).

En definitiva, *La plaça del Diamant*, com demostra l'enorme quantitat d'estudis reportats i analitzats, és l'obra més estudiada de la producció rodorediana. Ara bé, aquest fet té també una contrapartida i és que, com hem pogut veure, moltes de les hipòtesis de partida i de les conclusions a les quals s'hi arriba disten poc les unes de les altres.<sup>247</sup> Així, dues línies predominen en l'anàlisi: la biograficosimbòlica i la feminista, en cadascun dels dos principals focus de recepció, encara que també hi és ben present una lectura basada en la reivindicació de la importància que els esdeveniments històrics tenen en la novel·la, tot i distanciar la novel·la del realisme social.

---

<sup>246</sup> Anteriorment, Vicent Simbor (2005: 69) ja havia descrit el discurs de la veu narrativa en *La plaça del Diamant* com a monòleg autobiogràfic.

<sup>247</sup> Carles Cortés es referia a aquest fet en afirmar: «La novel·la que ha despertat un major gruix d'estudis és *La plaça del Diamant* [...], en els quals és fàcil detectar conclusions similars i, en definitiva, repeticions innecessàries en el coneixement de l'obra més difosa de la Rodoreda» (2009: 232).

### 7.3. LES INTERPRETACIONS DE LA PLAÇA DEL DIAMANT EN L'ÀMBIT DE LA DIVULGACIÓ

En aquest apartat, ens proposem analitzar quina ha estat la influència i la presència de les diferents lectures, ja comentades en els apartats anteriors, en les obres de divulgació de *La plaça del Diamant*. Per tal d'assolir el nostre objectiu, seguirem un fil cronològic que ens portarà a analitzar les diverses mostres de divulgació aparegudes des de la publicació de la novel·la fins els nostres dies. Abans d'endinsar-nos-hi, cal tenir present la hipòtesi de la qual partíem, segons la qual la lectura divulgativa que s'ha fet parteix, principalment, de les aproximacions crítiques dutes a terme durant els anys seixanta i setanta.

Seguint l'ordre cronològic establert, la primera mostra de divulgació de *La plaça del Diamant* la trobem en la «Introducció» que Carme Arnau va escriure el 1976 a propòsit de la publicació del primer volum de les *Obres Completes* de l'autora en la qual, atesa la proximitat temporal, ja es pot albirar la lectura del seu principal treball (Arnau, 1979). De fet, l'apartat que Arnau dedica a la novel·la es titula «*La plaça del Diamant* o la pèrdua de la joventut» amb la qual cosa ja podem observar com serà la teoria del mite de la infantesa la que hi predominarà. De fet, a més de certes inconcrecions de caire narratològic,<sup>248</sup> és la perspectiva biogràfica i simbòlica d'anàlisi la que hi predomina fins al punt d'identificar la totalitat de l'argument de la novel·la amb l'itinerari vital de l'autora:

Aquesta és, a grans trets, una lectura lineal de *La plaça del Diamant*. I no és aquest, en essència, l'itinerari vital de la pròpia Rodoreda? [...]. La novel·la ens parla de la vida comunitària de pre-guerra viscuda per la Rodoreda a Barcelona, i que, amb la República, es va omplir d'unes esperances aviat truncades. Tanmateix, aquella època va representar per a ella, la novel·lista, una presa de consciència que va desembocar en l'exili, opressor primer i finalment en l'alliberament conciliador de Ginebra, ciutat voltada d'aigua i verd. Hi hauria arribat, evidentment, amb el sacrifici d'aquelles esperances històriques i socials, i, en la seva llibertat, hi hauria, doncs, més d'un aspecte d'«escapçada», com hi és en la vida final de Natàlia-Colometa (1984 [1a ed. 1976]: 19).

La mostra següent de divulgació que analitzarem és l'adaptació cinematogràfica de la novel·la duta a terme per Francesc Betriu el 1982. L'inici dels anys vuitanta «era un moment en què el cinema d'autor generava desconfiança i la literatura es presentava

---

<sup>248</sup> En un cert moment, Arnau afirma: « El narrador desapareix, a partir d'una “visió amb” el personatge, cosa que produeix una forta impressió de mimesi» (1984 [1a ed. 1976]: 15).

com un pou del qual es podia extreure material de prestigi per a la producció cinematogràfica espanyola» (Quintana; Merino, 1993: 78). És per això que Televisió Espanyola va convocar l'anomenat *Concurs dels 1300 milions* al qual es podien presentar projectes d'adaptació d'obres literàries. Betriu, al costat del productor Pepon Coromina, van presentar al concurs el projecte d'adaptació de *La plaça del Diamant* i en resultà un dels 17 escollits. Es va arribar a l'acord entre Figaró Films i TVE que es rodaria una pel·lícula d'unes dues hores de durada, però que hi hauria prou material per muntar una sèrie televisiva de quatre hores. Ambdós projectes, finalment, es van dur endavant «sense plantejar-se que una cosa és mirar la pantalla gran i una altra, la petita» (Quintana; Merino, 1993: 78), cosa que, com no podia ser d'una altra manera, va condicionar el caràcter de l'adaptació. El mateix Betriu explica aquest fet en una entrevista duta a terme per Montserrat Castillo per a la revista *Serra d'Or*:

Vam fer un guió nou per a la sèrie, de quatre capítols. El que no hem tornat a fer és un nou guió per a la pel·lícula; ens hem basat en el material filmat, però la pel·lícula no és un resum de la sèrie. Evidentment hem tret seqüències de la sèrie que d'alguna manera són laterals a la història, d'aquelles que per la seva absència no trenquen l'estructura. Solen ser seqüències que expliquen més els personatges secundaris. En canvi, hem hagut de remuntar per al cinema d'altres seqüències, per tal de donar-hi un llenguatge més cinematogràfic (Castillo, 1982: 50 [354]).

Un exemple de fins a quin punt aquesta doble adaptació va condicionar el resultat és que, al llarg de la pel·lícula, el personatge de Quimet apareix molt més suavitzat que no en la novel·la; un aspecte que, com afirma Rodríguez (1995: 117), passa inadvertit per a molts crítics de cinema, com ara Thomas Deveny (1993), Marcel Oms (1986) o John Hopewell (1989).<sup>249</sup> En aquesta mateixa entrevista, Montserrat Castillo li preguntava a Betriu què havia motivat aquest fet i ell mateix reconeix que la diferència de durada entre una adaptació i l'altra havia estat el motiu principal:

Bé, no tinc aquesta impressió; potser sí. Ha estat una qüestió de durada; hem tret escenes de tots els personatges menys de Colometa. A la sèrie, tots els personatges queden més definits (Castillo, 1982: 51 [355]).

---

<sup>249</sup> També Dorit Goltschnigg s'adona d'aquest fet i afirma: «Los aspectos más inusuales de la relación entre Quimet y Natàlia fueron omitidos, las “enfermedades” de Quimet no aparecen en la película, tampoco los sentimientos raros que experimenta su mujer durante el embarazo. Se cambió el contenido de escenas para representar a Quimet un poco menos cruel e insensible» (2003: 235). A més, pel que fa al moment en què Quimet l'anomena Colometa i es nega a anomenar-la d'una altra manera també hi troba diferències, ja que observa: «la reacción de Natàlia en la novela y en la película se distinguen significativamente: la Natàlia novelesca se echa a correr, en tanto que la Natàlia fílmica le mira sorprendida, para después seguir el baile con Quimet. La película hasta justifica el comportamiento de Quimet, porque el vestido blanco de Natàlia con las mangas anchas y ondeantes le da un aire de paloma» (2003: 234).

L'adaptació, evidentment, va contribuir enormement a la popularització i divulgació de la novel·la.<sup>250</sup> Per això, és important que analitzem des de quina perspectiva es va dur a terme, ja que la perspectiva adoptada en l'adaptació va influir inevitablement en la lectura que els nous lectors de la novel·la en podien fer i en la visió de la novel·la que els lectors no especialistes havien fet d'aquesta. Com expliquen Quintana i Merino, l'adaptació va llimar els aspectes més durs de l'obra de Rodoreda i va defugir la part més intimista de la novel·la, apostant per elements costumistes, anecdòtics i de vegades coloristes. Així, la perspectiva que s'adopta és una perspectiva bàsicament històrica on «s'identifica l'experiència de la Colometa amb el sofriment de les dones durant la Guerra Civil» (Quintana; Merino, 1993: 79) i, per contra, es deixa totalment de banda la visió tràgica i dolorosa de la condició humana reflectida per mitjà de la protagonista.<sup>251</sup>

En aquest sentit, resulta significativa una de les respostes que Betriu va donar a Montserrat Castillo en l'entrevista abans citada, ja que permet entreveure la preferència que el director va donar en l'adaptació als elements històrics i contextuals per damunt de l'expressió de la condició humana, objectiu principal en l'obra de Rodoreda, i de les

---

<sup>250</sup> Segons Denevy (1993: 80), l'estrena de la pel·lícula va ser vista com una manifestació important de la cultura catalana, y 500.000 persones van omplir els carrers de Barcelona per a celebrar l'esdeveniment. El mateix Sales s'hi referia en l'epíleg que va elaborar per a acompanyar la novel·la el 1984: «una multitud, calculable en diversos milers d'homes i de dones, joves sobretot, omplia de gom a gom la rambla de Catalunya, a les immediacions del local on s'havia d'estrenar, en una mena d'alegre i improvisada *kermesse*. Quan Mercè Rodoreda, amb penes i treballs, travessava aquella gentada tan compacta, esclatà una de les ovacions més llargues i eixordadores de què he estat testimoni en tota la meua vida» (2000 [1a ed. 1984]: 232-233).

<sup>251</sup> Aquesta visió de la pel·lícula en la qual predomina la presència dels esdeveniments històrics és la que també transmet Marcel Oms en la crítica que publica en la revista *Les Cahiers de la Cinématèque*. No de bades afirma: «*La plaza del Diamant*, est un film-témoin indispensable où revivent toute un monde, tout un peuple que quarante ans de franquisme n'ont pu totalement étouffer. On sent pourtant ici, [...], combien il était difficile de subsister: difficile d'être; difficile de survivre. Avec *Colometa*, aux cotes de l'époux aimant et mutilé, on mesure ce qu'a pu être le sacrifice de toute une génération pour assurer la continuité de la vie. Et ce qu'il a fallu de volonté et d'amour pour ne jamais renoncer définitivement» (1989: 197). Per la seua banda, també Dorit Goltschnigg observa l'increment d'importància que s'atorga en la pel·lícula als esdeveniments històrics: «En la película, el crecimiento y la emancipación final del personaje principal Natàlia pierde importancia, en relación al contexto político, social y cultural que es enfatizado. Esto se realiza por el añadido de imágenes de contenido político o por el enfoque en escenas de la novela que tratan de estos temas» (2003: 227). Per últim, també M. Pilar Rodríguez, des de una reivindicació més feminista, detecta aquesta modificació i afirma: «Mientras que la lectura de la novela de Rodoreda nos orienta a la comprensión de una subjetividad femenina y se aparta de cualquier intento de explicación de los hechos que configuraron la guerra civil española, la contemplación de la película produce un efecto muy otro: la comunidad catalana adquiere la primacía en un contexto que reivindica la realidad política en un sentido general y se aparta de la interioridad de la protagonista» (1995: 113). A més, afirma que és el moment polític de reconstrucció del país en què es porta a terme la pel·lícula el que explicaria la lectura que n'ofereix Betriu: «Tras el éxito del gobierno socialista en España se abre una nueva etapa de reconstrucción de país que tiene un reflejo claro en las películas producidas en este período. Los intereses comunes de una nación ahora marcada por el "consenso" exigen una revisión de la historia que se acomode a las necesidades de propaganda del nuevo gobierno» (1995: 119-120).

tècniques narratives per mitjà de les quals Rodoreda busca la manera d'expressar aquesta condició:

Aquí calia buscar l'equilibri entre la gran història (la de Catalunya) i el món interior de la protagonista; el gest quotidià: gratar les molles de pa, resseguir l'estrella, les balances, aturar-se a la botiga de les joguines... L'obra és molt rica en aquests detalls, però ens hem hagut de limitar a uns pocs (Castillo, 1982: 51 [355]).

D'aquesta manera, l'intimisme i, per tant, el psicologisme propi d'una novel·la, qualificada com a psicològica per Molas (1969) i per Arnau (1979), resta totalment al marge, ja que en l'adaptació no s'opta per «explotar la veu en *off* com a expressió d'un punt de vista» (Quintana; Merino, 1993: 79) i, en això, la novel·la resta traïda.<sup>252</sup> En aquest sentit, ens sembla significativa aquesta cita extreta d'un article, titulat «La lletra filmada. Les adaptacions literàries», que Ingrid Guardiola va publicar el 2007, ja que mostra molt bé la lectura historicista que els espectadors de la pel·lícula han pogut extreure de la novel·la:

La protagonista viu amb ingenuïtat la guerra i la postguerra, sense saber-ho, com tants i tants altres, que maten i moren pels colors d'una bandera que sepulta com un mur; perd el nom, com la ciutat, i el recupera quan l'experiència és assimilada (Guardiola, 2007: 30).

Per la seua banda, també Leah Ball (1992), Jaume Martí-Olivella (1994), Patricia Hart (1994) o M. Pilar Rodríguez (1995) es van mostrar crítics amb la lectura historicista present en l'adaptació, des d'una perspectiva més pròxima a la crítica feminista. Així, tots quatre defensen que en el producte visual s'ha produït una «substitució de la complexitat psicològica femenina de la novel·la per una voluntat de construir una al·legoria nacional de la supervivència del catalanisme després de l'agressió franquista» (Cortés, 2005: 12). És, per contra, el mateix Cortés qui justifica la introducció d'aquests canvis pel fet de ser un producte audiovisual amb un públic espectador que exigeix aquest món de referències històriques i socials.<sup>253</sup>

Però no sols això, amb la perspectiva adoptada en l'adaptació, es perpetua la imatge que entén la protagonista de *La plaça del Diamant* com un personatge bleda, beneït, com

---

<sup>252</sup> Cal dir, però, que si bé no s'explota al llarg de la pel·lícula la veu en *off*, sí que se'n fa ús a partir, generalment, de fragments extrets literalment de la novel·la.

<sup>253</sup> També Pablo Pérez veu amb bons ulls aquestes modificacions: «Así, *La plaza del Diamante* consigue ser, [...], una película que se edifica a partir de la novela previa pero que alcanza a tener, mediante estas citadas operaciones de sentido fílmico, un discurso propio: un discurso sobre el tránsito de una clase social a otra (de popular a pequeño-burguesa) que coincide con el tránsito de un régimen político a otro» (2008: 214).

una «ànima de càntir».<sup>254</sup> Com ja hem comentat en el subapartat dedicat a les primeres ressenyes, aquesta imatge de la protagonista va ser iniciada per l'editor Joan Sales i ell mateix la va perpetuar mitjançant la reedició del «Pròleg a la 2a edició» de la novel·la. Aquest fet no pot sinó mostrar fins a quin punt va arribar la influència de la lectura proposada per les crítiques inicials i fins a quin punt, aquests criteris de lectura s'estendran encara més de la mà de la popularització que la pel·lícula va suposar per a la novel·la.

El problema de la perpetuació d'aquesta imatge parteix de la confusió entre la veu narrativa (Natàlia) i el personatge (Colometa), cosa que trobem des de les lectures inicials de la novel·la. És Natàlia des del present qui conta la història de Colometa, qui conta el seu passat com a Colometa en primera persona. Aquesta confusió es perpetua en l'adaptació cinematogràfica, ja que la introducció de diàlegs, inexistents en la novel·la, fa que es perda la perspectiva que és Natàlia narradora qui relata a un tercer, indeterminat, uns anys concrets de la seua vida —els anys passats des de la pèrdua fins a la recuperació de la seua pròpia identitat. Així, pels motius explicats, en l'adaptació cinematogràfica trobem molt més de la Colometa que no pas de Natàlia, com molt bé han detectat Àngel Quintana i Imma Merino:

És a dir, hi ha insistència en la *Colometa* —el nom que decideix posar-li un home que, en paraules de l'escriptora Marta Pessarrodona, és tan poc amo i senyor de la situació històrica com ella mateixa—, però no pas en la Natàlia que, sola, pren una sèrie de decisions per tal de sobreviure fins arribar a l'extrem del suïcidi. Hi ha, doncs, més de *Colometa* víctima i passiva que no pas de la Natàlia activa (Quintana; Merino, 1993: 79).

En definitiva, l'adaptació es porta a terme seguint bàsicament uns criteris historicistes, deixant de banda l'intimisme propi d'una novel·la psicològica i l'objectiu de ser una visió tràgica i dolorosa de la condició humana. A més, és una mostra més de la perpetuació de la imatge de la protagonista com un personatge passiu i bleda, fruit de la confusió entre la narradora i el personatge. Així, veiem que la lectura que l'adaptació

---

<sup>254</sup> Pel que fa al caràcter de la protagonista, Dorit Goltschnigg també observa diferències entre la novel·la i l'adaptació cinematogràfica. De fet, afirma: «En la novela, Natàlia es una mujer sencilla, pero al mismo tiempo está provista de una vida interior muy rica. Sufre miedos, tiene visiones y pesadillas, [...]. En la película, todo lo que es un poco “raro” y fuera de lo generalmente aceptado, es omitido. Allí, Natàlia es representada como una mujer “normal”, porque debe ser la figura de carácter universal, la que no solamente personifica el dolor individual, sino el sufrimiento y la supresión de todo un pueblo» (2003: 230). A més, en relació al final de la novel·la, observa el següent: «la Natàlia fílmica no lleva cuchillo, y en lugar de escribir su antiguo nombre dibuja una balanza. Este, a primera vista, pequeño cambio hace imposible una interpretación similar y debilita el carácter ritual de la acción que ahora parece infantil y sin sentido» (2003: 237).

cinematogràfica fa de la novel·la, tot i ser duta a terme vint anys després de la publicació d'aquesta i de les primeres crítiques rebudes, parteix bàsicament de les perspectives crítiques inicials i encara en subratlla més els estereotips.

Passem ara a la tercera mostra de divulgació que analitzarem. Es tracta del capítol que Isidor Cònsul dedica a *La plaça del Diamant* en el llibre *Lectures de COU 1995-1996* (1995).<sup>255</sup> Abans d'iniciar-ne l'anàlisi, considerem important recordar el fet que aquest llibre té la intenció de ser una guia per als alumnes i els professors de COU, el que avui en dia anomenem segon de Batxillerat i que, en conseqüència, té com a finalitat donar unes directrius bàsiques sobre la manera com interpretar les novel·les que s'hi analitzen. Per tant, considerem que és una mostra rellevant, ja que ha pogut influenciar, i encara ho fa, d'una manera determinant sobre la manera com el professorat ha explicat *La plaça del Diamant* a l'alumnat que llegeix per primera vegada la novel·la i que no té altres eines per enfrontar-s'hi que la lectura que el professorat els ofereix.

La lectura que Isidor Cònsul proposa en aquest capítol és una panoràmica molt influenciada pel treball de Carme Arnau (1979) i, per tant, a partir de les perspectives crítiques adoptades per l'estudiosa, cosa que implica alhora la incorporació de les mancances observades en aquest estudi. Així, la lectura de la novel·la parteix bàsicament de dues perspectives: la historicista i la biogràfica. D'una banda, pel que fa a la primera d'aquestes línies, l'exemple més clar que demostra l'assumpció per part de Cònsul d'aquesta línia interpretativa, la trobem quan, imitant Arnau (1979: 128-151), estableix en l'apartat «Evolució interior/Història Externa», la divisió de la novel·la en tres etapes i la correspondència entre l'evolució interior del personatge i la història exterior:

La història exterior i l'evolució interior del personatge van de bracet i avancen en paral·lel tot al llarg de la novel·la. Els tres estadis evolutius de la protagonista es corresponen, amb una certa nitidesa, a les tres etapes de la història: a) Abans de la República o ingenuïtat en el personatge; b) República i Guerra Civil o la revolta interior i el despertar de la consciència; c) postguerra o la llarga convalescència d'un país i un personatge malalts, escapçats tots dos per la contesa (Cònsul, 1995: 263).

A més, també trobem com aquesta línia interpretativa la tenim aplicada de manera pràctica en l'apartat «Comentari de text», en el qual Cònsul proposa un fragment de la

---

<sup>255</sup> Isidor Cònsul va publicar prèviament aquest estudi en *Lectures de COU 1993/1994* i *Lectures de COU 1994/1995*.



novel·la com a comentari de text i ell mateix, tot seguit, hi ofereix la solució. En aquest sentit, ens resulta significativa, pel que fa a aquesta perspectiva adoptada, la relació que estableix entre la reacció de Mateu davant del colom lligat i la realitat històrica de la República:

Es pot considerar, d'altra banda, que la reflexió de Mateu sobre el colom lligat, «més li valia morir que viure lligat i presoner», té, probablement, connotacions ideològiques i polítiques en el sentit de viure en un temps marcat per un anhel de llibertat i d'eufòria proper a l'esclat de la República (Cònsul, 1995: 281).

De l'altra, els elements que ens permeten defensar l'existència d'una perspectiva biogràfica en el capítol de Cònsul són les diferents mostres que evidencien la teoria del mite de la infantesa instaurada per Arnau (1979). En aquest sentit, la mostra més clara de la presència de la teoria d'Arnau i, a la vegada, de l'intent d'explicar l'obra Rodoreda utilitzant la biografia de l'autora la trobem en l'apartat «Perfil biogràfic de Mercè Rodoreda»: «No és gens estrany, per tot plegat, que l'obra literària de Mercè Rodoreda hagi recollit, abundantament, el rastre i els detalls d'aquest món d'infantesa on fou certament feliç» (Cònsul, 1995: 250).

A més, hi ha un altre aspecte que permet defensar l'adopció de Cònsul d'aquesta línia biogràfica i és el fet que, en l'apartat «Bibliografia sumària», en què introdueix la recomanació d'obres relacionades amb l'autora i amb la seua obra acompanyades d'un resum d'intenció crítica, cita quatre obres relacionades amb la biografia de l'autora: la biografia de Casals (1991), la d'Ibarz (1991), la d'Arnau (1992) i el llibre *Cartes a l'Anna Murià, 1939-1956* (Rodoreda, 1992 [1a ed. 1985]) i, en canvi, sols cita dues obres relacionades amb l'obra de l'autora, a més, totes dues de Carme Arnau: el treball de 1979, a partir del qual extreu la major part de la informació per a bastir el capítol, i l'obra *Miralls màgics. Una aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda* (1990), que poc té a veure amb l'anàlisi de *La plaça del Diamant*, perquè se centra en les novel·les posteriors. Aquest fet no pot sinó demostrar la importància que dona a la biografia de l'autora a l'hora d'explicar la novel·la i, de retop, la confiança cega en els estudis de Carme Arnau a l'hora d'interpretar-la.

Ara bé, molts altres elements fan evident el fet que Cònsul parteix clarament de l'estudi d'Arnau (1979). D'una banda, la mostra més rellevant la trobem en l'apartat que porta per títol «Un univers de símbols», en què Cònsul, tot i no fer la distinció que feia Arnau (1979) entre símbols dinàmics i símbols estàtics, extreu tota la informació de l'apartat

que aquesta dedica als símbols (1979: 152-166) que, coincidència o no, està encapçalat exactament pel mateix títol, «Un univers de símbols». Així, atesa la diferència d'extensió d'un treball i de l'altre i el diferent objectiu i públic a qui s'adrecen, Cònsul fa una tria dels símbols que Arnau interpreta; en concret, se centra en els coloms, l'embut, les balances, el ganivet, el quadre de les llagostes, les flors (el món vegetal) i l'aparador de les nines i podem dir que porta a terme un resum de les interpretacions que Arnau fa de cadascun d'aquests.

Per tant, com havíem detectat en el treball d'Arnau, tornem a trobar-nos amb una interpretació dels símbols de la novel·la basada exclusivament en el significat d'aquests, com si es tractara d'un diccionari, i no en la funció que tenen en la novel·la. En cap moment trobem que es faça referència a la funció narrativa d'aquests ni a la relació que es pot establir entre l'ús d'aquests símbols i el fet que es tracte d'una novel·la psicològica. De fet, en cap moment en el capítol de Cònsul trobem que aquest situe la novel·la dins del gènere de la novel·la psicològica, cosa que, segons el nostre entendre, podem atribuir a l'escassa incidència que Arnau en fa al respecte.

Finalment, en relació al tractament dels símbols en la novel·la, ens ha cridat l'atenció l'afirmació següent de Cònsul, ja que exposa un dels vicis de lectura sacralitzats per les lectures de divulgació de la novel·la: el fet de considerar alternatives o paral·leles la lectura realista i la simbòlica, entesa com una qüestió de «poeticitat»:

Els símbols esdevenen un element cabdal de la novel·la i plantegen la conveniència de considerar-la més enllà de la història que s'hi explica [...] L'encert i la grandesa de la novel·la deriven, sobretot, de la doble possibilitat de lectura que ofereix: la que surt d'una història de ficció amb connotacions realistes i la que s'enfila per la poeticitat del text a partir de la xarxa simbòlica que planteja (Cònsul, 1995: 266).

De l'altra, tornem a trobar mostres d'aquest fet en els apartats «Els personatges de la novel·la», «El temps i el punt de vista de la narració» i, fins i tot, en els exercicis que proposa. Pel que fa al primer apartat (1995: 267), Cònsul extreu la informació del treball d'Arnau (1979: 127 i 128), però, ateses les diferències que hem explicat més amunt entre un treball i l'altre, elimina la comparació que Arnau fa entre la manera com Rodoreda porta a terme les descripcions dels objectes i dels fets i les descripcions de personatges. Així, elimina la càrrega teòrica o interpretativa d'Arnau i assenjala, imitant les paraules d'Arnau i de manera poc detallada, el fet que «*La plaça del Diamant* és, fonamentalment, la novel·la d'un personatge i la història del seu procés

evolutiu: Natàlia-Colometa-Natàlia. Ara bé, la història seria impensable sense el contrapunt de Quimet» (Cònsul, 1995: 267).

En aquest cas, tornem a veure les conseqüències de les deficiències observades en el treball d'Arnau, ja que el fet que l'estudiosa no duguera a terme una anàlisi ortodoxa des d'un punt de vista narratològic és el que fa que Cònsul repetisca l'error establert per Arnau de considerar que Natàlia-Colometa és l'únic personatge de la novel·la, per a contradir-se a continuació parlant de l'existència d'altres personatges. Pel que fa a l'existència d'altres personatges, a més de parlar de les descripcions caricaturesques d'alguns d'aquests com, per exemple, de la senyora Enriqueta, a les quals ja es referia Arnau, tornem a trobar la mateixa repetició de l'error observat ara mateix, ja que Cònsul afirma: «Quan a la resta de personatges, [...] algun només té interès a partir de la seva relació amb Natàlia-Colometa» (1995: 267). És evident que, pel fet que la novel·la es basa en una narració de vida per part de la protagonista, tots els personatges i no sols algun, llevat de Natàlia-Colometa, només tindran interès a partir de la relació que establisquen amb ella.

En segon lloc, en l'apartat «El temps i el punt de vista de la narració» (Cònsul, 1995: 267-269), veiem com, d'una banda, pel que fa al temps, Cònsul assumeix totalment els conceptes establerts per Arnau (precisió – imprecisió temporal) i la distribució que aquesta fa de les diferents parts de la novel·la (1979: 128-151), en canvi, no té en compte l'apartat que Arnau dedica exclusivament al temps (1979: 121-123), en el qual l'estudiosa intenta fer un aproximament al temps des d'un punt de vista narratològic, tot i que com ja hem explicat en l'apartat dedicat a l'aproximació de Carme Arnau, aquest no siga analitzat d'una manera ortodoxa, sense cap referència al temps del discurs. Considerem que les dificultats a l'hora d'interpretar el que explicava Arnau en aquest apartat i el diferent públic a qui va adreçat el treball de Cònsul poden haver estat les causes que han motivat Cònsul a no fer-hi cap referència. De l'altra, pel que fa al punt de vista narratiu, considerem que és el la part del capítol en què Cònsul més s'allunya del treball d'Arnau, ja que, per una banda, reconeix que Rodoreda no hi va utilitzar la tècnica del monòleg interior, cosa que Arnau sí que defensava per a la darrera part de la novel·la, i no fa referència al concepte encunyat per Arnau d'escriptura parlada.

Finalment, la influència que el treball d'Arnau va exercir en el capítol de Cònsul es deixa veure en els exercicis que l'estudiós proposa (Cònsul, 1995: 284-285), ja que

alguns d'aquests semblen un intent que els alumnes, amb la lectura de l'obra d'Arnau, acaben d'omplir tot allò que l'estudiós haguera volgut introduir en el capítol, però que, suposem, per qüestions d'espai, no ha pogut introduir. Com a mostra d'aquest fet, introduïm dos dels enunciats dels exercicis que ens han causat aquesta impressió:

➤ Carme Arnau, en estudiar l'univers de símbols de *La plaça del Diamant*, separa el món dels coloms i classifica la resta en dos grups: símbols dinàmics i símbols estàtics. Llegeix les pàgines corresponents a *Introducció de la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona, Edicions 62, 1979, i a continuació, estableix la llista dels uns i dels altres i comenta'ls.

➤ Estudia el transcurs del temps dins de la novel·la, des de la precisió dels primers capítols fins a l'ambigüitat de la segona part.

En definitiva, com hem demostrat, Cònsul (1995) parteix plenament del treball d'Arnau (1979) i això suposa la repetició de les mancances ja observades en el treball de l'estudiosa. Tot i tractar-se d'un capítol publicat per primera vegada 14 anys després del treball d'Arnau, sols trobem mostres posteriors de la crítica en dos dels annexos que introdueix Cònsul en l'apartat «Documentació» (Cònsul, 1995: 273-278), ja que el tercer text que introdueix és un fragment de la crítica de la novel·la de Triadú en relació als coloms com a símbol. Aquests dos annexos, són, d'una banda, l'article que Gabriel García Márquez va escriure en el diari *El País* el 1983 com a conseqüència de la mort de l'autora i que, per tant, no es tracta específicament d'una anàlisi crítica de *La plaça del Diamant*, i, de l'altra, un esquema de Lluís Busquets (1986) en què es posa en relació el temps extern i els esdeveniments narrats per la protagonista en aquests períodes de temps, amb la finalitat de poder extreure el procés dels esdeveniments que, segons l'autor, porten la protagonista al frec de la bogeria.

La mostra de divulgació següent és la «Introducció» que Josep Antoni Fluixà va dur a terme per a l'edició de Bromera de la novel·la el 1997, però que ha continuat acompanyant-la en les posteriors reedicions fins als nostres dies. Així, igual que passava amb el capítol de Cònsul, el públic principal a qui va adreçada aquesta «Introducció» és el públic escolar, tot i que en aquest cas, podem considerar que també s'adreça al públic en general que decideix llegir la novel·la en aquesta edició i que busca en la «Introducció» una espècie de guia a l'hora d'enfrontar-s'hi. Així, podem considerar que l'objectiu d'aquesta «Introducció» és apropar *La plaça del Diamant* a un públic lector no especialitzat.

A diferència del treball de Cònsul, Fluixà obri molt més el ventall crític i, tot i que en gran mesura parteix d'Arnau (1979) i de les primeres ressenyes de la novel·la, també hi fa constar altres perspectives i, en certs aspectes, es mostra crític amb la interpretació crítica imperant. De fet, tot i que no hi aprofundeix, ja des d'un inici, esmenta el fet que l'obra rodorediana haja sigut analitzada des de diferents punts de vista i des de la perspectiva de teories literàries distintes: estructuralisme, psicoanàlisi o crítica literària feminista. A més, al llarg de la «Introducció» veurem com en l'anàlisi de la novel·la, a més d'Arnau (1979) i els crítics que inicialment parlaren de la novel·la, parteix d'altres estudiosos com Neus Carbonell (1994a) o Josep Miquel Sobrer (1973).

Així, podem afirmar que Josep Antoni Fluixà bàsicament analitza la novel·la des d'un punt de vista biogràfic que, en gran mesura, parteix d'Arnau (1979) i, per tant, de la seua teoria del mite de la infantesa. Ens resulta significatiu el fet que sí que explica les característiques de les tres de les biografies existents sobre la vida de l'autora, però, en canvi, no aprofundeix en els estudis, llevat del d'Arnau (1979), que analitzen *La plaça del Diamant* des de diferents perspectives crítiques. A més, hem trobat moltes mostres que evidencien la interpretació de *La plaça del Diamant* a partir de la vida de l'autora, tot seguit en mostrem algunes de les més significatives:

La seua ferma voluntat creadora naix, en un principi, de la necessitat de fugir d'una realitat que no li agrada per tal de forjar-se un món propi —el seu somni particular que és buscat també per la majoria de les seues heroïnes de ficció— (Fluixà, 2011 [1a ed. 1997]: 8).

Com ha dit Carme Arnau, la tendència a la soledat s'intensificà en l'adolescència i caracteritzarà, «com si es tractés d'un cromosoma», totes les seues heroïnes de ficció (Fluixà, 2011 [1a ed. 1997]: 10).

De fet, la infantesa de Mercè Rodoreda es desenvoluparà entre els seus i, principalment, en l'espai mític del jardí familiar, el lloc reservat als jocs i a la imaginació, amb arbres, plantes i flors (Fluixà, 2011 [1a ed. 1997]: 10).

Precisament, «els records d'aquest barri —com ha dit Carme Arnau— seran tan profunds i intensos, també, amb unes sensacions característiques, olors, sobretot, que a *La plaça del Diamant* [l'autora] aconseguirà fer-los reviure, embolcallats de poesia, gràcies al poder de la ficció» (Fluixà, 2011[1a ed. 1997] : 10).

El fet realment important és que el matrimoni fou un fracàs i que aquesta vivència influirà definitivament en la vida i en l'obra posterior de l'autora (Fluixà, 2011 [1a ed. 1997]: 12).

Els altres aspectes en els quals Fluixà segueix clarament Arnau (1979) són en el tractament de la simbologia i de la tècnica narrativa emprada per Rodoreda en la novel·la. En primer lloc, pel que fa a la simbologia, el mateix Fluixà afirma: «anem a repassar-los seguint els criteris de Carme Arnau, sens dubte la major coneixedora del tema» (2011 [1a ed. 1997]: 48-49). Així, igual que Arnau, destaca com a símbol més important, com a *leit-motiv* de la novel·la, els coloms i, en segon lloc, l'embut. A continuació, i a diferència del que hem vist que feia Cònsul en el seu treball, estableix la distinció entre símbols dinàmics i estàtics d'Arnau. D'aquesta manera, ens trobem que aquest apartat del treball de Fluixà es converteix en un mer resum del d'Arnau i, com a conseqüència, es perd el fet que l'anàlisi simbòlica d'Arnau estava més lligada a una concepció global de l'escriptura i, a la vegada, es repeteix la mateixa interpretació significativa dels símbols, sense cap referència a la funcionalitat que aquests tenen en la novel·la, tal com ja havíem vist que passava en el treball de Cònsul.

Ara bé, Fluixà no sols parteix d'Arnau a l'hora d'interpretar els símbols, sinó que també utilitza el treball de Cònsul. Especialment significatiu ens resulta el fet que repeteix l'afirmació d'aquest, ja esmentada, segons la qual es poden fer dues lectures de la novel·la, una de realista i una altra de simbòlica, basada en una qüestió de poeticitat. Aquest fet reforça la idea que havíem introduït, en referir-nos al tractament que Cònsul dona a la simbologia en el seu treball, segons la qual aquesta doble perspectiva s'ha convertit en un vici de lectura sacralitzat en aquest tipus d'interpretacions divulgatives.

En segon lloc, Fluixà es refereix a la tècnica narrativa utilitzada per Mercè Rodoreda en la novel·la en l'apartat anomenat «L'estil». D'entrada, ja ens sobta la barreja d'elements d'anàlisi que tenen cabuda en aquest apartat, ja que es refereix pròpiament a l'estil de Rodoreda, utilitzant una cita de Triadú (1982); a la tècnica narrativa de l'autora a través d'Arnau (1979), i a l'anàlisi lingüística, per mitjà de l'estudi de Josep Miquel Sobrer (1973). Si ens centrem en la tècnica narrativa, el que fa Fluixà és posicionar-se a favor del concepte d'escriptura parlada establert per Arnau i negar l'ús de la tècnica del monòleg interior en la novel·la. De fet, tampoc no esmenta el fet que Arnau defensava l'ús del monòleg interior en les parts finals d'aquesta. Així, una vegada més, ens trobem davant de la repetició d'un concepte que, com a bastament ja hem afirmat, s'allunya de l'ortodòxia narratològica. Aquesta falta d'ortodòxia narratològica també l'observem quan, en tractar el temps de la narració, en l'apartat «El temps i l'espai», repeteix els

conceptes ja tractats per Arnau de precisió temporal inicial i imprecisió segons avança la novel·la.

Ara bé, si, d'una banda, veiem que segueix Arnau en aquestes línies interpretatives, de l'altra, hem observat que se'n distancia pel que fa a la perspectiva historicista i, en conseqüència, també s'allunya de les primeres ressenyes de la novel·la. Així, tot i que fa referència explícita a les primeres crítiques —introduint les mateixes citacions que Sales va incorporar en el «Pròleg a la 2a edició» de la novel·la—, cosa que ens podria fer pensar en la perpetuació d'aquesta lectura de la novel·la, en diferents punts del treball es declara en contra de la línia d'interpretació que veia en la novel·la una crònica i en la seua protagonista un personatge ingenu. Veiem de quina manera es posiciona en contra d'aquestes interpretacions:

Hem d'assenyalar que els referents temporals i espacials en l'obra són mínims, i això a pesar que la crítica ha destacat unànimement el paral·lelisme existent entre la vida interior de la protagonista i la vida social i històrica de la comunitat a la qual pertany (Fluixà, 2011 [1a ed. 1997]: 45).

El marc spatiotemporal és Barcelona des de poc abans de la proclamació de la República fins als primers anys de la postguerra, però, com diu Neus Carbonell, «cal no oblidar que no es tracta d'una crònica amb pretensions historicistes, sinó d'una novel·la» (Fluixà, 2011 [1a ed. 1997]: 46).

Resulta equivocada aquella imatge que associa de forma exclusiva l'univers literari de l'autora amb la personalitat ingènua, bleda i abúlica d'alguna de les seues protagonistes de ficció. [...] perquè, ben al contrari, els matisos psicològics dels seus personatges són múltiples i variats (Fluixà, 2011 [1a ed. 1997]: 8-9).

En aquest sentit, també ens resulta significatiu, pel que fa al distanciament de la perspectiva historicista, el fet que, en analitzar l'estructura de la novel·la, Fluixà esmenta diferents interpretacions, la d'Arnau i la de Cònsul que, com hem vist, són pràcticament idèntiques i d'un marcat punt de vista historicista; la de Lluís Busquets, que tot i ser historicista es diferencia de les anteriors en el fet que hi veu quatre etapes i no tres, i la de Neus Carbonell, d'un marcat caràcter feminista, i que, per contra, no se'n posiciona a favor de cap. A més, en aquest mateix apartat, podem observar com Fluixà sí que atorga a la novel·la un valor històric, però a la vegada intenta distanciar-se'n. Així, d'una banda, citant Neus Carbonell (1994a), afirma: «una història d'opressió i d'alliberament que confronta el lector i la lectora amb qüestions sobre l'existència, la mort i l'amor» (Fluixà, 2011 [1a ed. 1997]: 40), cosa que després contradueix amb l'argument següent:

Però aquest argument no aconseguiria transcendir l'àmbit d'una història individual interessant —dins el corrent de la millor novel·la psicològica— sense una estructura narrativa capaç de crear un clar paral·lelisme entre l'evolució personal de la protagonista i la història col·lectiva d'una època agitada i en procés de transformació (Fluixà, 2011 [1a ed. 1997]: 40).

Tenint en compte que és l'únic dels elements d'anàlisi d'aquest treball que pren com a referent estudis diferents de les crítiques inicials i del treball d'Arnau (1979), considerem que hem d'analitzar la manera com tracta aquests estudis. Concretament, ens referim a l'estudi de Neus Carbonell (1994a) i al de Josep Miquel Sobrer (1973). De manera general, el primer aspecte que cal comentar és que Fluixà, en cap moment, quan fa ús de les idees d'aquests estudiosos al llarg de la «Introducció», no especifica de quina obra ni de quina pàgina les ha extretes; així, sols podrem trobar la referència a l'obra, no a la pàgina, per mitjà de la bibliografia. En segon lloc, ens ha sobtat el fet que tampoc no especifica des de quin punt de vista aquests estudiosos han dut a terme l'anàlisi de la novel·la.

Passem a valorar l'ús que Fluixà fa d'aquests dos estudis. D'una banda, pel que fa al de Carbonell (1994a), observem que, al llarg de la «Introducció», Fluixà s'hi refereix en diversos aspectes, com, per exemple, a l'hora de criticar aquells que consideren que la qualitat de Rodoreda es deu a la figura d'Obiols; opinió que, seguint Carbonell, qualifica de masculista. Ara bé, realment, considerem que el major ús, per part de Fluixà, d'aquest estudi el trobem quan l'utilitza per mostrar la crítica existent al treball d'Arnau (1979). Així, mostrarà l'opinió de Carbonell davant dels següents punts del treball d'Arnau: la classificació de l'obra de Rodoreda en tres etapes (joventut, maduresa i vellesa), tot i que és la que Fluixà utilitza en el treball perquè considera que «pot ser útil des d'una perspectiva didàctica» (Fluixà, 2011 [1a ed. 1997]: 19-20), i l'estructura de la novel·la. A més, també exposarà l'opinió de Carbonell pel que fa a la biografia de Rodoreda elaborada per Arnau (1991).

De l'altra, l'única referència al treball de Sobrer (1973) la trobem, com ja hem dit, en l'apartat anomenat «L'estil», quan es refereix a la llengua emprada per Rodoreda en la novel·la. Fluixà el que fa és dur a terme un resum de l'article de l'estudiós i donar un valor, sota el nostre punt de vista, desproporcionat a les conclusions a les quals arriba Sobrer en el seu article. Així, Fluixà considera que el gran encert artístic de la novel·la analitzat per Sobrer: el contrast que provoca l'ús de l'estil de la comèdia en una història tràgica, pot ser considerat la «intenció última» (Fluixà, 2011 [1a ed. 1997]: 52)



d'aquesta, tot i que ell mateix afirma que l'humor en la prosa rodorediana és un aspecte «a penes estudiat» (Fluixà, 2011: 53).

Finalment, volem referir-nos a l'adscripció que Fluixà fa de la novel·la dins dels diferents corrents literaris, ja que considerem que cau en contradiccions i que, en cap moment, com ja hem vist en els treballs anteriors analitzats, no estableix cap relació entre les tècniques narratològiques emprades per Rodoreda i el gènere en el qual s'enquadra la novel·la. En primer lloc, pel que fa a les contradiccions a les quals ens acabem de referir, ens ha sobtat el fet que en un primer moment trobem que Fluixà relaciona *La plaça del Diamant* amb l'existencialisme de postguerra europeu i afirma: «A partir de l'exili, la perspectiva literària de l'autora canvia i es fa difícil inserir la seua producció posterior en un corrent literari concret» (2011 [1a ed. 1997]: 18). En canvi, més endavant, quan ja s'introdueix en l'anàlisi de la novel·la pròpiament, trobem que sí que l'enquadra dins el corrent de la novel·la psicològica: «Però aquest argument no aconseguiria transcendir l'àmbit d'una història individual interessant —dins el corrent de la millor novel·la psicològica» (2011 [1a ed. 1997]: 40).

L'inici d'aquesta contradicció possiblement cal buscar-lo en la catalogació de la novel·la, per part de Molas (1969) i d'Arnau (1979), com una novel·la de caràcter psicològic, però molt personal, amb el qualificatiu de «poètica». De fet, el mateix Fluixà, en referir-se al fet que la novel·la no va guanyar el premi Sant Jordi, afirma:

Cal recordar que, a la postguerra, el món cultural català buscava [...] novel·les psicològiques interessades tant en les relacions personals com en el vessant social. Però *La plaça del Diamant* trencava aquests paràmetres i sorprenué per la seua *poeticitat* (2011[1a ed. 1997]: 18).

Aquesta qualificació de la novel·la com a «poètica» considerem que és pot enllaçar fàcilment amb el dèficit observat en aquest treball i en la resta de treballs analitzats. La manca d'una anàlisi narratològica ortodoxa ha comportat que molts aspectes que podrien ser analitzats des d'un punt de vista narratològic hagen sigut tractats sota l'aixopluc de l'anomenada «poeticitat» en Rodoreda. De la mateixa manera, aquest concepte de «poeticitat» ha sigut utilitzat per explicar què tenia de diferent la novel·la de Rodoreda respecte d'altres del mateix corrent, el de la novel·la psicològica. Per tant, tal com hem vist en la resta de treballs analitzats, Fluixà en cap moment intentarà establir relacions entre el corrent al qual pertany la novel·la i les tècniques narratives que l'autora hi utilitza.

En definitiva, podem afirmar que Fluixà, tot i que amplia el ventall crític del qual parteix respecte els altres treballs divulgatius analitzats, i tot i que, en certa manera, s'allunya de la perspectiva historicista de les crítiques inicials a la novel·la, en gran mesura, continua partint del treball d'Arnau (1979) i, com a conseqüència, ens tornem a trobar davant de la repetició dels mateixos tòpics i les mateixes mancances observades a bastament.

També adreçat a un públic estudiantil trobem el llibre *Una novel·la són paraules. Introducció a l'obra de Mercè Rodoreda* que Llorenç Soldevila va publicar l'any 2000, si bé es diferencia dels anteriors en el fet que està centrat en el conjunt de l'obra de Mercè Rodoreda i això canvia la perspectiva des de la qual es pot abordar una de les seues obres en concret, com és el cas de *La plaça del Diamant*. L'objectiu de Soldevila, en aquest treball, passa per «organitzar una antologia dels millors moments de la literatura de Rodoreda» (Soldevila, 2000: 10), tot i que —atès el públic a qui s'adreça el llibre— el mateix Soldevila matisa aquesta afirmació: «O aquells que, de manera més efectiva, poden connectar les noves generacions de lectors amb un clàssic, la nostra indiscutible clàssica» (2000: 10) i, per a aconseguir-ho, afirma que seguirà un «breu però intens fil biogràfic» (2000: 10) que pretén que li permeta donar una «visió diacrònica de la vida i l'obra de l'autora» (2000: 10).

Soldevila se centra en *La plaça del Diamant* en l'apartat «Unitat 3. Aquestes coses són la vida» (2000: 63-82). A partir de l'afirmació que acabem de citar sobre el fil biogràfic utilitzat a l'hora d'elaborar el treball, esperaríem que en aquest apartat es duguera a terme una anàlisi de la novel·la des d'un punt de vista biogràfic, en el qual —seguint Arnau (1979)— la vida i l'obra de Rodoreda es veieren barrejades. Per contra, en aquesta unitat, el que podríem anomenar fil biogràfic —reduït als apartats «Les pàgines viscudes. Interrelacions entre dues obres mestres» i «Les claus de volta. Escriure bé costa»— apareix exclusivament centrat en la producció literària de Rodoreda i en la confecció d'un estil propi en els anys de gestació de *La plaça del Diamant*. Per a explicar-ho, a més, Soldevila agafa contínuament com a referència cites de la mateixa Rodoreda, concretament, del «Pròleg» a *Mirall Trencat*; de Sales (de la reproducció de la carta que envia a Rodoreda en haver llegit la novel·la per primera vegada i que reproduceix en el «Pròleg a la 2a edició» de *La plaça del Diamant*), i de l'entrevista, a la qual ens hem referit abans, que Baltasar Porcel fa a Rodoreda el 1966.

Ara bé, tot i que en aquesta unitat Soldevila no duga a terme una explicació de la novel·la a partir de la vida de l'autora, és a dir, no agafe una perspectiva biogràfica com podríem esperar del títol, aquesta sí que és present en altres punts del volum, com, per exemple, en relació amb la novel·la *Aloma*, quan es refereix, per primera vegada, a l'estil de Rodoreda i on afirma que per entendre l'estil de l'autora es basarà en cites extretes dels pròlegs de l'autora a *La plaça del Diamant* i a *Mirall Trencat* i de les cartes que intercanvià amb Sales i Obiols. Pel que fa a la presència d'aquesta perspectiva biogràfica, ens sembla significativa l'afirmació següent en relació a l'estil de Rodoreda:

Per a ella, doncs, era essencial «amagar» la convenció i la realitat, l'autobiografia, darrere un estil que tot i ser molt elaborat semblés senzill, directe, que es guanyés l'atenció dels lectors. Però poca cosa hagués aconseguit si les seves novel·les només haguessin estat, literalment, paraules. Les paraules aguanten històries que l'autora va viure amb gran intensitat, que habiten els seus llibres més del que un lector poc informat sobre la seva obra pot pensar (Soldevila, 2000: 20).

Tornant a les pàgines que Soldevila dedica a *La plaça del Diamant*, després dels apartats citats, ens trobem amb l'apartat «Plecs i replecs. Metamorfosis i símbols». En primer lloc, pel que fa a les metamorfosis, trobem que l'estudiós no se centra exclusivament en la presència d'aquestes en *La plaça del Diamant*, sinó que n'estableix una panoràmica general per mitjà d'una cita extreta del «Pròleg» de Rodoreda a *Mirall Trencat* i, així, relaciona la metamorfosi de *La plaça del Diamant*, pel que fa al canvi de nom de Natàlia a Colometa i la seua transformació en somnis a colom, amb els contes «La meva Cristina» i «La salamandra» i amb la novel·la *La mort i la primavera*. En segon lloc, quant als símbols, torna a utilitzar la mateixa estratègia: per mitjà, de nou, d'una cita de Rodoreda extreta de *Mirall Trencat*, se centra exclusivament en el símbol dels àngels i exposa molt breument la repetició d'aquest símbol en *Aloma*, *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies*, *Mirall Trencat* i el conte «Semblava de seda».

Així, tornem a trobar-nos amb el fet que, en cap moment, ens és explicada la funció de la simbologia en *La plaça del Diamant*, la relació que es pot establir entre la simbologia emprada i el fet que es tracte d'una novel·la psicològica, ni la relació de la simbologia amb la tècnica narrativa emprada per Rodoreda. A més, en aquest treball, a diferència de l'anterior, tampoc es porta a terme una interpretació del significat que poden tenir els diferents símbols; de fet, ni tan sols s'exposen. Sols hem trobat, en tot el llibre, un punt en què, en certa manera, explica la provenença del símbol del cuc que defeca Quimet a

partir d'un criteri biogràfic, ja que Soldevila relaciona aquest cuc amb l'experiència d'un avortament que va tenir la mare de Rodoreda i que la mateixa autora va relatar per carta a l'oncle Joan.<sup>256</sup>

L'experiència de la mort d'un infant [...] reapareixerà més depurada i fidel a l'anècdota viscuda a *La plaça del Diamant* amb símbols diversos [...]. A *La plaça*, el fetus, que en realitat s'havia conservat en un pot de formol, és literaturitzat com un cuc que defeca en Quimet (Soldevila, 2000: 22).

En l'apartat següent d'aquesta unitat, «Les cares del calidoscopi», Soldevila parla de com la novel·la *Isabel i Maria* pot ser considerada com un embrió de *La plaça del Diamant* i *Mirall Trencat*. Amés, introdueix l'argument de la novel·la i una mostra de textos extrets d'aquesta. Tot seguit, en l'apartat «Cinc cèntims de *La plaça del Diamant*» porta a terme un resum molt breu i d'escassa profunditat de l'argument de la novel·la que, a més, presenta una sèrie d'errors i d'interpretacions molt personals. Així, per exemple, afirma que «La Colometa es lloga a fer feines a casa d'uns senyors per a poder sobreviure la misèria de la guerra» (Soldevila, 2000: 73) quan aquest fet ocorre durant la República o afirma «Un dia, la va visitar en Mateu i descobreix que per aquest xicot sent alguna cosa més que el simple afecte de l'amistat» (Soldevila, 2000: 73), cosa que Natàlia mai expressa i que, per tant, és totalment fruit de la lliure interpretació del lector. A més, es tracta d'un detall irrellevant per a figurar en un resum molt sintètic de la novel·la.

Després de l'apartat «El mostrari», en què Soldevila introdueix tres textos extrets de la novel·la com a mostra, ens trobem amb l'apartat «Que n'han dit?». En aquest apartat, Soldevila introdueix fragments de la crítica de Triadú (1962) i de Molas (1963) a *La plaça del Diamant*. Per tant, trobem que l'anàlisi crítica que es fa de la novel·la en un treball divulgatiu, recorre, de nou, a les primeres crítiques que quasi quaranta anys enrere van aparèixer en relació a la novel·la. Aquest fet comporta, entre d'altres, la pervivència d'una lectura en clau historicista de la novel·la i la repetició de la idea que la tècnica narrativa emprada per Mercè Rodoreda en la novel·la és el monòleg interior. De fet, aquesta idea no sols es pot desprendre de la reproducció que Soldevila fa de la crítica de Joaquim Molas, sinó que ell mateix, més endavant, ho reafirma de la manera següent: «Un dels trets bàsics de l'estil rodoredià és l'ús del monòleg interior en diferents variants i intensitats per a deixar que els personatges s'expliquin» (2000: 106).

---

<sup>256</sup> Soldevila extreu aquesta carta de la biografia de Rodoreda elaborada per Montserrat Casals (1991: 49).

En definitiva, ens trobem davant d'un treball divulgatiu que pretén donar una visió de conjunt de l'obra rodorediana i que, per a aconseguir el seu objectiu, passa de puntetes, sense aprofundir en cap de les obres de l'autora ni en cap dels aspectes que les componen. Així, utilitzant una perspectiva biogràfica prou marcada i barrejant les característiques d'unes obres amb les de les altres, sols s'aconsegueix donar una visió esbiaixada de la novel·la que ara ens interessa; una visió que pren com a referent les ressenyes de Triadú i Molas, quasi quaranta anys anteriors a la publicació d'aquest volum i que, com a conseqüència, repeteix errors que la crítica posterior ja havia intentat solucionar, com, per exemple, Campillo (1998) pel que fa a l'ús del monòleg interior en la novel·la.

El 2004 Joan Ollé va portar a terme la primera adaptació teatral de *La plaça del Diamant* a Catalunya, vint-i-cinc anys després que Rodoreda li donara la confirmació per carta per a fer-ho.<sup>257</sup> A diferència de l'adaptació teatral de Benet i Jornet del 2008 a la qual tot seguit ens referirem, es va tractar d'una representació de caire més intimista, ja que només va comptar amb tres actrius (Montserrat Carulla, Mercè Pons i Rosa Renom) com a representants de la joventut, l'edat adulta i la maduresa de Natàlia; una escenografia reduïda però molt cuidada; una duració de poc més d'una hora, i l'acompanyament en directe de la música de Pascal Comelade. Pel que fa a la recepció d'aquesta adaptació, la majoria de les crítiques coincideixen en fer-ne una valoració positiva<sup>258</sup> i és que Ollé va posar al centre la veu de Natàlia-Colometa per mitjà del monòleg de les tres actrius.<sup>259</sup>

No tornem a trobar mostres representatives de la divulgació de *La plaça del Diamant* fins a la celebració del centenari del naixement de Rodoreda el 2008; any en què es porta a terme una nova adaptació teatral de la novel·la a càrrec de Josep M. Benet i Jornet; la publicació del volum de *Narrativa Completa* amb pròleg de Carme Arnau, i una reedició de l'obra per part de Club Editor amb postfaci de Maria Barbal. Comencem l'anàlisi per l'adaptació teatral de la novel·la, dirigida per Toni Casares i adaptada per Josep M. Benet i Jornet, que va ser estrenada el 2008 al Teatre Nacional de Catalunya

---

<sup>257</sup> L'obra es va estrenar en el marc del Festival de Peralada i després es va representar al Teatre Borràs de Barcelona.

<sup>258</sup> Tant Juan Carlos Olivares (2004), Francesc Foguet (2004), David Barba (2004) o Xavier Padullés (2008) en van fer una crítica positiva, tot i que també hi van haver altres crítiques no tan favorables com la de Marcos Ordóñez (2004).

<sup>259</sup> Una versió d'aquesta adaptació, ja que es produeix el canvi de tres actrius a una, és la que el 2014 va estrenar Joan Ollé en castellà i amb Lolita Flores en el paper de Natàlia.

(TNC). El primer que hem de tenir en compte a l'hora d'analitzar aquesta adaptació teatral de la novel·la és que, com afirma Campillo, «El TNC posa en escena no pas la novel·la sinó una adaptació teatral basada en la novel·la» (2007: 25) i, en conseqüència, les divergències formals i de contingut que podrem trobar entre una i l'altra seran més que evidents.

La primera d'aquestes divergències a les quals ens acabem de referir té a veure amb el punt de vista narratiu emprat per Rodoreda en la novel·la i la reproducció que Benet i Jornet va fer d'aquest en l'adaptació teatral i, per tant, podem dir que es tracta d'una divergència formal. El mateix Benet i Jornet es va referir a aquest fet en la taula rodona «Les adaptacions de *La plaça del Diamant*», celebrada en el Congrés Internacional Mercè Rodoreda, en els termes següents:

No va així, és un gènere diferent, has de convertir-lo en un altre gènere diferent, has de passar de la narrativa al teatre [...] En el cas de la Rodoreda, per exemple, hi ha un problema obvi, i és que la novel·la aquesta està explicada en primera persona i de fet és la veu interior de la protagonista la que va parlant. Per tant, de diàlegs n'hi ha, però no n'hi ha tants com això, n'hi ha pocs. I estan escrits a partir d'una veu en primera persona, la veu de Natàlia/Colometa. Això suposa, evidentment, un problema a l'hora de passar la novel·la al llenguatge teatral. No pots ser fidel, literalment, al llenguatge de Rodoreda, a la construcció narrativa de Rodoreda. La fidelitat hi ha de ser, però ha d'anar per algun altre cantó (Bel; Benet; Bou, 2010: 193).

Deixant de banda les dificultats existents a l'hora de traspasar una obra d'un gènere narratiu a un de teatral, que hi són i moltes, d'aquesta cita podem extreure un aspecte molt clar i és que Benet i Jornet entenia la tècnica narrativa emprada en *La plaça del Diamant* com un monòleg interior, sense presència d'un destinatari. Per tant, en cap moment, a l'hora de fer-ne l'adaptació, es planteja el fet que Natàlia el que està fent és contar a un altre, no se sap a qui, tot el que va sofrir i que, com a conseqüència, podem dir que ens trobem davant d'un diàleg continuat de principi a fi. Les declaracions següents de Benet i Jornet, extretes d'una entrevista que Andreu Gomila va fer al dramaturg, a propòsit de l'adaptació, acaben de confirmar la visió que, tal vegada influenciada per les primeres crítiques a la novel·la, Benet i Jornet tenia de la tècnica narrativa utilitzada per Rodoreda: «Però al mateix temps hem de tenir en compte que *La plaça del Diamant* és un monòleg interior» i «La feina va ser intentar, de manera creïble, que tot el que ella explica pensant-ho aparegués d'una manera o altra en els diàlegs» (Gomila, 2007: 8).

També considerem que, potser fruit d'aquest error d'interpretació pel que fa a la tècnica narrativa, es va portar a terme una adaptació en clau excessivament historicista de la novel·la. Aquesta afirmació es pot extreure de les declaracions que Benet i Jornet va fer en l'entrevista acabada de citar:

Aquí hi ha, a més, una altra qüestió: quan la Rodoreda va publicar la novel·la el 1962, érem en ple franquisme i no podia dir tot el que volia dir. Havia de parlar fent meandres, amb conceptes, cosa que vaig tenir molt en compte. Quan parla de banderes, per exemple, es refereix a les banderes republicanes, a les catalanes (Gomila, 2007: 9).

En les cartes que Rodoreda va intercanviar amb Sales i amb Obiols no hem trobat cap mostra d'aquest fet i, tot i ser així, que realment Rodoreda volguera haver parlat dels esdeveniments històrics d'una manera més directa, la realitat és que no ho va fer i, no sols això, sinó que en tot moment va defensar que la novel·la no era una crònica de la República i la Guerra Civil. Els esdeveniments històrics són el marc espaciotemporal on es desenvolupa la psicologia de la protagonista, la psicologia de la vida humana i és la protagonista qui, narrant en primera persona aquests esdeveniments, conta, recordant, el que considera oportú d'aquests esdeveniments. Així, considerem que Rodoreda juga a fer que la protagonista diga i no diga de manera directa i que aquesta manera de narrar és un dels aspectes de la seua tècnica narrativa. Per tant, considerem un tant atrevides aquestes declaracions i sobretot considerem una aposta estrictament personal el fet de dur a terme una adaptació de la novel·la basant-se en aquesta idea.

Continuant amb aquestes divergències, ara ens centrarem en una divergència introduïda per Benet i Jornet pel que fa al contingut, fruit d'una interpretació totalment lliure. Com explicà el dramaturg, en la taula rodona esmentada abans, per a ell l'ascensió dramàtica de la novel·la finalitza en el moment en què Antoni, l'adroguer, salva Natàlia del suïcidi. Veiem com ho explica el dramaturg:

Després de l'alambinat de la primera part, amb tots els símbols d'ella i tot això, arriba l'esclat i la desolació, la desesperació de la guerra i de la primera postguerra. És, fins aquí, un corrent que puja i puja, cada cop més dramàtic, més tens. I després, hi ha, doncs, aquesta tercera part que és la part de la calma [...]. Aquesta tercera part també és, narrativament parlant, esplèndida. Però tècnicament, si penses en l'escenari, no en el llibre, l'arc de la història tira amunt, i l'escenari demana que tiri amunt. Aquí Natàlia sembla un personatge al servei de la seva filla i, és clar, canvia completament, ja no és una història d'ella, sinó que és una història d'ella a partir de la seva filla (Bel; Benet; Bou, 2010: 195).

Per tant, considera que aquest fet li suposa un problema a l'hora de dur a terme l'adaptació. És per a solucionar-ho que incorpora a l'adaptació la interpretació lliure a la qual ens acabem de referir. Benet i Jornet també ho va exposar en la taula rodona esmentada:

Hi ha la successió curiosa de tres figures masculines que d'alguna manera o altra s'assemblen força i que, em va semblar, em podia permetre, sense trair la novel·la, considerar-los un tipus humà únic, que podia ser personificat per un sol actor: Pere, Mateu, el xicot de la filla [...] D'alguna manera, també podria ser lícit pensar, sense trair gaire la novel·la, que la Colometa decidís que, quan ajuda el noi perquè pugui aconseguir la seva filla, no ho fes únicament —també ho fa, evidentment— per a aquesta, sinó també per a ella mateixa. Que, d'alguna manera, visqués a través de la seva filla, s'estigués encarnant en la seva filla i que aconseguís a través d'ella realitzar-se, per fi, sentimentalment [...]. I llavors, d'alguna manera, i m'atreviria a dir que això sí que hi és a la novel·la, ella s'ha realitzat a través de la filla i ja està, així, preparada per a quedar en pau amb la seva vida [...]. Encara té una crisi, la gran crisi final del crit i tota aquesta història. I aleshores ve la recuperació dels fantasmes, però aquesta recuperació és una crisi d'alliberament total. I així ja tenim una progressió dramàtica prou forta per fer el final de la història i ja podem acabar-la (Bel; Benet; Bou, 2010: 196).

Per la nostra banda, considerem que, possiblement, la problemàtica que hi veia Benet i Jornet fora inexistent si, com la majoria de crítiques han dit, la posada en escena no haguera sigut duta a terme amb una gran complexitat d'aparell escènic. De fet, la posada en escena arribava a les quatre hores de duració i va comptar amb més de trenta intèrprets i de quasi setanta personatges. A més, hi abunden les escenes costumistes bastides sobre un decorat titllat d'excessiu que, al nostre entendre, resten presència a allò realment important de la novel·la: la narració de vida en primera persona de la protagonista i el que aquesta narració té de mostra universal del sofriment de la vida humana.<sup>260</sup>

En definitiva, considerem que l'adaptació teatral duta a terme per Benet i Jornet torna a ser una mostra de la repetició d'una lectura de la novel·la segons les perspectives adoptades per les primeres ressenyes crítiques. Aquest fet queda evidenciat per la manera com el dramaturg entén les tècniques narratives emprades per Rodoreda en la novel·la. A més, som de l'opinió que el muntatge teatral de grans dimensions, possiblement per les exigències d'un escenari com el del TNC i per tractar-se del

---

<sup>260</sup> Des d'un posicionament fortament crític es va pronunciar Xavier Padullés en un article sobre l'adaptació teatral, tant des del punt de vista de la dramaturgia com de l'espectacle. A grans trets, cal dir que, per a Padullés, l'adaptació presentava errors des d'un punt de vista psicològic, sociològic i de gènere: «psicològicament ha construït uns personatges i unes relacions més pròximes a les telesèries que al llibre original; sociològicament ha obviat totes les relacions de lluita de classe que apareixen al llibre: [...]. Sobre el tema de gènere, ha quedat poc reflectida la pressió ambiental de la Natàlia» (2008: 365-366).



centenari de l'any de l'autora, en el fons, no va fer altra cosa que empètir allò important: les paraules i la manera de contar de Natàlia.

Com hem vist, també el 2008 es publica el pròleg, titulat «Mercè Rodoreda i la novel·la», que Carme Arnau va escriure per al primer volum de l'obra *Narrativa completa* (2008).<sup>261</sup> Tot i que en aquest pròleg Arnau no dedica cap apartat específic a *La plaça del Diamant*, sí que podem observar canvis ja vistos en treballs posteriors al seu principal estudi. Així, és evident que, a més de reordenar les anàlisis a partir del moment de redacció de les obres i no del de publicació, abandona la teoria del mite de la infantesa i, per tant, una anàlisi de caràcter biogràfic tan explícit. A més, ja no farà ús del concepte d'escriptura parlada, sinó que, sense utilitzar una terminologia narratològica específica, explicarà la tècnica en relació a l'estil de Rodoreda: «Es tracta d'una escriptura que ha de reflectir la veu del personatge que parla, la qual cosa fa necessari recórrer a un artifici literari complicat que evoqui l'oralitat» (2008a: XXXI).

Per últim, també el 2008, Club Editor, en la col·lecció Club Editor Jove, va publicar una nova edició de la novel·la amb un «Postfaci» de Maria Barbal. A més, cal dir que aquest postfaci, juntament amb un estudi de Meritxell Talavera —titulat «Sobre la gènesi de *La plaça del Diamant*»—,<sup>262</sup> també es recullen en l'última edició de la novel·la publicada per Club Editor el 2016. Agafarem, per tant, aquesta última edició del 2016 com a mostra divulgativa a analitzar. Pel que fa al «Postfaci» de Maria Barbal, titulat «Un tall de ganivet», es tracta d'una reformulació, de manera més planera, del seu treball «*La plaça del Diamant, un univers xifrat*» que hem tractat en el subapartat anterior. Així, a més de continuar usant una perspectiva biogràfica d'anàlisi, torna a adoptar una perspectiva personal com a lectora i escriptora i a tractar els mateixos aspectes que li han cridat l'atenció en fer-ne una relectura.

Quant a l'estudi de Meritxell Talavera, aquest també parteix dels treballs anteriors, publicats el 2013, a partir de la localització a l'Archivo General de la Administración de l'esborrany mecanoscrit de la novel·la enviat a censura. De nou, trobem, per tant,

---

<sup>261</sup> Aquesta obra va ser publicada el 2008 per Edicions 62 en volum doble amb la intenció de recollir la versió definitiva de tots els textos de caràcter narratiu de Rodoreda.

<sup>262</sup> Meritxell Talavera també va ser la curadora i va elaborar un postfaci per a una altra edició de la novel·la que va publicar Club Editor el 2016, però no l'analitzarem perquè les línies mestres del postfaci que elaborà per a aquesta edició ja estan recollides en l'edició del mateix any que analitzem. Tot i això, cal dir que aquestes edicions del 2016 es fan agafant com a referent l'última edició controlada per l'autora, la de 1966, ja que, com Talavera mateixa explica, la novel·la «es va anar reeditant sense canvis fins que, pòstumament, un corrector en va normativitzar —sense fer-ho constar— alguns usos textuais, especialment formals» (2016: 298).

referències a les cartes intercanviades amb Armand Obiols i amb Joan Sales en el procés de configuració de la novel·la amb una clara intenció de desmitificar la idea de considerar-los essencials en la configuració d'aquesta.<sup>263</sup> A més, l'estudi va acompanyat d'una reproducció del cinquè capítol del mecanoscrit amb l'objectiu que el lector pugui observar-ne els canvis i entendre l'humor que Rodoreda afirmava que hi havia en la novel·la.

En conclusió, considerem que hem aportat prou arguments i exemples que ens permeten corroborar la hipòtesi plantejada en la «Introducció» d'aquest capítol: el fet que els treballs de divulgació s'han basat durant molt de temps en les primeres aproximacions crítiques dels anys seixanta i setanta i que, com a conseqüència d'aquest fet, tres aspectes han predominat en la lectura que se'n fa: l'explicació de la novel·la a partir d'elements biogràfics de l'autora, la manca d'ortodòxia pel que fa a l'anàlisi narratològica de la novel·la i la preeminència del context històric per damunt del perfil psicològic de la protagonista-narradora, tot i enquadrar la novel·la dins del gènere de la novel·la psicològica.

---

<sup>263</sup> En aquest sentit, resulta significativa l'afirmació següent al voltant de la manera com Rodoreda introdueix els canvis i esmenes d'Armand Obiols: «Rodoreda té en gran consideració els comentaris d'Obiols, com demostren amb eloqüències les inicials de la dedicatòria: "A J.P.", però no els aplica pas a discreció, sinó que els sospesa abans d'acceptar-los o desestimar-los; i, quan resol esmenar, la solució alternativa sol ser de factura pròpia, cosa que diu molt de la seva consciència d'autora» (Talavera, 2016: 293).

#### 7.4. LA PLAÇA DEL DIAMANT EN EL CÀNON DE LA PRODUCCIÓ RODOREDIANA

En ser preguntats, qualsevol lector de l'obra rodorediana no dubtaria a afirmar que *La plaça del Diamant* és l'obra més canònica del conjunt de la producció de l'autora. És per això que en aquest apartat ens plantegem resseguir els motius que han portat la novel·la a ocupar aquesta posició privilegiada<sup>264</sup> i, alhora, analitzar els diferents àmbits (premis, enquestes, edicions, traduccions, rellevància de la novel·la en l'any del centenari del naixement de Rodoreda i presència d'aquesta en l'ensenyament) que ens permeten començar aquest apartat fent una afirmació tan contundent com la que hem fet.

Com tots sabem, els premis poden arribar a tenir dues funcions primordials: ajudar a la difusió d'una obra i actuar com a mecanisme que facilita l'entrada d'un determinat autor o d'una determinada obra dins del cànon. Per contra, també existeix la possibilitat que no acomplisquen ni una ni l'altra funció. Des del nostre punt de vista, el rebuig de la novel·la en el premi Sant Jordi va suposar un revulsiu per a la valoració de *La plaça del Diamant* i per al descrèdit dels premis i dels jurats que els componen. Els fonaments d'aquesta afirmació cal buscar-los, en primer lloc, en les referències que, després de la publicació de la novel·la, feren tant Molas com Sales al fet que aquesta no havia sigut guardonada amb el premi Sant Jordi. Joaquim Molas és el primer en fer-hi referència públicament i d'una manera molt contundent en *El llibre de l'any 1962*.<sup>265</sup> Per la seua banda, la primera vegada que Joan Sales s'hi refereix públicament<sup>266</sup> és en una nota a

---

<sup>264</sup> És Rodoreda qui, en una entrevista realitzada per Esther Benítez el 1980 per al programa *Encuentros con las letras* explica els motius que, al seu parer, constituïrien la causa de l'èxit de la novel·la: «Es muy difícil de saber. Yo creo, en principio, porque el personaje, la Colometa, es muy simpático. Luego, por el estilo. Mi estilo mejoró enormemente en *La plaza del Diamante* comparándolo con cuentos anteriores o con novelas anteriores, por ejemplo, con *Aloma*; es una superación muy importante de mi estilo, y de eso también se da cuenta el lector. Yo he encontrado personas a quienes era muy difícil leer en catalán y, en cambio, *La plaza* les ha sido fácil, y esto gracias al estilo, que es muy claro, muy transparente, mucho más trabajado de lo que parece. Yo lo atribuyo a esto y, sobre todo, a la simpatía que desvela Colometa: asombrada ante la vida, ante el mundo y ante todo».

<sup>265</sup> Trobareu la referència que Molas hi va fer en l'apartat «La literatura catalana el 1962» del volum *El llibre de l'any 1962*, reproduïda en l'ANNEX XVI.

<sup>266</sup> Íntimament, com dèiem en la «Introducció» d'aquest capítol i com es pot llegir en l'epistolari Rodoreda; Sales (2008), Sales va comentar amb l'autora en múltiples ocasions el desencert que suposava que no se li haguera atorgat el premi. A més, també es poden llegir els debats interiors que Sales té a l'hora de referir-s'hi en el «Pròleg a la 2a edició»: «Estic patollant de fa dies amb el pròleg. Em succeeix que sense adonar-me m'embalo contra el Sant Jordi i, ja embalat, contra tots els premis literaris en general incloent el Nobel. [...]. És molt difícil en coses així encertar la manera de dir la veritat sense escandalitzar els lectors ingenus, que són molts. Estic intentant trobar aquesta manera de dir sense ferir ningú, i sobretot sense ofendre la innocència virginal dels qui creuen en la infal·libilitat dels premis» (Rodoreda; Sales, 2008: 202).

peu de pàgina en el pròleg de la segona edició de *La plaça del Diamant* el 1964. Concretament, ho fa a partir d'una referència a la crítica que acabem de citar de Joaquim Molas i s'expressa en els termes següents:

Molas [...] fa constatar públicament el seu estupor davant del fet que hagués passat desapercibuda a cert jurat. Ni l'autora ni els editors ni els membres d'aquest que dissentiren del veredict no tenim cap interès, tot el contrari, a fer-hi cap comentari públic; diguem només que el malaguanyat Joan Petit valorava tant *La Plaça del Diamant* que la proposà, a Corfú, per al Prix International de Littérature (Sales, 1980: 9).

La contenció aparent amb què Sales s'hi refereix desapareix el 1965<sup>267</sup> en el «Pròleg a la 3a edició» de la novel·la en el qual, agafant ara com a referència una citació d'Ignasi Riera sobre l'assumpte en una revista madrilenya, Sales torna a fer-hi referència d'una manera molt més incident:

*«La revista Serra d'Or publica los resultados de una encuesta realizada entre diecinueve de los críticos catalanes más representativos sobre la producción literaria vernácula del período comprendida entre 1939 y 1964. En novela destaca con mucho la obra de Mercè Rodoreda La plaça del Diamant. Esta novela, que ahora obtiene el asentimiento casi unánime de críticos y lectores, concurrió al “Premi Sant Jordi” de 1960. Los miembros del jurado la desestimaron, dando paso a un autor casi novel y a una obra mediocre de la que apenas se ha vuelto a hablar».*

Amb aquests termes el P. Ignasi Riera, de la Companyia de Jesús, ha donat estat públic, des de les planes d'una revista literària madrilenya, al petit «escàndol literari» que nosaltres havíem al·ludit veladament —en una nota a peu de plana— en el nostre pròleg a la segona edició. Dèiem allà [...]. Però ja que aquella revista madrilenya, ni cal dir que amb la millor de les intencions, ha esbombat el secret que entre tots manteníem per discreció, i per altra banda havent passat ja cinc anys des d'aleshores, creiem que seria escrúpol excessiu de part nostra no fer-hi almenys, ara i aquí, un breu comentari.

Afanyem-nos en primer lloc a dissentir del judici excessivament sever que la nota copiada dedica a les obres que resultaren premiada i finalista en el «Sant Jordi» de 1960. Totes dues eren molt estimables; i si no hi hagués concorregut una novel·la tan extraordinària com *La Plaça del Diamant* (cosa que no podien sospitar de cap manera els autors respectius), el veredict del jurat haguera semblat normal. És aquest mateix valor extraordinari allò que pot fer-nos comprendre com pogué passar desapercibuda —i encara, no pas a tots els membres del jurat. És prou sabut que en els certàmens de tota mena, sense excloure el més prestigiós de tots ells, el

---

<sup>267</sup> Hem utilitzat l'adjectiu «aparent» perquè, tal i com es pot extreure de l'epistolari Rodoreda; Sales (2008), el fet que Sales decidira introduir la referència a peu de pàgina respon a una intencionalitat concreta: «A última hora, o sigui just abans de dur l'original del pròleg al linotipista, vaig fer un cop de cap i vaig posar-hi una nota a peu de plana fent una al·lusió a la història del premi. Una al·lusió velada, sense anomenar el premi, a base de dir que no cito tots els comentaris crítics suscitats per *La plaça* per no fer-me interminable, com per exemple el comentari de Joaquim Molas —i aquí ve: [...]. I res més. Posant-ho en nota a peu de plana, ja es veu que no hi volem donar més importància de la que té; i fent constar que no tenim cap interès a remenar-ho quedem bé. No vaig resistir la temptació, com veieu, de dir-ne alguna cosa» (Rodoreda; Sales 2008: 205).

premi Nòbel, si les obres premiades solen ser quasi sempre estimables, les més excepcionals poden passar per alt alguna vegada. La història és vella i és universal. I si tenim en compte la quantitat d'originals que han de llegir-se els jurats en un temps brevíssim, i això sense poder descuidar les ocupacions habituals que sovint els absorbeixen per la dura llei de la necessitat, encara quedarem admirats de com la majoria de les vegades els seus veredictes puguin resultar tan justos (1980: 11-12).

Finalment, en l'epíleg a la vint-i-sisena edició de la novel·la l'any 1984, trobem que l'editor hi torna a fer referència, però, en aquest cas, des de la tranquil·litat que suposa l'èxit indiscutible de què ja disposa *La plaça del Diamant*. És per això que hi fa referència diverses vegades al llarg de l'epíleg i amb un to que denota la ironia i el gust de sentir-se vencedor:

Doncs bé, aquesta novel·la que ha conegut aquella rara fortuna, pròpia en veritat de les obres autènticament grans, d'agradar a un ample públic tant com a la crítica més exigent i de fer-se comprendre dels ignorants al mateix temps que admirar els savis, aquesta novel·la que avui tothom saluda com una de les més excelses que hagi produït la novel·lística catalana en set segles (d'ençà que en el XIII la inicià Ramon Llull amb el *Fèlix* i el *Blanquerna*), aquesta «obra mestra absoluta» (com després veurem que la qualifica Josep M. Llompart arran de la seva aparició), passà desapercebuda, quan era encara inèdita, al jurat d'un premi literari dels més famosos i cobejats (2000 [1a ed. 1984]: 2324-225).

Tot això d'aquell Sant Jordi no tindria ja cap importància (qui se'n recordaria al cap de vint-i-sis anys?) si no es tractés de *La plaça del Diamant*. Sé per experiència com apassiona el públic aquesta vella història, i més com més temps passa; com si la perspectiva que els anys hi donen ho fes veure, com més va, més incompreensible (2000 [1a ed. 1984]: 230).

El fet que aquests pròlegs i epíleg es publicaren repetidament en cada nova edició de la novel·la pogué servir per expandir entre els lectors i entre els estudiosos de l'obra la idea que una novel·la de la magnitud de *La plaça del Diamant* havia sigut rebutjada al premi Sant Jordi. Tant és així, que, encara avui en dia, es fa estrany trobar algun manual didàctic o algun estudi introductor de la novel·la que no faci referència a aquesta anècdota. Sota el nostre punt de vista, aquest fet ha calat profundament entre els lectors i això ha estat possible per la forma en què era narrat per Sales, ja que no empetitia la novel·la, sinó al contrari, l'engrandia als ulls del lector a la vegada que desprestigiava els premis i els jurats que els componien. En definitiva, és la suma de totes aquestes declaracions el que ens porta a afirmar com la figura de Sales va ser essencial perquè la desfeta del Sant Jordi finalment es convertira en un revulsiu de cara a la valoració de la novel·la.

Un altre dels elements que podem tenir en compte a l'hora de valorar la canonicitat que assolix *La plaça del Diamant* dins la literatura catalana són les enquestes dutes a terme per diferents entitats o mitjans de comunicació, tot i les limitacions que davant de tota enquesta cal pressuposar-hi. En la «Introducció» del present capítol, ja ens hem referit a dues enquestes que, pràcticament des de l'aparició de la novel·la, mostraren la canonicitat que els crítics li atribuïen: d'una banda, l'«Enquesta: els crítics davant la literatura catalana (1939-1963)», duta a terme per la revista *Serra d'Or* l'any 1964 i en la qual *La plaça del Diamant* va ser seleccionada com la millor novel·la d'aquest període tan sols dos anys després de la seua publicació i, de l'altra, la *Guia de Literatura Catalana Contemporània* de Jordi Castellanos (1973), en la qual la novel·la va ser escollida com una de les millors obres escrites entre el 1900 i el 1970, amb cinc dels sis vots possibles dels crítics.

Amb posterioritat a l'any 1973, trobem l'enquesta que va dur a terme el diari *El País* dins del seu suplement *Babelia* en ocasió de la Fira del Llibre de Frankfurt l'any 2007 i en la qual Mercè Rodoreda i *La plaça del Diamant* ocupen la cinquena posició<sup>268</sup> d'una llista de les cinquanta millors obres de la literatura catalana de tots els temps amb 63 vots dels 134 possibles.<sup>269</sup> A més, com es pot comprovar en el suplement (Punzano,

---

<sup>268</sup> Com es pot llegir en l'article d'*El País* publicat per Carles Geli (2007), en les quatre primeres posicions, abans de Mercè Rodoreda i *La plaça del Diamant*, trobem els autors i les obres següents: *Poesies* d'Ausiàs March (92 vots), *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell (92), *El quadern gris* de Josep Pla (84) i *Bearn o la sala de les nines* de Llorenç Villalonga (69). Per darrere de l'autora i de la novel·la que ara ens ocupen trobem: *Solitud* de Víctor Català (57), *Blanquerna* de Ramon Llull (53), *Elegies de Bierville* de Carles Riba (48), *Incerta glòria* de Joan Sales (46), *Les dones i els dies* de Gabriel Ferrater (45), *Sol, i de dol* de J. V. Foix (43), *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda (40), *Primera història d'Esther* de Salvador Espriu (40), *Memòries* de Josep Maria de Sagarra (40), *Canigó* de Jacint Verdaguer (39), *Vida privada* de Josep Maria de Sagarra (36), *Vuitanta-sis contes* de Quim Monzó (33), *Llibre de meravelles* de Ramon Llull (28), *Camí de Sirga* de Jesús Moncada (28), *L'Atlàntida* de Jacint Verdaguer (26), *Nabí* de Josep Carner (25), *Glossari* d'Eugeni D'Ors (24), *Poesia* (1957) de Josep Carner (23), *Cròniques de la veritat oculta* de Pere Calders (23), *Terra baixa* d'Àngel Guimerà (22), *La pell de brau* de Salvador Espriu (17), *Lo somni* de Bernat Mege (17), *Visions i cants* de Joan Maragall (15), *Crònica* de Ramon Muntaner (15), *L'auca del senyor Esteve* de Santiago Rusiñol (13), *La febre de l'or* de Narcís Oller (13), *Salvatge cor* de Carles Riba (12), *L'irradiador del port i de les gavines* de Joan Salvat-Papasseit (12), *Tots els camins duen a Roma* de Gaziel (12), *El mar* de Blai Bonet (11), *Nosaltres els valencians* de Joan Fuster (10), *Cavalls cap a la fosca* de Baltasar Porcel (10), *Cementiri de Sinera* de Salvador Espriu (9), *Poema de la rosa als llavis* de Joan Salvat-Papasseit (9), *Poesia rasa* de Joan Brossa (8), *Cap al tard* de J. Alcover (8), *Curial e Güelfa*, anònim (8), *Laura a la ciutat dels sants* de Miquel Llor (8), *Imitació del foc* de Bartomeu Rosselló-Porcel (8), *Ariadna al laberint grotesc* de Salvador Espriu (7), *El caminant i el mur* de Salvador Espriu (7), *Les irrealis omegues* de J. V. Foix (7), *El perquè de tot plegat* de Quim Monzó (7), *Diccionari per a ociosos* de Joan Fuster (7) i *Mirall, espai, aparicions* de Pere Gimferrer (7).

<sup>269</sup> L'enquesta va ser realitzada per crítics, estudiosos, escriptors i gent del món de la cultura catalana als quals se'ls va demanar quines 15 obres consideraven que destacaven entre tota la producció catalana. Concretament els enquestats van ser: Sam Abrams, Marina Abrámova, Vicent Alonso, Vicenç Altaió, Frederic Amat, Carme Arenas, Carme Arnau, Jaume Aulet, Félix de Azúa, Lola Badia, Lluís-Anton Baulenas, Sergi Belbel, J.M. Benet i Jornet, Calixto Bieito, Oriol Bohigas, Sebastià Bonet, Anthony

2007: 4), si el recompte es feia només per autors, sense tenir en compte la divisió de vots que podia suposar el fet que el nom de l'autor anava unit al d'una obra, Rodoreda es converteix en l'autora de la literatura catalana amb més vots, 115 vots dels 134 possibles.

En relació a aquesta enquesta, Josep Maria Castellet va afirmar en una entrevista que li va realitzar Rosa Mora en el mateix número del *Babelia* «parece injusto que los “señores de *EL PAÍS*” quieran resumir 8 siglos, casi 9, de literatura catalana en 15 títulos» (Mora, 2007: 16). Sota el nostre punt de vista, la metodologia que es va seguir per tal de dur a terme l'enquesta impedia, des dels inicis, que els resultats que es pogueren obtenir foren realment significatius. En primer lloc, pel fet que l'enquesta no es va elaborar a partir d'una distinció entre gèneres i èpoques i, en segon lloc, perquè el fet que el nom de l'autor anara unit a una obra va comportar diferències quantitatives entre els autors amb moltes obres i els autors que sols són coneguts per haver-ne escrit una. Aquest últim error metodològic considerem que va ser el que va posicionar Mercè Rodoreda com a l'autora amb més vots per davant d'altres considerats els grans clàssics de la nostra literatura: Ausiàs March, Joanot Martorell o Ramon Llull. També cal considerar, a l'hora de valorar els resultats de l'enquesta, la diversitat de perfils i d'interessos culturals dels enquestats.

Ara bé, deixant de banda aquestes febleses metodològiques i la posició concreta que Rodoreda ocupa definitivament en el llistat, el que queda clar en els resultats de l'enquesta és que *La plaça del Diamant* ocupa un lloc molt destacat entre la nòmina

---

Bonner, August Bover, Xavier Bru de Sala, Lluís Busquets, Anna Caballé, Manel Carbonell, Oriol Castanys, Jordi Castellanos, Josep Maria Castellet, David Castillo, Eliseu Climent, Jordi Coca, Narcís Comadira, Isidor Cònsul, Josep Cots, Joan B. Culla, Antoni Dalmau, Ernest Folch, Xavier Folch, Joan Font, Feliu Formosa, Enric Gallén, Narcís Garolera, Mario Gas, Sergi Gaspar, Pere Gimferrer, Salvador Giner, Jordi Gracia, Guillem Jordi Graells, Joan Guinjoan, Matthias Heinz, Jorge Herralde, Manuel Huerga, Jordi Ibáñez, Oriol Izquierdo, Gabriel Janer Manila, Julià de Jodar, Jordi Julià, Dominic Keown, Libreria LAIE, Jordi Larios, Manuel Llanas, El Llibreter, Xavier Llovera, Jordi Llovet, Montserrat Lunati, Xavier Macià, Joan Margarit, Jordi Malé, Joaquim Mallafre, Albert Manent, Joan-Lluís Marfany, Antoni Marí, Juan Marsé, Isabel Martí, Joan Martí Castel, Víctor Martínez Gil, Carlos Martínez Shaw, Ferran Mascarell, Federico Mayor Zaragoza, Eduardo Mendoza, Biel Mesquida, José María Micó, Carles Miralles, Joaquim Molas, Imma Monsó, Beatriz de Moura, Gustau Muñoz, Josep Murgades, Enrique Murillo, Mary Ann Newman, Salvador Oliva, Manel Ollé, Vicenç Pagès Jordà, Montserrat Palau, Sergi Pàmies, Francesc Parcerisas, Lluís Pasqual, Perico Pastor, Jaume Pérez Montaner, Xavier Pericay, Xavier Pla, Josep Pons, Ventura Pons, Damià Pons i Pons, Jordi Porta, Josep Maria Pou, Ponç Puigdevall, Jordi Puntí, Antonio Ramírez, Rosa Regàs, Carme Riera, Isabel de Riquer, Martí de Riquer, Domingo Ródenas, Robert Saladrigas, Ricard Salvat, Albert Sánchez Piñol, Carles Santos, Jan Schejbal, Joan Solà, Enric Sòria, Tilbert Dídac Stegmann, Jaume Subirana, Josep Maria Subirachs, Antoni Tàpies, Joan Tarrida, Emili Teixidor, Guillem Terribas, Ricard Torrents, Ferran Toutain, Joan Manuel Tresserras, Joan Triadú, Eugenio Trías, Dolors Udina, Rosa Vergés, Joan Pere Viladecans i Enrique Vila-Matas.

d'obres literàries catalanes de tots els temps. En la mateixa entrevista que acabem de citar, Rosa Mora se sentia obligada, atesa la posició tan preeminent de l'autora, a preguntar a Josep M. Castellet per Mercè Rodoreda i pel fet que aquesta apareguera en la llista de les quinze obres més votades amb dues novel·les: *La plaça del Diamant* i *Mirall Trencat*. El crític i editor respon a la pregunta amb les paraules següents:

No es que sea obligatorio, es que hay que rendirse a la evidencia. Sus novelas son de primera calidad, y sin llegar a tener una obra tan extensa como Pla, escribió muchas novelas y libros de narraciones de primer orden, que desde hace años han ido descubriendo las otras literaturas. Rodoreda está en esta lista no sólo por dos de sus obras importantes si no como la escritora que seguramente resume mejor la capacidad narrativa de los novelistas catalanes del siglo XX (Mora, 2007: 16).

A més d'enquestes realitzades a crítics, estudiosos de la literatura catalana i personalitats del món literari, diferents mitjans de comunicació han dut a terme enquestes sobre la literatura catalana adreçades al públic lector en general. Per exemple, el diari *Ara*, en ocasió del Sant Jordi del 2012, va elaborar un llistat amb deu novel·les de la literatura catalana, provinents de les propostes que els lectors havien enviat mitjançant comentaris en l'*Ara.cat*, en Twitter i en Facebook, i demanava als lectors que votaren quina d'aquestes deu novel·les consideraven que era la millor de la història de la literatura catalana. La pregunta va obtenir 4.643 vots i *La plaça del Diamant* va aconseguir la segona posició juntament amb *Tirant lo Blanc* amb el 15% dels vots totes dues per darrere de la novel·la *Mecanoscrit del segon origen* de Manuel de Pedrolo que va obtenir el 17% d'aquests.<sup>270</sup>

L'única intenció que tenim a l'hora de fer esment d'aquesta enquesta en aquest moment és exemplificar com *La plaça del Diamant* també ocupa un lloc predominant quan les persones enquestades són el públic lector en general, tot i que som conscients que, si l'enquesta d'*El País* ja deixava entreveure certs vicis metodològics, no cal ni esmentar el marge de variació que aquesta darrera enquesta podia presentar. La conclusió que podem extreure de la posició que *La plaça del Diamant* ocupa en el cànon rodoredià a partir de les enquestes és que sempre hi és present i sempre ho és en una posició predominant siuen quins siuen els criteris de selecció i siga quina siga la metodologia que s'ha seguit a l'hora d'elaborar l'enquesta.

---

<sup>270</sup> La resta de la llista la completaven *Mirall Trencat* de Mercè Rodoreda (12%), *Camí de sirga* de Jesús Moncada (11%), *Incerta glòria* de Joan Sales i *Solitud* de Víctor Català (7%), *Les veus del Pamano* de Jaume Cabré (6%) i *La pell freda* d'Albert Sánchez Piñol i *Jo confesso* de Jaume Cabré (5%).



Un altre aspecte essencial a l'hora d'enfrontar-nos a la canonicitat d'una obra passa per valorar el nombre d'edicions amb què compta i la quantitat d'editorials des de les quals ha sigut publicada. L'any 1962 va aparèixer la primera edició de *La plaça del Diamant* per Club Editor amb un tiratge de 2.000 exemplars que no es va liquidar fins a dos anys després, l'any 1964, quan es va procedir a la segona edició de la novel·la. Aquest degoteig de vendes, com tots sabem, va anar augmentant progressivament fins que l'any 1982 l'editorial procedia a la vint-i-sisena edició de la novel·la quan la xifra de llibres venuts assolía ja el nombre de 225.000 exemplars. Una xifra gens menyspreable, ja que, com explica Montserrat Casals, això «vol dir que pràcticament mitja Catalunya s'ha fet una idea de com és Natàlia-Colometa, s'ha identificat amb ella, ha llegit el passat recent a través dels seus ulls “de reina” o “de modesta criatura”» (Casals, 2008: 945). Des d'aquest moment i fins a l'actualitat, la novel·la no ha deixat de ser contínuament reeditada, no sols per part de Club Editor, sinó que també des d'altres editorials.<sup>271</sup>

És evident com aquest fet constitueix un exemple més que clarivident de la presència que la novel·la i l'autora tenen dins del cànon literari català, ja que com afirma Manel Ollé «allà on les decisions editorials tenen més rellevància canonitzadora és en el territori de la reedició, en tots els seus formats» (2001: 47). Un exemple que encara es confirma més si atenem a les edicions que veuen la llum en l'any 2008, el del centenari del naixement de Rodoreda,<sup>272</sup> ja que, com ha afirmat Ollé (2001: 35-36), la celebració dels centenaris dels autors és una de les accions amb un potencial canonitzador més elevat.

Les traduccions a altres llengües d'una obra són inevitablement un element que s'utilitza com a indicador de la canonicitat d'aquesta. De fet, molts articles i introduccions didàctiques fan referència al fet que *La plaça del Diamant* ha estat traduïda a multitud de llengües per tal d'indicar-ne la qualitat<sup>273</sup> i és que la novel·la que

---

<sup>271</sup> Les altres editorials i organismes des de les quals s'ha publicat la novel·la són Kapel, Planeta, Cercle de Lectors, Edicions 62, Bromera, Hermes Editora General, Enciclopèdia Catalana i la Diputació de Barcelona.

<sup>272</sup> Club Editor, Cercle de Lectors, Bromera, Enciclopèdia Catalana i la Diputació de Barcelona treuen una nova edició de la novel·la el 2008.

<sup>273</sup> Un exemple, dels molts que podríem citar, és la introducció a *La plaça del Diamant* de Josep A. Fluixà, «Mercè Rodoreda: la voluntat creadora», que hem analitzat en l'apartat dedicat a la divulgació de la novel·la. En concret, Fluixà s'hi refereix en l'inici de la introducció de la manera següent: «Mercè Rodoreda és, sens dubte, l'escriptora contemporània que més projecció internacional ha donat a la literatura catalana del segle XX. Totes les seues obres han sigut traduïdes i han rebut una bona acollida per part de la crítica de tots els països on s'han editat. En concret, *La plaça del Diamant*, la seua obra més

ara ens ocupa és l'obra més traduïda de l'autora. En concret, ha estat traduïda a trenta-cinc llengües<sup>274</sup> i algunes d'elles tan llunyanes com el vietnamita, l'àrab o l'hindi. El gran nombre de llengües a les quals ha estat traduïda i l'exotisme que per a nosaltres poden tenir algunes d'aquestes és un aspecte que no podem deixar de banda. En aquest apartat, per tant, intentarem respondre al perquè d'aquestes dues qüestions.

La primera traducció de la novel·la va ser a l'espanyol. Seguint l'argumentació de Sánchez (2012), a partir de la correspondència entre Rodoreda i Sales (2008), Sales, en la seua intenció de traduir la novel·la al màxim nombre de llengües possible, «era plenament conscient de la importància de traduir la novel·la al español para que LPD se universalizara» (2012: 254), tot i que el primer intent de traducció el fera a través de l'editorial parisenc Gallimard i de la figura de Bernard Lesfargues. Tant és així, que l'editor expressava en les cartes a l'autora la impaciència que patia per l'aparició de la traducció castellana per tal de poder difondre l'obra internacionalment: «Espero amb candeleteres l'aparició de *La plaza del Diamante*, que faré enviar tot seguit a diversos editors estrangers, a veure si llegint-ho en castellà s'engresquen» (Rodoreda; Sales 2008: 255). Per això, una vegada aparegué la traducció al castellà, l'editor es va encarregar de difondre-la fins al punt que oferia la traducció castellana en qualitat d'original per a algunes de les edicions estrangeres, com ara en el cas de l'edició polonesa, hebrea o la primera edició italiana. Especialment significativa en aquest aspecte és la citació següent extreta d'una carta que Sales envia a Rodoreda i que Judith Sánchez (2012: 257) també referencia:

Respecte a la consulta que fan, de si han de traduir del català o del castellà, jo us aconsellaria de respondre: que ho facin traduir del castellà però facin veure que ho han fet del català [...] perquè si us poseu farruca que cal traduir directament del català, ho daran a traduir a alguna rata de biblioteca, filòleg i pedant, que tindrà quatre nocions de català arcaic, i farà una traducció italiana encarcerada i probablement absurda. Mentre si ho poden traduir del castellà, ho daran a algun traductor de qui ja sàpiguen que té brio i salero a escriure en italià —que és el principal— (Rodoreda; Sales, 2008: 330).

---

coneguda i emblemàtica, es pot llegir actualment en més de vint idiomes diferents» (2011 [1a ed. 1997: 7]).

<sup>274</sup> Segons les dades que consten en el web de la Fundació Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant* ha estat traduïda a dia d'avui a l'espanyol (1965 i 1982), a l'anglès (1967, 1981 i 2013), a l'italià (1970, 1990 i 2008), al polonès (1970 i 2014), al francès (1971), al txec (1973), al japonès (1974), a l'hongarès (1978), a l'alemany (1979); al danès (1981), a l'eslovè (1981), al rus (1981), al noruec (1984 i 2009), al búlgar (1986 i 2012), al grec (1987 i 2019), a l'islandès (1987), al neerlandès (1987 i 2007), al finès (1988), al portuguès (1988 i 2003), al suec (1989), al xinès (1991), al vietnamita (1993), al basc (1994), al gallec (1995), al romanès (1995), a l'àrab (1996), al serbi (1998), al lituà (2002), a l'hindi (2005), a l'hebreu (2007), al sard (2008), a l'aranès (2009), al macedonià (2014), al turc (2016) i al croat (2016).

En canvi, l'estudiosa de la traducció al castellà de *La plaza del Diamant* considera que Rodoreda no es va mostrar especialment interessada en la traducció de la novel·la. Concretament, afirma que «tal es el entusiasmo que desprenden sus palabras [de Sales] que las afirmaciones escasísimas y desesperanzadas de la autora al mismo respecto no consiguen deslucirlas» (2012: 245) i ho justifica a partir de tres comentaris de l'autora a l'editor:

No us cregueu que visc delerant per la traducció de *La plaza*, més aviat he estat sempre una mica escèptica (Rodoreda; Sales, 2008: 178).

A veure si s'arribarà a fer la traducció i a veure quants disgustos ens prepara (Rodoreda; Sales, 2008: 238).

Vaig rebre la llista d'edicions catalanes i estrangeres. Em sembla bé. Fins i tot que no hi hagi el nom dels traductors. Hauria semblat excessiu. (Rodoreda; Sales, 2008: 564-565).

Per contra, Sánchez sí que troba en Rodoreda un reconeixement constant de l'esforç de l'editor per tal de difondre la novel·la i ho exemplifica, de nou, a partir de diferents declaracions de l'autora extretes de la correspondència entre tots dos:

Sou un àngel. Dubto que ningú s'hagués pres amb tant d'interès com vós l'«assumpte» (no sé com dir-ho en aquest moment, perquè tinc el cap espès) de *La plaza del Diamant* (2008: 130).

No us cregueu que visqui delerant per la traducció de *La plaza*, més aviat he estat sempre una mica escèptica. Però estic convençuda que un dia o altre es traduirà, sobretot amb vós que us en preocupeu tant (2008: 178).<sup>275</sup>

Aquesta divergència porta Judith Sánchez a afirmar, d'una banda, que la dimensió traductològica que ha assolit la novel·la s'ha d'atribuir en gran part «al entusiasmo perseverante con el que JS se empeñó en difundir LPD» (2012: 254) i, de l'altra, que la figura de Sales com a «embajador de excepción de la obra rodorediana» (2012: 254) no ha estat prou reconeguda, a causa de l'escassa atenció analítica que han despertat entre els estudiosos les traduccions de l'obra rodorediana. Per la nostra banda, si considerem vàlida aquesta argumentació, ens tornem a trobar, tal com hem pogut veure en relació als premis, amb la figura de l'editor en l'origen d'un dels elements que han contribuït a catapultar *La plaza del Diamant* dins de les obres canòniques de la literatura catalana.

---

<sup>275</sup> Aquesta cita és la mateixa que la primera que referencia Judith Sánchez en relació a l'escàs interès que Rodoreda mostrava per la traducció de la novel·la, però, en canvi, ara s'hi mostra la continuació del comentari en què Rodoreda reconeix la tasca de l'editor.

Així, si bé sí que estem d'acord amb el fet que l'editor va ser una figura cabdal de l'impuls de la traducció de la novel·la, hi ha un aspecte que posa en qüestió fins a quin punt aquest mèrit recau en gran part en la seua tasca: el fet que després de la mort de Joan Sales, el 12 de novembre de 1983, les traduccions augmenten d'una manera vertiginosa el ritme que havien adquirit fins al moment. Des del nostre punt de vista, la unió de dos aspectes és essencial per entendre la multiplicació del nombre de traduccions després de la mort de l'editor: el canvi de la dictadura a la democràcia —amb totes les implicacions que això comporta per a la llengua i la cultura catalanes— i el fet que Rodoreda decidira deixar els seues drets com a autora a l'Institut d'Estudis Catalans després de la seua mort, el 13 d'abril de 1983. A partir d'aquest canvi en la realitat política, Catalunya recupera les institucions que fins al moment havien estat prohibides i això, inevitablement, comporta el fet de poder actuar com un país normal i, per tant, poder difondre els autors i les obres pròpies. En aquest sentit, considerem que podia resultar especialment fàcil difondre internacionalment una obra ja consolidada com a valor exportable en la cultura catalana.

Si analitzem les subvencions dedicades a la traducció de l'obra rodorediana, dues institucions en són les principals impulsores a partir de la concessió d'ajuts econòmics a editorials estrangeres: la Institució de les Lletres Catalanes abans i l'Institut Ramon Llull actualment. Una vegada extreta la informació de les memòries d'ambdues institucions, podem afirmar que aquestes subvencions per part de les institucions catalanes han estat el motiu principal que l'obra de Rodoreda i, en especial *La plaça del Diamant*, haja estat traduïda a llengües que ens poden resultar tan llunyanes o «exòtiques», com dèiem abans. De tota manera, no es poden obviar altres motius com l'atracció que certs traductors han sentit per Catalunya i l'obra rodorediana —als quals Mallafrè qualifica d'«entusiastes» (2010: 74)— o la difusió internacional que, en l'àmbit acadèmic, ha tingut l'obra rodorediana als Estats Units.<sup>276</sup>

Les institucions públiques ocupen actualment un lloc molt important en el procés de canonització, ja que d'aquestes depèn, en gran part, la difusió tant a nivell nacional com internacional, dels autors i de les seues obres. Com ja hem comentat, la celebració del centenari d'un autor és un esdeveniment amb un elevat potencial canonitzador i així ho demostra la celebració del centenari del naixement de Rodoreda en la qual *La plaça del*

---

<sup>276</sup> En aquesta línia, també és important remarcar que Judith Sánchez constata que *La plaça del Diamant* és l'obra de Mercè Rodoreda amb major presència a les biblioteques nacionals del món (2012: 254).

*Diamant* va ocupar un lloc preeminent. Per tal de justificar l’afirmació que acabem de fer, analitzarem les dades recollides en el volum *Any Rodoreda, 1908-2008. Memòria* en relació a representacions teatrals, exposicions, nombre d’edicions i traduccions venudes; ocasions en què es van dur a terme les conferències basades en la novel·la en el cicle «Una novel·la són paraules», lectures públiques, treballs audiovisuals, creació d’espais i activitats diverses organitzades des de les biblioteques o els centres educatius.

Pel que fa al primer d’aquests aspectes, les representacions teatrals, cal destacar que l’obra muntada al voltant de *La plaça del Diamant*, i també d’*Aloma* —com veurem—, van ser les úniques estrenades al TNC i, per tant, gaudiren d’una pàtina d’oficialitat i d’un suport institucional amb què no comptaren altres representacions com la basada en *Mirall trencat*.<sup>277</sup> A més, també entre aquestes dues dramatitzacions hi va haver diferències, ja que, d’una banda, l’obra teatral basada en *La plaça del Diamant* va comptar amb més representacions i nombre d’espectadors que la d’*Aloma* i,<sup>278</sup> de l’altra, va donar lloc a una exposició, «La plaça del Diamant: un malson de coloms» que, si bé es va mostrar per primera vegada al TNC, també va arribar a vint-i-dues localitats en convertir-se en itinerant, cosa que la va convertir en l’exposició més vista del centenari.<sup>279</sup> Quant al segon aspecte, el nombre d’edicions i traduccions venudes en l’any del centenari, és *La plaça del Diamant*, de nou i amb molta diferència, l’obra de Rodoreda preferida per part del públic lector, ja que, entre els anys 2007 i 2008, es va vendre en 58.967 ocasions, cosa que la situa en més de 20.000 vendes per damunt de la següent obra més venuda: *Aloma*.

És, per contra, en el nombre de vegades que es programen les conferències del cicle «Una novel·la són paraules» on trobem que *La plaça del Diamant* no ocupa, ni de lluny, el primer lloc del conjunt de la producció rodorediana. La xerrada basada en la novel·la, «*La plaça del Diamant*, un univers xifrat» va estar duta a terme per Maria Barbal i només es va organitzar en 9 ocasions,<sup>280</sup> front a les vint-i-una vegades que es va

---

<sup>277</sup> Per aprofundir en aquest aspecte, consulteu l’apartat «Mercè Rodoreda i *Mirall trencat* dins del cànon literari català actual» del capítol dedicat a *Mirall trencat*.

<sup>278</sup> Si bé totes dues obres es van representar en 20 localitats, *La plaça del Diamant* es va representar en 104 ocasions i va comptar amb 64.759 espectadors, mentre que *Aloma* es va representar 99 vegades i va tenir, aproximadament, 54.169 espectadors.

<sup>279</sup> Aquesta exposició va comptar amb 33.374 espectadors, només seguida de prop en nombre d’espectadors per l’exposició «Mercè Rodoreda. La mort de la innocència», que en va tenir 31.110 i que també dedicava un dels quatre àmbits en què estava dividida a *La plaça del Diamant*.

<sup>280</sup> Hem analitzat la conferència en el subapartat «Les diferents aproximacions posteriors a l’estudi de Carme Arnau (1979)». Concretament, la conferència va ser programada el 12 de febrer de 2008 a la Biblioteca Pública de Lleida; el 13 de març a la Biblioteca del Mil·lenari de Sant Cugat del Vallès; el 27

organitzar la conferència de *Vint-i-dos contes*, les setze d'*Aloma* o les quinze de *Mirall trencat*, com hem vist o veurem en els capítols corresponents. Desconeixem el motiu que explica el reduït nombre de vegades en què es porta a terme la conferència, però cal tenir en compte que el fet que es convocara una conferència i no una altra en un lloc determinat no sols dependria de l'interès per la novel·la de la conferència, sinó que hi hauria altres factors que hi poden entrar en joc com ara la disponibilitat d'agenda del conferenciant. A més, cal tenir en compte que també es van programar fora d'aquest cicle tres conferències basades en *La plaça del Diamant*: «La mare i la prostituta: *La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies*», de Neus Carbonell;<sup>281</sup> «*La plaça del Diamant*: esquivar la fascinació», de Sebastià Perelló,<sup>282</sup> i «*La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda», de Josep M. Sagristà Vilà.<sup>283</sup>

Pel que fa a les lectures públiques, si una obra de Rodoreda és l'escollida des de les institucions per tal de fer-ne una lectura pública des de diversos formats, aquesta és *La plaça del Diamant*. Així ho corrobora el fet que aquesta novel·la fora la triada en més de quinze ocasions i que, moltes d'aquestes, es portaren a terme en un context internacional o implicaren la participació d'actors i actrius de renom. En concret, cal destacar el fet que es fera una lectura continuada de la novel·la en el Dia Internacional del Llibre a Amman; que diversos fragments foren els que compongueren l'espectacle, «Un passeig per *La plaça del Diamant*», d'Anna Carné i Gemma Sangerman que va comptar amb 18 representacions; que Ana Belén fera una lectura de l'adaptació teatral de Joan Ollé en versió en castellà al Teatro Español de Madrid i al Festival Internacional Cervantino de Guanajato a Mèxic; que Luís Tosar i Iolanda Muñinos també en feren una lectura dramatitzada a Vigo; que Jessica Lange també ho fera al festival Catalan Days. Arts, Food and Literature from Catalonia and the Balearic Island de Nova York; o que es fera una lectura de fragments de la traducció italiana a la Fiera della piccola e media editoria a Roma.<sup>284</sup>

---

de març a l'Ateneu Barcelonès; el 17 d'abril a la Universitat d'Andorra; el 24 de maig a la Biblioteca Municipal del Pont de Suert; el 6 de juny a la Biblioteca Maria Barbal de Tremp; el 10 de novembre a la Universitat de les Illes Balears, i el 6 de febrer de 2009 a l'Institut Ribalta de Castelló de la Plana i a la seu de la Universitat Nacional d'Educació a Distància a Vila-real.

<sup>281</sup> Aquesta conferència es va dur a terme el 5 de maig de 2008 a la Biblioteca Francesca Bonnemaison de Barcelona.

<sup>282</sup> La xerrada de Sebastià Perelló es va celebrar el 6 de novembre de 2008 al Palau de la Virreina.

<sup>283</sup> Aquesta xerrada va tenir lloc el 26 de gener de 2008 a l'Arxiu Municipal de Dosrius.

<sup>284</sup> A més d'aquestes lectures públiques més destacables, també *La plaça del Diamant* va ser l'escollida per part de l'Associació d'Editors en Llengua Catalana i la Cambra del Llibre de Catalunya en la 26a edició de la Setmana del Llibre en Català per a dur a terme una lectura pública simultània en més de vint

En relació als treballs audiovisuals, cal destacar que no sols la pel·lícula *La plaça del Diamant* de Francesc Betriu va ser emesa per TV3 el 2 de gener del 2008, sinó que RTVE Catalunya també va emetre un documental sobre la realització d'aquesta el 15 de novembre de 2008 en el marc del programa *Memòries de la tele*. A més, la pel·lícula es va projectar en diferents indrets com a acte de celebració del centenari, com ara La Filmoteca de Catalunya, Gràcia, Caldes de Montbui, Tortosa, Valls, etc. Per una altra banda, quant als espais, també cal destacar la col·locació d'una placa commemorativa a la plaça del Diamant a càrrec de la Comissió de la Memòria de Barcelona i del Districte de Gràcia el 25 de novembre de 2008 i la creació d'una ruta literària basada exclusivament en la novel·la i titulada, sota un marcat caràcter d'interpretació historicista de la novel·la, «Guerra, exili i postguerra: *La plaça del Diamant* i els testimonis de la tragèdia», a càrrec de la Fundació Mercè Rodoreda i l'empresa de serveis culturals Itinera Plus.

És en l'últim bloc, dedicat a activitats menys institucionalitzades i en què la participació i fins i tot l'organització per part del públic lector és major, en el qual l'interès per *La plaça del Diamant* per damunt de la resta de la producció rodorediana es fa encara més evident. De fet, hem comptabilitzat fins a més de vint iniciatives organitzades per biblioteques, centres educatius, institucions públiques i privades o iniciatives personals que agafen exclusivament la novel·la que ara ens ocupa com a referent, front a les dotze que giraran al voltant de *Mirall trencat*, com veurem.<sup>285</sup>

---

localitats de Catalunya el 5 de març de 2008; per la Delegació de Gràcia i Sarrià-Sant Gervasi del Centre de Normalització Lingüística per a llegir-la a la mateixa plaça del Diamant el 19 d'abril de 2008; per l'Ateneu Barcelonès per a la celebració de la Diada de Sant Jordi del 2008; per l'Ajuntament de Papiol i l'Associació Empenta Cultural del Papiol per a llegir-ne fragments al castell de la localitat en el marc de la Setmana Cultural de poble; per l'Ajuntament d'Albinyana en l'acte de lliurament de premis del 9è concurs literari Joan Perucho el 27 d'abril de 2008; per la Biblioteca Nou Barris per a celebrar el Dia de la Biblioteca per mitjà de la lectura d'un fragment de la novel·la en diversos idiomes el 24 d'octubre de 2008; per la Biblioteca Ramon Vidal de Besalú per a fer-ne una lectura compartida el 31 de maig de 2008; pel centre de Normalització Lingüística del Maresme i Mataró Ràdio per a llegir-la a la plaça de Santa Anna el 23 d'abril de 2008; o per l'Ajuntament de Sant Cugat del Vallès i la Biblioteca del Mil·lenari, amb la col·laboració de la Cambra del Llibre, per a llegir-la públicament amb motiu del 8 de març.

<sup>285</sup> Les activitats al voltant de *La plaça del Diamant* que es van portar a terme des d'aquestes iniciatives van ser: un Llibrefòrum per part de les biblioteques de l'Hospitalet de Llobregat el 8 de gener de 2008; un club de lectura sobre la novel·la a la Biblioteca Marcel·lí de Tortosa el 28 d'abril de 2008; l'activitat «Vermut i popets com a *La plaça del Diamant*» per part del cafè de l'Ateneu Igualadí el 17 de febrer de 2008; un concert, titulat «Deu cançons pels volts de *La plaça del Diamant*» a càrrec de Mercè Pérez al Prat del Llobregat el 4 de desembre de 2008; un taller de lectura sobre la novel·la a la Biblioteca Central de Reus el 13 de març de 2008; un joc literari dedicat a la novel·la en el blog «Tens un racó al món» el 6 i 13 de febrer de 2008; la creació d'«El blog de la Mercè» amb reflexions i comentaris personals del seu autor sobre la novel·la; una xerrada amb la traductora al romanès de la novel·la a l'Escola Nen Jesús de

La presència o no d'una obra dins dels dissenys curriculars de secundària i batxillerat és un dels elements que clarament ens poden indicar la presència i rellevància que aquesta té dins el cànon literari d'una cultura determinada i *La plaça del Diamant* és, sense dubte, la novel·la rodorediana amb una major presència en el nostre àmbit educatiu. Per tal de justificar aquesta afirmació, ens basarem en les lectures prescriptives de l'assignatura de llengua i literatura en batxillerat, tant de Catalunya, com del País Valencià i les Illes Balears, atesa la dificultat de fer-ne una anàlisi exhaustiva pel que fa a la secundària.

A Catalunya, *La plaça del Diamant* va ser i serà lectura prescriptiva de l'assignatura Llengua catalana i literatura en les promocions del 2004-2006, 2005-2007, 2006-2008, 2015-2017, 2016-2018, 2020-2022 i 2021-2023. Ara bé, cal tenir en compte que en els plans de lectures prescriptives per promocions, la novel·la que ara ens ocupa s'ha alternat amb una altra novel·la de Rodoreda: *Mirall trencat*,<sup>286</sup> cosa que no ha ocorregut ni al País Valencià ni a les Illes Balears. De fet, *La plaça del Diamant* és l'única novel·la de Rodoreda que ha constatat com a prescriptiva fins al moment en l'assignatura Valencià: llengua i literatura de segon de batxillerat al País Valencià des que s'instaurara el llistat de lectures obligatòries el 2019. De la mateixa manera, a les Illes Balears és aquesta novel·la l'única de l'autora que va constar com a obligatòria dins de l'assignatura Llengua catalana i literatura per a les promocions compreses entre el 2005 i el 2009, període temporal en què va existir el llistat de lectures prescriptives.

---

Praga de Badalona el 6 de març de 2008; una xerrada de Marta Nadal sobre la novel·la a l'escola Santa Anna de Barcelona; una lectura dramatitzada de la novel·la a l'IES Leonardo da Vinci de Sant Cugat del Vallès el 23 d'abril de 2008; la teatralització de tres monòlegs de la novel·la per part de l'alumnat de Batxillerat de l'IES Llavaneres de Sant Andreu de Llavaneres a la Biblioteca del poble; lectura de la novel·la a l'IES Mercè Rodoreda de l'Hospitalet del Llobregat; lectura de fragments de la novel·la en diferents llengües per part de l'alumnat de l'IES Parets del Vallès el 23 d'abril del 2008; creació d'un vídeo basat en la novel·la per part de l'IES Santa Eugènia de Santa Eugènia del Ter; elaboració de punts de llibre-calendari que fan referència a la novel·la per part del Centre de Recursos Pedagògics de l'Alt Camp; creació d'un treball i comentari de la novel·la, titulat «Les ciutats i les arts» per part de Miquel Pujadó; presentació, per part de M. Teresa Sensada —professora de l'Escola El Turó de Mataró—, de la comunicació «La Colometa: una dona maltractada o una víctima del seu temps?» en el marc de la Jornada Mercè Rodoreda celebrada el 8 de maig de 2009 i organitzada pel Departament d'Educació i la Fundació Mercè Rodoreda i adreçada al professorat de secundària i batxillerat i a l'alumnat; organització per part del Cicle d'Itineraris culturals Bicibarris d'una eixida el 25 de gener de 2009 per redescobrir els carrers i places de Gràcia en relació amb la novel·la, i el projecte (Wind-World-Women) per part de Traç Disseny amb l'objectiu de reivindicar el treball realitzat per dones basant-se en *La plaça del Diamant* i *Mirall trencat*.

<sup>286</sup> La tria de *La plaça del Diamant* com a lectura prescriptiva d'aquesta assignatura només s'ha alternat amb una altra novel·la rodorediana: *Mirall trencat* que, com veurem en el capítol corresponent, va ser lectura obligatòria en les promocions 2007-2009, 2008-2010, 2009-2011, 2017-2019, 2018-2020 i 2019-2021.



En definitiva, l'anàlisi duta a terme dels diferents camps que ens permeten observar quina és la posició canònica que ocupa *La plaça del Diamant* dins del conjunt de la producció rodorediana no fa més que confirmar l'afirmació inicial. Així, si bé des dels cercles acadèmics es pot posar en dubte la posició preeminent d'aquesta novel·la en posar-la en comparació amb la qualitat literària de *Mirall trencat*, és més que evident que *La plaça del Diamant* és la novel·la més coneguda i valorada per part del públic lector i que, a més, constitueix la principal porta d'entrada a la resta de la producció rodorediana. En aquest sentit, trobem especialment significativa l'afirmació següent de Josep Faulí en relació a la concessió del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes a Rodoreda el 1980:

El «Premi d'Honor», lògicament, no distingeix pas solament aquesta novel·la, sinó tota una obra: és una obra, però, que sense Colometa i la seva Plaça, sense els coloms i la vida d'aquella dona singular, una dona del poble esdevinguda mite i arquetipus, jo no sabia comprendre-la (1980: 8).

## 7.5. CONCLUSIONS

Les diverses anàlisis dutes a terme en aquest capítol ens han permès fer el seguiment de com ha sigut vista *La plaça del Diamant* de Rodoreda al llarg del temps, des del 1962, any en què va ser publicada, fins als nostres dies i des de dos àmbits d'interpretació: la recepció crítica i la divulgació. Per últim, hem analitzat els diversos àmbits públics que ens han permès afirmar que aquesta novel·la és, sens dubte, l'obra més canònica de tota la producció rodorediana.

Així, pel que fa a la recepció, l'hem dividida en tres estadis: les primeres ressenyes, els estudis de Carme Arnau i les diferents aproximacions acadèmiques posteriors a l'estudi d'Arnaú (1979). Per una banda, quant a les primeres ressenyes de la novel·la, hem observat com predominaren dues idees: la lectura en un grau més o menys historicista (hi ha ressenyes que posen en relació la novel·la amb el realisme social i altres que reivindiquen el paper que els esdeveniments històrics tenen en la novel·la per damunt de la psicologia de la protagonista) i la qualificació de la protagonista com una dona beneïta o ingènua.

Per l'altra, hem analitzat els primers estudis referits a la novel·la anteriors a l'apartat que Carme Arnau dedica a la novel·la en el seu treball de 1979 i, sobretot, aquest últim treball. És així com hem observat que el treball d'Arnaú parteix, en gran mesura, de les idees exposades per Molas (1969) quant a l'ús d'una perspectiva historicista, tot i que en Arnau (1979) s'introdueix una novetat: l'anàlisi de les obres a partir de la teoria del mite de la infantesa que no implica altra cosa que la lectura de l'obra en clau biogràfica. A més, també hi hem detectat una manca d'exhaustivitat i ortodòxia en l'estudi narratològic de la novel·la. Per últim, hem posat en comparació els primers treballs d'Arnaú amb els que publica a partir del canvi de mil·lenni i hem observat les rectificacions implícites que introdueix en la seua línia d'anàlisi, com ara el distanciament de la lectura en clau historicista o la crítica, per inversemblant que parega, a les anàlisis biogràfiques.

Dins de l'àmbit de la recepció, per últim hem analitzat l'elevat nombre d'estudis posteriors a Arnau (1979) i hem observat com moltes de les hipòtesis de partida i de les conclusions a les quals s'hi arriba disten poc les unes de les altres. Així, hem detectat com dues línies predominen en l'anàlisi de la novel·la: la biograficosimbòlica i la feminista, en cadascun dels dos principals focus de recepció, encara que també hi és ben

present una lectura basada en la reivindicació de la importància que els esdeveniments històrics tenen en la novel·la, tot i distanciar la novel·la del realisme social.

Una vegada estudiada la recepció de la novel·la, ens hem centrat a analitzar la lectura divulgativa que se n'ha fet i quina és la presència o absència de les diverses aproximacions crítiques en aquesta. Així, hem confirmat la hipòtesi que ens plantejàvem en la «Introducció» del capítol, segons la qual els treballs de divulgació s'han basat durant molt de temps en les primeres aproximacions crítiques dels anys seixanta i setanta i, com a conseqüència d'aquest fet, tres aspectes predominen en la lectura que se'n fa: l'explicació de la novel·la a partir d'elements biogràfics de l'autora, la manca d'ortodòxia pel que fa a l'anàlisi narratològica de la novel·la i la preeminència del context històric per damunt del perfil psicològic de la protagonista-narradora, tot i enquadrar la novel·la dins del gènere de la novel·la psicològica.

Per últim, per mitjà de l'anàlisi de diversos àmbits públics (premis, enquestes, edicions, traduccions, rellevància de *La plaça del Diamant* en l'any del centenari del naixement de Rodoreda i presència d'aquesta en l'ensenyament) hem pogut constatar com *La plaça del Diamant* és, sens dubte, l'obra més canònica de tota la producció rodorediana, tant per la qualitat literària que presenta com pel fet que és la novel·la més coneguda i valorada per part del públic lector.

## 8. EL CARRER DE LES CAMÈLIES

### 8.1. INTRODUCCIÓ

*El carrer de les Camèlies* va veure la llum el maig de 1966 sota el segell del Club dels Novel·listes, després d'un lent procés de redacció,<sup>287</sup> de la lectura d'Armand Obiols<sup>288</sup> i del procés d'edició entre Joan Sales i Mercè Rodoreda, procés que dista molt de les desavinences viscudes per tots dos en el tancament de *La plaça del Diamant*.<sup>289</sup> Així, com podem veure en l'epistolari entre l'autora i l'editor, és l'editor qui envia una carta a l'autora el 18 de febrer de 1966 (2008: 277-279) en la qual li proposa, amb certa franquesa i duresa, tres canvis de contingut que ella accepta: que hi indique que els habitants de les barraques són gitanos o xarnegos i que n'elimine els passatges del fetus conservat dins d'un pot i del senyor Jaume, la senyora Magdalena i el vell vigilant observant els primers símptomes de la pubertat de Cecília mentre aquesta dorm.<sup>290</sup>

És en aquesta carta també quan Joan Sales expressa a Rodoreda l'opinió que li mereix *El carrer de les Camèlies* per primera vegada, una opinió que, com veurem al llarg del capítol, sembla anunciar la recepció que rebrà la novel·la fins els nostres dies, una

---

<sup>287</sup> Com ha indicat Carme Arnau (2000a: 106), Mercè Rodoreda va treballar durant dos anys i dos mesos en l'elaboració d'*El carrer de les Camèlies*, mentre que en *La plaça del Diamant*, tan sols huit mesos. En diverses ocasions, Rodoreda es va adreçar a Joan Sales per explicar-li els motius d'aquest ritme creatiu. Així, el 19 d'octubre de 1964 escrivia a Sales: «Aquesta Cecília ja comença a semblar l'obra de la Seu. Quan us vaig veure a l'estiu tenia 120 pàgines gairebé definitives, ara de definitives en tinc 127 i és perquè ho vaig tornar a fer tot de nou amb un guany positiu, evidentment. Potser la Cecília tindrà només 140 pàgines [...]. Bé, em falta poc, doncs, per acabar la Cecília, potser l'acabaré d'aquí quinze dies, potser l'acabaré d'aquí tres mesos. Però, quan l'hauré acabada, la deixaré reposar un mes o dos i aleshores si trobo algun cap flux i que es pot millorar, ho faré. No vull, quan sigui publicada tenir remordiments i pensar que ho hauria pogut fer millor. Escriure una novel·la amb el poc temps —per a mi— amb què vaig escriure *La plaça...*, no puc fer-ho; em canso i em poso malalta. I quan la tindrè del tot enllestida aleshores la deixaré llegir a l'Obiols per si encara hi troba algun bon retoc a fer o algun bon consell a donar-me» (Rodoreda; Sales, 2008: 220). De la mateixa manera, el 2 de març de 1965 escrivia de nou a Sales: «No vull moure'm mentre no tingui la novel·la completament acabada, que ja ho està, però ja seieu què passa: com més la miro més defectes hi trobo, és a dir, hi ha algunes coses que podrien ser més brillants, però com que estic molt cansada, quan estic cansada, és inútil, no em surt una ratlla que valgui la pena. I encara he de reforçar el primer capítol. Tot anirà com una seda» (Rodoreda; Sales: 2008: 243).

<sup>288</sup> En la correspondència que Obiols va enviar a Rodoreda es poden llegir diverses referències al procés de revisió de la novel·la, sobretot centrades en el capítol XII, que no acabava de convèncer Obiols: «El capítol XII de la *Cecília* s'haurà de refer. És massa flux i tot està només apuntat. Ja hi he començat a treballar. Potser l'acabaré aquesta nit» (Obiols, 2010: 365) o «He enllestit 4 o 5 capítols de *Cecília*. Molt bé. El 12, però, no té adob, per ara» (Obiols, 2010: 368).

<sup>289</sup> En aquest sentit, Sales escriu a Rodoreda el 18 de febrer de 1966: «No vaig gosar, NATURALMENT, tocar-hi una coma. Tal com me la vaig enviar, la vaig posar a mans del linotipista. Després, a la correcció de galeres, em vaig limitar a corregir les errades tipogràfiques i ortogràfiques i ABSOLUTAMENT RES MÉS. Em teniu aterroritzat!» (Rodoreda; Sales, 2008: 277).

<sup>290</sup> Joan Sales també va proposar a Rodoreda encapçalar la tercera edició de la novel·la amb un pròleg. En primer lloc, va pensar que Obiols en fora el redactor, però davant de la negativa d'aquest, li ho va proposar a Rodoreda, qui també s'hi va negar (Rodoreda; Sales, 2008: 295 i 301).

lectura fortament condicionada per l'existència prèvia de l'obra per excel·lència de Rodoreda: *La plaça del Diamant* i, per tant, pel recurs de la comparació:

*El carrer de les Camèlies* em va agradar moltíssim, però no tant com *La plaça del Diamant*. Això no té res a veure amb la valoració estrictament literària. Possiblement heu fet en el *Carrer* unes filigranes, tant psicològiques com descriptives, superiors a les que va fer a *La plaça*, però el personatge de la Cecília no té ni pot tenir la fascinació de la Colometa —aquesta és un àngel del Cel, aquella «tot el contrari». Pots ser, a més, jo soc un mal lector de vides de flàvies perquè ni flàvies ni tendrios no m'han arribat a interessar mai —ni en la literatura ni en la realitat. [...]. Tenint en compte aquest «handicap» meu, la vostra novel·la deu ser un «tour de force» del gènere ja que me la vaig empassar amb el més viu interès. L'estudi de la psicologia de la Cecília em va semblar formidable, de molt el millor estudi de psicologia de flàvia que recordo haver llegit mai de la vida (deixem estar les prostitutes de Dostoievski, que no són tals, sinó santes del Cel que les circumstàncies dramàtiques de la seva vida han obligat a practicar tal ofici). Moltes coses em semblen una troballa intuïtiva de primer ordre. L'explicació de la tendència a prostituir-se per la blederia, o sigui l'abúlia, per la inconstància sentimental i de caràcter, em sembla justa, exacta. Com molt ben vista aquesta mena d'«indiferència» o «fredor» sensual de la Cecília, que imagino que ha de ser molt freqüent entre elles —tot el contrari del que la gent suposa. No hi deu haver res al món, en efecte, més repel·lent per a una sensual que haver d'exercir la prostitució! De troballes intuïtives d'aquest gènere, el *Carrer* n'està empedrat tant o més que la *Plaça*. I que són exactament «troballes intuïtives» ho demostra el cas d'aquell general que hi feu sortir, *que és exactament com el general Faraudo de Saint Germain*, en pau descansi, a qui vos segurament no va conèixer (i això és l'admirable). [...]. En fi, una gran novel·la, una formidable novel·la que si no produeix aquell entusiasme de la *Plaça del Diamant* no és pas per culpa de l'autora, sinó de la protagonista.

Amb la particularitat que això que us dic és la meva impressió. A la meva dona<sup>291</sup> li agrada més el *Carrer* que no pas la *Plaça* —però sospito que la majoria de lectors s'assemblaran més a mi, en això, que no pas ella. Ella ja us escriurà pel seu compte tot el que la lectura del *Carrer* li ha suggerit. Jo només us puc anticipar que es va passar una nit en blanc llegint-la (Rodoreda; Sales, 2008: 276-277).

Si bé, d'una banda, Sales és el primer en vaticinar un dels aspectes predominants de la lectura d'*El carrer de les Camèlies* que podrem trobar des de la recepció primerenca fins els nostres dies; de l'altra, i també en la correspondència privada, és l'encarregat de predir la concessió del premi Sant Jordi a la novel·la des del moment que és coneixedor que han canviat les bases del premi i que l'any 1966 s'atorgaria a una obra ja publicada. Així, el 8 d'agost de 1965 —abans, fins i tot, d'haver llegit la novel·la— expressava a Rodoreda: «Per cert, per un acord dels seus mecenes, d'ara endavant el premi St. Jordi serà donat tant a novel·les inèdites com publicades; de manera que *El carrer de les Camèlies* té moltes probabilitats d'emportar-se'l» (Rodoreda; Sales, 2008: 252). De la mateixa manera, el 30 de setembre de 1965 li comentava: «I tindreu —quasi segur— el

---

<sup>291</sup> Núria Folch i Pi.

Sant Jordi de l'any que ve; perquè el jurat, escarmentat amb el que va passar amb *La plaça*, tindrà el màxim interès a donar-vos-el. És un gran què, això que ara també el donin a novel·les publicades» (Rodoreda; Sales, 2008: 258).

Efectivament els vaticinis de Joan Sales es van acabar acomplint i Rodoreda va obtenir el premi Sant Jordi el 1966 per *El carrer de les Camèlies* com a obra ja publicada.<sup>292</sup> A bastament ha sigut comentat, dins de la tendència comparativa que engloba les dues primeres novel·les de represa de l'autora, com l'obtenció del Sant Jordi per *El carrer de les Camèlies* no és més que una compensació per l'error comés amb *La plaça del Diamant*. De fet, fins i tot la mateixa Rodoreda ho va expressar al periodista Màrius Carol en l'entrevista que aquest li va fer per a *El Periódico* el 1982:

Lo que sí que resulta una satisfacción fue que después de mi fracaso en el Sant Jordi, con *La plaza del Diamant*, me concedieran otro Sant Jordi, por *El carrer de les Camèlies*, galardón que gané sin presentarme, pues entonces pasó a escogerse una obra de interés publicada, en lugar de un concurso de novelas nuevas. Supongo que fue una manera de compensar (Carol, 1982: 23).

Ara bé, el Sant Jordi no és l'únic premi que va obtenir l'autora per aquesta novel·la, sinó que el seguiren el Premi de la Crítica de 1967 i el premi Ramon Llull de 1969<sup>293</sup> atorgat per Planeta per a la traducció al castellà d'obres catalanes ja publicades, cosa que va comportar que *La calle de las Camelias* apareguera el 1970.<sup>294</sup> I és que, en definitiva, si bé l'obtenció d'aquests premis per *El carrer de les Camèlies* suposen la consolidació de Mercè Rodoreda com a figura literària, cal no perdre de vista que el

---

<sup>292</sup> En aquesta ocasió el jurat del premi Sant Jordi estava conformat per Joan Fuster, Josep M. Llompart, Josep A. Baixeras i Joan Triadú. El segon lloc va ser per a *Els Orangutans*, de Joaquim Carbó i, el tercer, per a *Què vols Xavier?*, de Vicenç Riera Llorca.

<sup>293</sup> Com explica Lluís Bonada (1988: 24 [632]), l'editorial Planeta només va concedir el premi Ramon Llull a obres catalanes ja publicades l'any 1968, que va ser concedit a Joan Sales per *Incerta glòria*, i el 1969. Posteriorment, l'editorial va reprendre la concessió del premi amb el mateix nom, però en aquest cas adreçat a la publicació d'obres inèdites en català.

<sup>294</sup> El 1967 Sales ja especulava sobre l'atorgament d'aquest premi a *El carrer de les Camèlies* i així ho va expressar per carta a l'autora el 19 de febrer de 1967: «Finalment us adjunto també un retall de *La Vanguardia* d'abans d'ahir amb un rumor que, si es confirma, pot ser una molt bona cosa: que en Lara —l'amo de l'editorial Planeta— crearà un premi de 40 mil duros per a la millor novel·la catalana publicada durant l'any amb vistes a llançar-la en traducció castellana. Si es fa de debò aquest premi, i el fan aviat (que no hagi passat l'any de l'aparició del *Carrer*, que el farà el maig vinent), el *Carrer* té enormes probabilitats de pescar aquesta nova rifa» (Rodoreda; Sales, 2008: 331). Per contra, el 1969 Sales ja era coneixedor dels rumors que situaven Mercè Rodoreda com a guanyadora del Ramon Llull, tot i l'oposició de Martí de Riquer com a membre del jurat, com demostra la informació que aporta a Rodoreda en les cartes enviades a l'autora el 20 de setembre i el 7 d'octubre: «El cor em diu que el donaran al *Carrer de les Camèlies*, que el bèstia d'en Riquer es deixarà de carallades (ves quina pega que visqui precisament al carrer de les Camèlies) i en tot cas els altres jurats imposaran el bon sentit» (Rodoreda; Sales, 2008: 388) i «Els jurats volen votar *El carrer de les Camèlies* excepte el bèstia d'en Riquer, [...]. Tot això que us estic dient són notícies estrictament confidencials» (Rodoreda; Sales, 2008: 389).

reconeixement és de caràcter progressiu i que, com indica Mohino (2013: 11), el beneplàcit popular i de l'estament literari Rodoreda el guanya per l'impacte creixent de *La plaça del Diamant*.

Així, la hipòtesi de la qual partim es basa en el fet que, tot i que *El carrer de les Camèlies* supose el reconeixement de Mercè Rodoreda com a autora per part de la crítica, aquest reconeixement no li prové del fruit literari que aquesta novel·la suposa, sinó que li arriba per l'èxit, cada vegada més reconegut, de la seua novel·la justament anterior: *La plaça del Diamant*. Prova d'això és el filtre comparatiu amb què sempre s'analitza *El carrer de les Camèlies*, és a dir, el fet que fins a l'actualitat la novel·la es ressenye, s'estudie o es comente des de la comparació amb *La plaça del Diamant*. Tres aspectes són crucials per entendre aquesta comparativa: la proximitat en la publicació d'ambdues novel·les, el fet d'utilitzar-hi una mateixa tècnica de punt de vista narratiu i la rapidesa amb què *La plaça del Diamant* adquireix una posició privilegiada dins del cànon de la literatura catalana contemporània.

## 8.2. LA RECEPCIÓ CRÍTICA D'EL CARRER DE LES CAMÈLIES

### 8.2.1. LA RECEPCIÓ INICIAL

Si un aspecte va condicionar la recepció inicial d'*El carrer de les Camèlies* aquest va ser l'expectació amb què s'esperava la novel·la després de l'èxit de crítica i de públic que l'autora havia aconseguit amb la seua novel·la anterior: *La plaça del Diamant*. Només cal llegir les primeres ressenyes en relació a l'aparició de la novel·la per a adonar-se'n:

Es lógico, pues, que esta nueva obra de Mercè Rodoreda fuera esperada con el mayor interés y hasta con cierto temor a la posible decepción. ¿Podía repetirse sin caer en algún desmayo el logro absoluto, perfecto y rotundo de *La plaza del Diamant*? (Llompert, 1966: 11).

*El carrer de les Camèlies*, de Mercè Rodoreda, ha aparecido cuatro años después del éxito de *La plaza del Diamant*, novela que, en tres años, ha conseguido alcanzar su tercera edición, éxito nada despreciable en una novela catalana que no obtuvo premio alguno. Efectivamente, el público confirmó el éxito de crítica. Por ello, la segunda novela de Mercè Rodoreda era esperada con interés (Marco, 1966: 36).

De la mateixa manera i en relació amb aquest aspecte, és des dels inicis de la recepció d'*El carrer de les Camèlies* que veiem com la comparació amb *La plaça del Diamant* s'estableix com un punt bàsic de tota referència a la novel·la, com veurem en analitzar les primeres ressenyes. Ara bé, aquest marc comparatiu no sols afecta les ressenyes, com analitzarem detalladament en el subapartat següent, sinó que també el podem veure en les entrevistes concedides per l'autora en el període temporal de la publicació de la novel·la, tant per les preguntes dels entrevistadors com per les afirmacions de la mateixa Rodoreda.

Així, el 1966 Lluís Sales-Balmes preguntava a Rodoreda des de les pàgines de la revista *Destino*: «¿Qué diferencias hay entre *El carrer de les Camèlies* y *La plaza del Diamant*?», a la qual cosa Rodoreda responia: «Primero, el estilo está más trabajado, y el personaje —Cecilia— es más complejo. Cecilia es al mismo tiempo cínica e inocente» (Sales-Balmes, 1966a: 58). En aquesta mateixa línia i també el 1966, Manuel del Arco preguntava per a *La Vanguardia* a Rodoreda: «¿Y ahora en *El carrer de les Camèlies*?», a la qual cosa Rodoreda contestava: «Un amigo mío que me conoce muy bien dijo que la protagonista de *La plaza del Diamant* lo dice todo y la protagonista de *El carrer de les Camèlies* lo calla todo» (Del Arco, 1966: 29). Finalment, encara tres



anys després, tornem a observar com Rodoreda torna a comparar ambdues obres en ser preguntada per la seua millor obra per un entrevistador que respon a les sigles M. P de A. del *Noticiero Universal*:

Suele considerarse como mejor *La plaza del Diamant*, pero yo creo que es tan o más importante *El carrer de les Camèlies*. Sin embargo, *La plaza* gusta por igual a gente de muy distinto nivel intelectual, quizás porque la protagonista es más simpática (M. P. de A., 1969: 18).

Si ens fixem ara en el nombre de ressenyes i mostres de recepció assolit per *El carrer de les Camèlies*, observem que aquest va ser prolífic, cosa que, si bé cal atribuir en gran part a l'èxit recent i creixent de *La plaza del Diamant*, també cal basar en l'obtenció del premi Sant Jordi per part de la novel·la. De la mateixa manera, considerem que aquest factor va condicionar plenament el ràpid èxit de públic que va assolir *El carrer de les Camèlies*, com demostra el fet que la primera edició s'esgotara als tres o quatre mesos de ser publicada i que als sis mesos hagueren de publicar-ne la tercera.<sup>295</sup> En aquest sentit, resulten interessants les afirmacions que Sales fa per carta a Rodoreda el 31 de desembre de 1966:

Compto, doncs, que seran 2.000 els compradors extres (els compradors que no hauríem tingut sense el premi) d'*El carrer de les Camèlies*. És ben poca cosa si ho penseu, sobretot en relació a l'absurda importància que certes ànimes de càntir donen a aquestes rifes literàries, però no deixa de prestar-se a una reflexió consoladora [...]: entre el públic que llegeix en català, els papanates són més aviat minoria. [...]. En fi, [...]: vol dir que si els 2.000 papanates que van comprar *La derrota*<sup>296</sup> es llancen aquests dies a comprar *El carrer de les Camèlies*, la 2a ed. s'exhaurirà en un tres-i-no-res; sense comptar que a més seguiran comprant-la els qui ja l'anaven a comprar sense necessitat de cap coliflor natural d'enguany —recordeu que la 1a ed. s'havia exhaurit en tres o quatre mesos. CAL ESTAR PREVIINGUTS per llançar la 3a ed. abans de la Festa del Llibre (Rodoreda; Sales, 2008: 300).

---

<sup>295</sup> La segona edició d'*El carrer de les Camèlies* es va publicar el desembre de 1966 i la tercera edició, el juny de 1967.

<sup>296</sup> *La derrota* és la novel·la amb què Estanislau Torres va guanyar el premi Sant Jordi el 1965.

### 8.2.1.1. LES PRIMERES RESSENYES

Com hem vist, l'èxit aconseguit per Mercè Rodoreda amb *La plaça del Diamant* va comportar que *El carrer de les Camèlies* fora esperat amb candeletes per la crítica. Així ho demostra el fet que la novel·la ja apareguera anunciada o referenciada en la premsa mesos abans de ser publicada, tant en *La Vanguardia* com en les revistes *Serra d'Or* i *Destino*. D'una banda, pel que fa al diari, la novel·la apareix anunciada per primera vegada dins d'un article del periodista Lluís Sales-Balmes sobre el panorama literari català del moment, publicat el gener de 1966.<sup>297</sup> De l'altra, quant a les revistes, és la mateixa Mercè Rodoreda qui fa referència a la propera publicació de la novel·la en les entrevistes que li fan Baltasar Porcel i Lluís Sales-Balmes, respectivament.<sup>298</sup>

El fet que Mercè Rodoreda comence a ser entrevistada l'any 1966 és una prova més de l'èxit assolit per l'autora amb *La plaça del Diamant* i de la reintegració d'aquesta dins del circuit de les lletres catalanes, cosa que, com repetidament hem dit, condiciona la recepció de la novel·la que ara ens ocupa. Així ho corrobora la pregunta que, com hem vist en l'apartat «Recepció inicial», Lluís Sales-Balmes fa a l'autora. Ara bé, més enllà de les relacions que s'estableixen entre una i altra novel·la, Rodoreda també parla específicament d'*El carrer de les Camèlies* en ambdues entrevistes i ho fa amb un nivell diferent de profunditat. Així, mentre que en l'entrevista de Porcel fa una descripció de la novel·la esmentant només l'espai on ocorre l'acció, en la de Sales-Balmes entra a comentar el perfil psicològic de la protagonista:

He acabat de fer els últims retocs a la novel·la *El carrer de les Camèlies*, que m'edita el Club dels Novel·listes. Ja és a la impremta. Passa entre el passeig de Gràcia i la rambla de Catalunya, i en una barriada de barraques. Acaba més o menys a Pedralbes, amb una noia que porta una diadema de brillants per a anar al Liceu (Porcel, 1966: 75 [235]).

M.R.: Cecilia es al mismo tiempo cínica e inocente.

S-B: ¿En qué sentido cínica?

M.R: En el sentido de «tirar al dret». Llega a un momento de su vida que se queda sin conciencia de las cosas que le han pasado. Hay influencias de la Moll Flanders, de santa Teresa... Cecilia es una mujer de vida ligera, y, en el fondo, una buena chica. En *El carrer de les Camèlies* yo buscaría un complejo de frustración. Cecilia, en los hombres que trata, busca a su padre, que no ha llegado a conocer. Es necesario leer toda la novela. Yo soy la que menos la puedo explicar... (Sales-Balmes, 1966: 58).

---

<sup>297</sup> Trobareu la referència que Lluís Sales-Balmes fa a la novel·la dins d'aquest article reproduïda en l'ANNEX XIX.

<sup>298</sup> No hem reproduït les entrevistes en l'ANNEX XIX perquè les podeu trobar reproduïdes en Mohino (2013: 35-43 i 53-54), respectivament.

Ara bé, és després de la publicació de la novel·la quan els anuncis en la premsa es multipliquen exponencialment. En aquest sentit, resulta significativa la quantitat de vegades que la novel·la és recomanada, amb la mateixa descripció, dins de l'espai dedicat a aquest efecte en la revista *Destino* al llarg del 1966 (s.s., de 1966a a 1966d) i abans d'obtenir el premi Sant Jordi.<sup>299</sup> En aquests anuncis, tot i que la novel·la apareix succintament descrita, és evident que el missatge emprat conté una intencionalitat: transmetre la idea que aquesta novel·la suposa la consolidació de l'autora dins del panorama literari català.

Un altre aspecte que demostra l'interès per la novel·la abans que aquesta obtinguera el Sant Jordi és el fet que moltes de les ressenyes van ser publicades abans de l'atorgament del premi.<sup>300</sup> El primer autor que es va decidir a escriure un ressenya sobre la novel·la va ser Llorenç Villalonga des de les pàgines del diari *Baleares* el juliol de 1966. En aquesta ressenya, titulada significativament «Lo mismo, pero muy diferente», l'escriptor és el primer a establir una comparativa entre *La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies*; comparativa que, com ja hem dit, es convertirà en la tònica general de la recepció primerenca de la novel·la:<sup>301</sup>

Confieso que después de esta obra maestra, al leer el título de la novela que acaba de aparecer ahora, *El carrer de les Camèlies*, experimenté recelos. *La plaça del Diamant* era pintoresca, costumbrista y al mismo tiempo extremadamente lírica. Por lo general los novelistas líricos son autobiográficos y se agotan en un libro. [...] ¿Nos encontraríamos ante una nueva *Plaça del Diamant*? (Villalonga, 1966: 20).

Al llarg de la ressenya Villalonga defensa una tesi clara: l'abisme que hi ha entre ambdues novel·les, tot i partir d'una protagonista força semblant, tant pels orígens socials com pel caràcter ignorant:

La consigna bobalicona —bobalicona como lo son en arte todas las consignas— que ella parece seguir, ignoro si por burlarla o por dignificarla, la ha llevado a

<sup>299</sup> Trobareu l'anunci que es reproduïx en els diversos números de *Destino* en l'ANNEX XIX.

<sup>300</sup> Trobareu les ressenyes que s'hi analitzen reproduïdes en l'ANNEX XX.

<sup>301</sup> Llorenç Villalonga valorava més positivament *El carrer de les Camèlies* que *La plaça del Diamant*, com demostren les declaracions que l'autor va fer per carta a Sales el 15 de juny de 1969 quan li anuncia la intenció de plagiar la Cecília Ce en *Lulú o la princesa que somreïa a totes les conjuntures* (1970): «Seria la germana bessona de la protagonista del *Carrer de les Camèlies*, obra que crec molt superior a la *Plaça del Diamant*. Germana bessona; però, no en tràgic, sinó tot el contrari. L'àngel negre necessita el complement de l'àngel blanc» (*apud* Puimedon, 1994: 152). De la mateixa manera, un altre aspecte que demostra l'admiració de Villalonga per aquesta novel·la, és el fet que n'esmentara passatges en *Falses memòries de Salvador Orlan* (1967). Ara bé, convé recordar que Rodoreda també va correspondre aquest homenatge literari amb el conte «La sala de les nines» de *La meva Cristina i altres contes* (1967). Hom pot trobar l'anàlisi d'aquesta relació en Simbor (2000).

publicar dos novelas que siendo a primera vista semejantes son en realidad todo lo contrario. Colometa, protagonista de la primera, y Cecilia, de la segunda, pertenecen a las más bajas categorías sociales. A la penuria económica de su medio unen una deficientísima educación y una inteligencia que no llega a la mediana (Villalonga, 1966: 20).

Pel que fa a l'opinió que aquesta ressenya degué merèixer a Mercè Rodoreda, gràcies a l'entrevista que Martí Farreras va fer a l'autora el 1966 per a la revista *Tele-estel* com a la referència que Rodoreda en fa en el «Pròleg» de *Mirall trencat*, sabem que no sols l'acceptava, sinó que, fins i tot, en subscribia el contingut:

M.F.: Después de *La Plaça del Diamant*, ha vingut *El carrer de les Camèlies*: el parentiu evident entre els dos títols, pressuposa una certa similitud entre les dues novel·les?

M.R.: No ho crec pas. En un dels comentaris que s'han fet del llibre, el crític deia, plantejant-se aquesta mateixa qüestió: «igual però diferent». I em penso que és ben bé això. Tots els llibres que jo escrigui (soc bastant fidel a mi mateixa) tindran entre ells un gran parentiu. I si es tracta de novel·les d'ambientació barcelonina la cosa potser encara s'accentuarà. Així i tot, els anys i anys que he estat allunyada de Barcelona és probable que hagin originat un fenomen nostàlgic, que em faci descobrir un gran encant en aquests títols de llibre evocant racons de la meua ciutat. No hi ha cap inconvenient que una propera novel·la (que està per escriure) es tituli *El Putxet*, posem per cas. Estic disposada —diu rient— a esgotar la toponímia urbana... (Farreras, 1966: 15).

Llorenç Villalonga, después d'haver escrit un article encomiàstic a l'aparició de *La plaça del Diamant*, en va escriure un altre a l'aparició d'*El carrer de les Camèlies* intitulat «Igual però diferent» (Rodoreda, 2011a [1a ed. 1974]: 15).

Només un mes después, l'agost de 1966, la novel·la tornava a ser ressenyada fins en tres ocasions des de diverses publicacions. Seguint l'ordre temporal, la primera d'aquestes crítiques va ser la que Miquel Dolç va dur a terme des de *La Vanguardia Española*. Com ja havíem esmentat anteriorment, la línia interpretativa que hi trobem torna a ser l'establiment de comparacions amb *La plaça del Diamant*; tot i que ara, d'una manera més profunda, ja que Dolç va aprofitar l'ocasió d'escriure sobre *El carrer de les Camèlies* per a incorporar la ressenya que el 1962 havia fet per a *Las Provincias* a propòsit de *La plaça del Diamant*:

*El carrer de les Camèlies* resulta de este modo la más leal y digna pareja de *La plaça del Diamant*. Sin que haya, en la nueva experiencia narrativa, la menor reiteración de nociones e ingredientes, Mercè Rodoreda sólo se repite en el empeño de producir, sirviéndose de idénticos medios expresivos, otra obra maestra. ¿Cuáles habían sido las armas de la novelista para conseguir esta perfección en *La plaça del Diamant*? (Dolç, 1966: 42).

Així, si bé Miquel Dolç defensa que «*El carrer de les Camèlies* es, en cierto sentido, la antítesis de *La plaça del Diamant*», realment el que fa és esmentar els diversos elements tècnics de *La plaça del Diamant* detectats en la ressenya de 1962 i comentar de quina manera es reiteren en la novel·la que ara ens ocupa, com ara: el personatge femení humil i la tècnica narrativa basada en l'ús del relat en primera persona. Tot i això, també és cert que la darrera part de la ressenya conté una anàlisi en exclusiva de la novel·la que ara ens ocupa i en aquesta part Dolç s'esforça a marcar la diferència principal entre ambdues novel·les: el caràcter enigmàtic, abúlic i il·lògic de la protagonista, marcat, alhora, per la recerca del pare desconegut. Finalment, Dolç tanca la ressenya situant *El carrer de les Camèlies* com la novel·la en què Rodoreda ha marcat amb més força «su personal línea creadora», tot i que no deixa d'afirmar que «es posible, como se ha dicho, que Cecilia no inspire aquella vivísima simpatía de la heroína de *La plaça del Diamant*»<sup>302</sup> (Dolç, 1966: 42).

Només dos dies després *El carrer de les Camèlies* va tornar a ser ressenyada. En aquest cas, l'autor n'era Joaquim Marco des de les pàgines de la revista *Destino*<sup>303</sup> i, com passava en les dues ressenyes anteriors, és el marc comparatiu amb *La plaça del Diamant* el que predomina al llarg de la ressenya —un aspecte que es fa encara més evident per la negreta emprada a l'hora d'esmentar ambdues novel·les. Així, per a Marco, hi ha diversos elements que emparenten ambdues novel·les: la tècnica narrativa emprada —segons el crític, «una confesión que bordea el monólogo interior» (Marco, 1966: 36)— que fa que les novel·les vagen més enllà de la trama argumental fulletonesca i picaresca; la ingenuïtat de l'estil —tot i afirmar que el fet de tornar a usar-lo en una altra novel·la podria fer de Rodoreda una autora monòtona—; la presència de la ironia i de l'humor, i certs elements de l'estructura com les descripcions detallistes i els relats onírics, encerts que, a més de poètics, considera femenins.

Ara bé, hi ha una diferència clara entre aquesta ressenya i les anteriors: l'inici del posicionament d'*El carrer de les Camèlies* en un nivell inferior de qualitat de l'aconseguit per l'autora amb *La plaça del Diamant*:

---

<sup>302</sup> En aquest sentit, resulta interessant com, en l'entrevista que Esther Benítez li va fer el 1980 per a TVE, Mercè Rodoreda es va referir a la simpatia que despertava Colometa entre el públic lector com un dels motius de l'èxit de *La plaça del Diamant*: «Yo creo, en principio, porque el personaje, la Colometa, es muy simpático. Luego, por el estilo».

<sup>303</sup> Joaquim Marco va reproduir el 1968 en català aquesta ressenya en la seua obra *Sobre literatura catalana i altres assaigs*.

Digamos de entrada que aunque en conjunto esta segunda obra no posee el «clímax» emotivo de la primera, ni resulta tan unitaria, si la figura de Cecilia Ce no posee la vida interior de la Colometa, en cambio, hay parcelas en *El carrer de les Camèlies* de trazado mucho más seguro, de mayor perfección narrativa (Marco, 1966: 36).

És en endinsar-nos en la ressenya, marcada per una forta descripció argumental, quan trobem els encerts i els errors que el crític atribueix essencialment als ambients descrits en la novel·la. Així, si bé d'una banda considera que l'ambient creat en els capítols dedicats a la relació de la protagonista amb Marc són «la parte más conseguida de la obra»; de l'altra, afirma que «la verosimilitud de la narración decrece cuando la autora se enfrenta con un mundo radicalmente distinto: el de las barracas» (Marco, 1966: 36). Ara bé, les crítiques negatives a la novel·la enfront de la qualitat de *La plaça del Diamant* no es limiten a una descurança en la descripció del món de les barraques, sinó que abasten altres elements, com ara: la presentació d'uns personatges masculins menys positius; la sordidesa general de l'ambient; la manca del «“clímax” emotiu» i de la unitat anteriors, i l'absència d'escenes èpiques i del «rayo iluminador» de la protagonista.

A la vista del canvi d'orientació en la crítica a *El carrer de les Camèlies* que suposa la ressenya de Joaquim Marco, considerem que resulta realment interessant saber quina era l'opinió que aquesta crítica mereixia a Rodoreda. És gràcies a l'entrevista que Carles Isasi va fer a l'autora el 1976 per a *Canigó: Setmanari Català d'Informació General* que sabem que Rodoreda, tot i mostrar-se cauta a l'hora de parlar de la qualitat de la novel·la que ara ens ocupa front a la de *La plaça del Diamant*, no dubta a arremetre contra el crític:

C.I.: Passem a *El carrer de les Camèlies*. Joaquim Marco ha dit que la protagonista, Cecília, no té el raig il·luminador de la Colometa, que els personatges masculins no són positius, que li manca l'alenada èpica de l'altra novel·la, que l'ambient no és popular, sinó sòrdid, que l'obra baixa de nivell quan s'interna pels barris baixos de Barcelona...

M.R.: Jo volia fer una novel·la diferent, però no ho vaig aconseguir. Cecília és una germana de la Colometa; això ho va veure molt clar Llorenç Villalonga quan va escriure sobre l'obra dient que es tractava d'una novel·la igual però diferent. Tenia raó. Jo, com a autora, tant m'estimo una protagonista com l'altra. Si baixa de to o no, és un problema dels crítics, no meu... Per altra banda, és natural que hi hagi diferències de nivell. No ho sé, això de les comparacions és inevitable.

C.I.: No és comparar per comparar; hi ha una raó per fer la comparança: vostè coneix bé l'ambient de Gràcia, però no el de les barraques de Montjuïc.

M.R.: És que no es tractava de fer un tractat de barraquisme.

C.I.: No, no, però em sembla que la relació amb la realitat dels seus personatges és més profunda si coneix els llocs on es desenvolupa la seva vida. I consti que no voldria fer aquí una defensa del realisme vulgar...

M.R.: En realitat, la topografia d'*El carrer de les Camèlies* m'és més familiar que la de *La plaça del Diamant*. Soc una persona nascuda a Sant Gervasi. Jo no sabia on era la plaça del Diamant quan vaig escriure la novel·la. Quant a això que diu de Montjuïc, no ho sé, potser no vaig tenir l'estat de gràcia per descriure aquest ambient tan bé com l'altre...; això és una cosa que no depèn d'un. [...]

C.I.: No creu que aquest ingenuisme deliberat de la novel·la li dona una monotonia que fa pesada la seva lectura?

M.R.: No ho sé; això és una cosa que ha de dir el lector, no jo.

C.I.: No creu que hi ha a la novel·la trets fulletonescos? (La protagonista desgraciada, va de tomb en tomb, etc.; etc.)

M.R.: Què vol que li digui? *Moll Flanders* ho és més, de fulletonesc.

C.I.: L'obra que esmenta va ser escrita en una altra època.

M.R.: Sí, té raó; de totes maneres, aquesta impressió és també cosa del lector.

C.I.: Com explica la manca de personatges masculins? L'home de la Colometa a la primera novel·la era un heroi fins a un punt positiu...

M.R.: És que els homes passen però no la marquen (penso en Cecília). De totes maneres, pensí que les dues novel·les són obres de postguerra, una situació en què es tractava de sobreviure, en què la relació home-dona perd importància; no són dones que visquin pensant en un amor. No es tracta d'una actitud negativa general envers l'home en general pel fet que no és dona, no. A la darrera novel·la, *Mirall trencat*, surten personatges masculins positius. [...]

C.I.: I què em diu d'en Marco?

M.R.: No crec que sigui dels crítics més intel·ligents. De vegades fa bones crítiques, sí; és, però, molt irregular (Isasi, 1976: 16-17).

Encara una altra ressenya a la novel·la va veure la llum aquell agost de 1966: la crítica que Josep M. Llompart va escriure des de les pàgines del *Diario de Mallorca*. Seguint la línia crítica adoptada per Joaquim Marco, Josep M. Llompart no sols compara en tot moment ambdues novel·les, sinó que torna a situar *El carrer de les Camèlies* en una posició d'inferioritat a la de *La plaça del Diamant*, tot i afirmar que «la calidad de ambas narraciones alcanza un mismo elevadísimo plano» (1966: 11):

Quizá no sea oportuno establecer una comparación entre *La plaza del Diamant* y *El carrer de les Camèlies*. De todos modos, los lectores de Mercè Rodoreda no habrán podido evitar este cotejo, y al fin y al cabo tampoco al crítico no le es fácil eludirlo. Por lo que a mí respecta, debo confesar que, obligado a elegir, me inclinaría decididamente por *La plaza del Diamant*; pero —y quede ello bien claro— no por considerarla mejor creación artística que la novela que hoy nos ocupa, sino por estimar más atractiva y más hondamente humana la historia de Natàlia —conocida también por Colometa— que la de la compleja Cecília Ce (Llompart, 1966: 11).

Pel que fa concretament a *El carrer de les Camèlies*, Llompart torna a qualificar l'argument com a fulletonesc i, com Joaquim Marco, considera que, tot i la precarietat d'aquest, Rodoreda aconsegueix crear una novel·la excepcional gràcies a la tècnica i a

l'estil. A més, per tal demostrar-ho, Llompart continua la ressenya descrivint alguns aspectes de la tècnica i de l'estil que ja havia observat en ressenyar *La plaça del Diamant* i que, per tant, considera que ambdues novel·les comparteixen: un realisme que sobrepassa el realisme social dels anys seixanta a base de més profunditat i poèticitat; un estil en què predomina la senzillesa intencionadament buscada, i l'existència d'un *leitmotiv* simbòlic, en aquest cas, el de les flors.

Finalment, encara dos anys més tard, el 1968, aparegué l'última ressenya a *El carrer de les Camèlies*. L'encarregada de dur-la a terme va ser Paulina Crusat<sup>304</sup> des de les pàgines de la revista *Ínsula*, qui, amb aquesta crítica, es va poder llevar l'espina de no haver pogut ressenyar *La plaça del Diamant* en el seu moment per motius de salut, com ella mateixa hi afirma:

Desde hace años vengo deseando dedicar un artículo a Mercè Rodoreda. Circunstancias de salud me lo impidieron cuando, en 1962, apareció su primera novela: y ahora lo han retrasado. Tengo, al escribir, la impresión de cumplir por fin una obligación (de conciencia, se entiende): la que todos tenemos de reconocer y saludar al autor de talla cuando se nos viene a la mano (Crusat, 1968: 10).

Si bé aquesta motivació ja ens podria donar una idea de la línia comparativa emprada per a ressenyar *El carrer de les Camèlies*; la realitat és que, en aquesta crítica, fins i tot es deixa enrere aquesta línia i s'analitzen ambdues obres alhora, de manera general i, per tant, com si foren el resultat idèntic de l'aplicació de les mateixes tècniques. Paulina Crusat comença la ressenya descrivint físicament Rodoreda i la continua qualificant l'autora com «una gran artista a nivel internacional, a nivel de las primeras figuras femeninas de fama más pura, las que en cada momento casi se cuentan con los dedos de la mano» (Crusat, 1968: 10). És, després d'aquesta introducció, quan comença a fer referència als aspectes que la converteixen en l'escriptora excepcional que Crusat la considera: l'ús, com a tècnica narrativa, de la primera persona en passat, que no monòleg interior; el domini de la llengua popular; el caràcter poètic de l'estil; la profunditat psicològica de les protagonistes, i la presència de l'humor.

És, amb l'anàlisi detallada d'aquest últim aspecte, que progressa la ressenya. En concret, per a Paulina Crusat, la presència de l'humor en ambdues novel·les respon claríssimament a una filiació carneriana i ho argumenta al llarg de dos paràgrafs. Així,

---

<sup>304</sup> Considerem que és important recordar, per la rellevància que té des del punt de vista de la recepció de la novel·la, que Paulina Crusat va ser una coneguda divulgadora de la literatura catalana en l'àmbit estatal per mitjà de la revista *Ínsula*.



segons Crusat, aquesta filiació es basa en l'ús «de tipos y escenas de los mismos medios sociales» (1968: 10), tot i considerar que l'humor de Rodoreda és més melancòlic, àcid, tendre i atrevit que el de Carner. Finalment, Crusat arriba al final de la crítica esmentant les diferències entre ambdues novel·les: el caràcter oposat de les protagonistes (innocent i menestrada, la Colometa, i abúlica i fugissera, la Cecília Ce) i l'ambient descrit; i la tanca, de nou, amb una exaltació de Rodoreda com a escriptora.

Totes les ressenyes analitzades fins el moment, llevat de la de Paulina Crusat, van ser elaborades abans que la novel·la obtinguera el premi Sant Jordi el desembre de 1966. Per això, hem considerat oportú analitzar també quines referències s'hi van fer en la premsa a propòsit de l'obtenció del premi i hi hem localitzat dues notícies: la primera de la revista *Destino*, redactada per Arturo Llopis, i la segona, elaborada per Rafael Pradas per a la revista *Serra d'Or*.<sup>305</sup> Pel que fa a la primera, la crítica a la novel·la que ara ens ocupa hi és pràcticament absent. Per contra, sí que es fa referència a la trajectòria de Rodoreda com a autora, cosa que s'entrellaça amb les declaracions, malinterpretades, de l'autora en l'entrevista de Martí Farreras (1966: 15) i una cita de Triadú en relació amb l'obra de Rodoreda. La segona, en canvi, resulta molt més interessant des del punt de vista de la recepció, ja que es fa referència a la previsió generalitzada sobre el fet que *El carrer de les Camèlies* en resultaria guanyadora i, també, pel fet que Rafael Pradas entrevista un dels membres del jurat del premi Sant Jordi i la mateixa Mercè Rodoreda.

Quant al primer d'aquests aspectes, volem destacar com el periodista troba rellevant fer esment del rumor, segons el qual, l'atorgament del premi a *El carrer de les Camèlies* era un consol pel fet de no haver-li'l atorgat a Rodoreda amb *La plaça del Diamant*:

També algú deia que el jurat del Sant Jordi volia fer oblidar, en certa manera, a l'escriptora el fet que el premi no li fou atorgat quan hi presentà *La plaça del Diamant*, una novel·la de la qual tothom ha reconegut la gran qualitat. Qui hagi llegit *El carrer de les Camèlies*, però, comprendrà que els mèrits d'aquesta obra poden ésser més que suficients per a guanyar el Sant Jordi (Pradas, 1967: 39).

Per contra, el membre del jurat, del qual desconeixem la identitat, afirma que realment el premi va ser atorgat a la millor obra i que en la decisió no va influir cap altre criteri:

Tothom pot estar ben segur que ens hem atingut, estrictament, a la vàlua de les novel·les presentades, tal com les hem vistes, i posant al mateix nivell les

---

<sup>305</sup> Trobareu les referències que es fan a *El carrer de les Camèlies* dins d'aquestes notícies reproduïdes en l'ANNEX XXI.

publicades i les inèdites. Senzillament hem donat el premi a la que hem considerat la millor. D'altra banda, ha estat un resultat molt clar (Pradas, 1967: 39).

Per la seua banda, Mercè Rodoreda es mostra ressentida per no haver obtingut el premi Sant Jordi amb *La plaça del Diamant* i innocent davant del rumor de l'atorgament del premi a *El carrer de les Camèlies* per compensació:

Arran d'aquella vegada, quan vaig presentar *La plaça del Diamant*, vaig decidir no enviar-hi cap més original. *El carrer de les Camèlies* ha estat presentada al Sant Jordi perquè ja era editada des del mes de maig i ho permeten les bases del Premi. No sé pas si el que diuen és cert (Pradas, 1967: 39).

### 8.2.2. L'APROXIMACIÓ DE CARME ARNAU

Abans de la publicació de l'estudi per excel·lència de Carme Arnau (1979), diversos estudiosos de la literatura catalana es van referir a *El carrer de les Camèlies* en diversos treballs que, amb un grau més o menys elevat de profunditat, tractaven de manera general l'obra narrativa de l'autora, com ara: M. Aurèlia Capmany (1968), Joaquim Molas (1969), Joan Fuster (1972), Giuseppe Grilli (1972) o José Ortega (1978); uns treballs que, inevitablement i de la mateixa manera que les primeres ressenyes a la novel·la, estableixen uns precedents per a l'estudi de Carme Arnau (1979).

El primer dels estudis esmentats, dut a terme per M. Aurèlia Capmany, suposa una aproximació superficial i literària a la novel·la que ara ens ocupa, però, tot i això, s'hi poden veure la constatació de certs aspectes heretats de la recent recepció inicial i l'establiment d'altres que, posteriorment, tornaran a tractar Molas i Arnau. Així, Capmany ens parla del fet que Cecília fora una criatura trobada com una expressió perfecta de la marginalitat que representa la protagonista, cosa que posteriorment trobarem en Arnau (1979), i del narcisisme que la caracteritza, la qual cosa veurem en Molas (1969). A més, veurà en el final de la novel·la un retorn a la infantesa entesa com a refugi, tot i considerar que es tracta d'un retorn frustrat, «car no hi ha refugi a la vida: la vida és absoluta intempèrie» (Capmany, 1968: 49 [417]). Per la seua banda, Arnau defensarà de la mateixa manera el retorn a la infantesa al final de la novel·la, però, en canvi, no considerarà que aquest siga un retorn frustrat, com veurem.

Seguint aquesta mateixa línia d'aspectes heretats i transmesos, en el treball següent, elaborat per Joaquim Molas, a més del narcisisme atorgat a la protagonista heretat de Capmany (1968) que acabem de veure, destaca la referència a la influència de la picaresca en la novel·la, un aspecte al qual ja s'havia referit Joaquim Marco (1966) i que tornarem a trobar en el treball d'Arnau (1979). Si bé aquests dos treballs tracten *El carrer de les Camèlies* sense usar la comparació amb *La plaça del Diamant*, tan habitual en la recepció inicial, no passa el mateix amb el treball de Joan Fuster (1972). Així, tot i que el mestre de Sueca li dedica exclusivament tres línies a la novel·la, ho fa en tot moment agafant com a referència la novel·la anterior: «Mercè Rodoreda reitera el procediment: a base d'un drama distint, però encara gravitat en un protagonista femení. Aquesta vegada, el conflicte, sense rerefons "històric", té una estricta consistència psicològica» (1972: 380). Alhora, de les línies de Fuster es desprèn el caràcter més

psicològic que historicista de la novel·la, cosa que, com veurem, també trobarem en Arnau (1979).

Menció a banda mereixen els articles de Giuseppe Grilli (1972) i José Ortega (1978),<sup>306</sup> ja que es refereixen a *El carrer de les Camèlies* conjuntament amb *La plaça del Diamant* com si es tractara d'una mateixa novel·la. Quant a l'article de Giuseppe Grilli, d'una manera poc profunda, s'esmenten els elements comuns entre les dues novel·les: el tractament de la temàtica, l'estructura narrativa i l'argument tràgic i alhora banal. En relació a aquest últim aspecte, fins i tot, afirma: «I, veritablement, la història de la Cecília del Carrer, dona de la vida, no és més tràgicament banal que la de la menestrala Colometa: té molt d'aquella, hi tendeix i tot» (Grilli, 1972: 40 [552]).<sup>307</sup> Per la seua banda, José Ortega tracta conjuntament *El carrer de les Camèlies* i *La plaça del Diamant* des d'una perspectiva feminista i històrica. Així, després d'enquadrar Rodoreda entre els autors dels anys seixanta que destaquen «la autonomía del discurso del narrador frente al elemento anecdótico» (Ortega, 1978: 504), acaba conclouent que ambdues protagonistes pateixen una mateixa angoixa, tot i que més exacerbada en el cas de Cecília Ce: la necessitat «de tener un papel en la sociedad, es decir, de encontrar su identidad y ser independientes, libres, mediante la satisfacción de necesidades fundamentales» (Ortega, 1978: 512) en el context immoral de la guerra i la postguerra.

Pel que fa pròpiament als estudis de Carme Arnau, abans de la publicació de l'estudi de 1979 que estem utilitzant com a referent en la present tesi doctoral, Arnau es va referir a *El carrer de les Camèlies* el 1976, en la «Introducció» que va redactar a les *Obres completes* de l'autora publicades per Edicions 62 aquell any. Ara bé, com que aquesta «Introducció» l'analitzarem en l'apartat dedicat a la divulgació de la novel·la, començarem l'anàlisi pel treball *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa* (1979), obra que suposa el vertader inici en profunditat dels estudis rodoredians.<sup>308</sup>

---

<sup>306</sup> L'article de José Ortega és anterior al treball de Carme Arnau (1979), però, per contra no ho és de la «Introducció» que Arnau va escriure per a les *Obres Completes* de Rodoreda el 1976, en què estableix les línies bàsiques de l'anàlisi que després publicarà el 1979.

<sup>307</sup> Ens sembla interessant reproduir l'opinió que, sobre aquest treball, Sales va mostrar a Rodoreda en una carta del 30 d'agost de 1972: «Us envio com a impresos el *Serra d'Or* que acaba d'aparèixer, il·legible com sempre, però amb un article de Giuseppe Grilli sobre la vostra obra que potser us interessarà. Dic "potser" perquè, més que de la vostra obra, parla de coses com és ara "els termes psicoanalítics més divulgats i banalitzats, tipificació d'una angoixa intersubjectiva inalienable". Ja em direu si us hi heu divertit gaire» (Rodoreda; Sales, 2008: 482).

<sup>308</sup> Arnau va recollir els punts principals d'aquest treball en un article publicat en la revista *Saber* el 1980.

Com ja sabem, en aquest treball Carme Arnau classifica l'obra de Rodoreda en dos grans grups: realista i fantàstica i, fruit d'aquesta classificació, considera que *El carrer de les Camèlies* és l'última obra del primer d'aquests grups. L'argumentació que aporta per fer aquesta constatació és que Rodoreda «porta fins un límit difícilment sostenible» (1979: 166) els seus temes recurrents amb la intenció de «liquidar una etapa de la seua producció» (1979: 167) i que, a més, ho fa mitjançant tres procediments: donant «al peu de la lletra el que fins ara sols s'insinuava»; exasperant «els temes i els motius», i ensenyant «d'una forma evident la procedència dels materials literaris» (1979: 166).

Des de la nostra perspectiva, a més de la falta de solidesa de l'argument, ja que un autor pot decidir liquidar una etapa productiva sense haver de portar al límit els aspectes intrínsecs d'aquesta, hi ha un altre aspecte que, des dels estudis posteriors, invalida aquesta teoria: el fet que, per a fer aquesta classificació, Carme Arnau es va basar exclusivament en l'any de publicació de les obres i no en el moment de redacció d'aquestes. Així, cal recordar que, com la mateixa Arnau afirma en un estudi posterior, *El carrer de les Camèlies* «no va ser escrita després de *La plaça del Diamant*, com pensàvem abans, i com havia afirmat la mateixa autora, sinó de *La mort i la primavera*, de la qual s'ignorava l'existència» (Arnau, 2000a: 105), cosa que, evidentment, invalida la classificació en dos grans grups de l'obra rodorediana.

Un altre dels pilars del treball de Carme Arnau és la teoria del mite de la infantesa, segons la qual, les protagonistes de les obres de Rodoreda reflecteixen l'edat de l'autora i, en certa manera, les experiències viscudes per aquesta. Aquesta teoria suposa l'aplicació de la perspectiva biogràfica a l'anàlisi de cadascuna de les obres i, si tenim en compte les escasses referències en aquest sentit que podem trobar en l'anàlisi d'*El carrer de les Camèlies*, ens adonarem de com aquesta teoria torna a flaquejar, com, per exemple, ja havia passat amb *Vint-i-dos contes*. De fet, exclusivament es fa referència, des d'una lectura biogràfica, a certs aspectes relacionats amb la infantesa de l'autora que són compartits per Cecília: la vida de barri, la presència de les flors, el fet de no haver pogut estudiar i, en canvi, no s'evidencia cap relació entre l'edat i les experiències de l'autora amb les de la protagonista. En aquest sentit, la mateixa Arnau afirma: «*El carrer...* és una obra més pensada i elaborada que no pas sentida. El treball meticulós de l'autora hi és, doncs, més evident que no a les anteriors ficcions» (1979: 181).

Per una altra banda, com ja hem vist en tractar els treballs que apareixen amb anterioritat al que ara ens ocupa, Carme Arnau els agafa com a punt de referència i, tot i que no els cita expressament, les evidències que n'han influenciat l'anàlisi són més que palpables. En primer lloc, crida l'atenció el manteniment de les contínues comparacions de la novel·la amb *La plaça del Diamant*, ja que —tot i ser un treball que pretén analitzar aïlladament cadascuna de les obres de l'autora— resta autonomia a l'anàlisi pròpia de la novel·la:

Tots aquests aspectes expliquen [...] la polivalència d'aquesta novel·la psicològica, històrica i d'entranya simbòlica, semblantment a *La plaça...* En essència tot hi és igual, però el resultat és ben diferent (Arnau, 1979: 167-168).

Si bé en aquesta afirmació es deixa entreveure l'opinió sobre la novel·la expressada per Llorenç Villalonga (1966), no és l'única ocasió en què podem captar la influència d'altres estudiosos anteriors de la novel·la. També ocorre en el cas de Joaquim Marco, curiosament el crític que va expressar una opinió més negativa d'*El carrer de les Camèlies*. Així, trobem reminiscències de la ressenya de Marco (1966), tot i que de nou no se cita la font, en relació amb el caràcter picaresc i fulletonesc de la novel·la, l'artificiositat del món de les barraques i la negativitat de l'home com a personatge.

Finalment, si bé Arnau sí que dedica una part important del capítol a l'anàlisi dels símbols i motius, cosa que podíem esperar a partir de la perspectiva biogràfica i simbòlica que adopta, tornem a trobar-nos amb les mancances observades fins al moment pel que fa a l'anàlisi de les tècniques narratives emprades per l'autora: la falta d'exhaustivitat i de profunditat. Aquestes mancances són evidents des del moment en què aquesta anàlisi no compta amb un apartat propi dins del capítol, però, si observem les escasses referències que s'hi fan, encara es palesa d'una manera més evident:

Si en relació amb *La plaça...* havíem apuntat que hi havia tres maneres de narració de paraules, la directa, la indirecta i la narrativa, l'última o la més reductora, és concretament la que senyoreja a *El carrer...*, a partir, sempre, de l'escriptura parlada, denominador comú de l'etapa que hem considerat de maduresa.

Podem dir que *El carrer...* és un llarg discurs narrativitzat mitjançant el qual Cecília explica el seu passat, efectuant una mena de recerca del temps ja per sempre més perdut (1979: 171).

Com a les novel·les de maduresa, el motor temporal és el record o el passat. El temps té, com a *La plaça...*, una dimensió que podríem denominar lineal; es tracta d'una evocació de la vida feta en veu alta i que abasta des del seu naixement (o quasi), fins a una incerta i inconcreta maduresa [...]. Tanmateix tractant-se d'un

resum, hi ha una clara manipulació per part del narrador, una manipulació que efectua una selecció de passat [...]. Com a disculpa de l'exactitud i precisió amb què són evocats alguns moments particulars de la vida de la noia, aquesta empra una fórmula que és, a la vegada, com una justificació[...]. Cecília [...] no hi utilitza la seva posició actual de dona ja madura per emetre judicis, per acusar o fer retrets, sinó que hi exposa senzillament els fets, [...]. Ara bé, Cecília, que des de la seva perspectiva domina els esdeveniments i sap a què eren deguts [...], no els aclareix sinó que els tracta d'exposar tal com es van produir. Efectivament, aquest procediment és adoptat per la novel·la policíaca o detectivesca amb una finalitat precisa: la de crear suspens o un clima d'intriga. Mercè Rodoreda no havia necessitat, fins ara, adoptar aquest procediment novel·lístic, característic tant d'un gènere com del corrent behaviorista (1979: 193-194).

Pel que fa a la primera referència, a més de partir de l'explicació de les tècniques emprades en *La plaça del Diamant* i, per tant, fer ús de nou de la comparació, tornem a trobar-nos amb la manca d'especificitat i de claredat que implica el concepte encunyat per Arnau d'escriptura parlada. Quant a la segona, tot i que sí que detecta certs procediments tècnics emprats per Rodoreda, aquests són esmentats sense cap marc teòric al darrere, fins al punt que arriba a interpretar el fet que el narrador no avanci el motiu real dels esdeveniments que li ocorren a la protagonista com l'aplicació d'una tècnica pròpia del gènere policíac. A més, aquest error interpretatiu encara s'aguditzava més quan afirma que Rodoreda mai abans no havia utilitzat aquesta tècnica, cosa que una anàlisi narratològica exhaustiva de *La plaça del Diamant* desmentiria sense massa dificultats. Finalment, en aquesta segona referència cal destacar que Arnau tampoc no explica en què es basa la relació entre el narrador extradiegètic autodiegètic de la novel·la, amb focalització interna fixa, i el behaviorisme, que pressuposa una focalització externa.

El 1988 Carme Arnau torna a referir-se a *El carrer de les Camèlies* dins del capítol dedicat a Rodoreda en el volum onzè de la *Història de la Literatura Catalana*. Quant a l'anàlisi de la novel·la que porta a terme, Arnau bàsicament resumeix les idees exposades en el treball de 1979 i, per tant, tornem a trobar-nos amb les mateixes mancances ja esmentades: el fet de considerar-la la novel·la que liquida l'etapa realista de l'autora,<sup>309</sup> la comparació contínua amb *La plaça del Diamant*, i l'absència d'exhaustivitat, de claredat conceptual i de marc teòric pel que fa a l'anàlisi narratològica de la novel·la. Ara bé, com que es tracta d'un resum, hi ha certs aspectes estudiats en el treball de 1979 que o bé no hi apareixen o bé no s'hi desenvolupen, com

---

<sup>309</sup> En aquesta ocasió Carme Arnau (1988c: 173) sí que cita a peu de pàgina la ressenya de Llorenç Villalonga (1966).

ara la influència del gènere policíac en les tècniques narratives o les escasses referències biogràfiques. Per contra, hi ha un aspecte que continua destacant per damunt de la resta: l'intent d'interpretar el significat dels símbols i motius sense cap intenció d'analitzar-los des d'allò que poden aportar en relació a la tècnica narrativa.

Carme Arnau va tornar a referir-se el 1996 a *El carrer de les Camèlies*, juntament amb *La plaça del Diamant*, en una ponència dins d'un col·loqui internacional en homenatge a Antoni M. Badia i Margarit celebrat a París. En aquest treball, Arnau adopta un filtre biogràfic i històric que la porta a identificar la protagonista amb Catalunya i amb l'esdevenir de l'autora. En concret, pel que fa a la novel·la que ara ens ocupa, Arnau se centra a identificar els passatges de la novel·la que la situen en el marc espaciotemporal de la postguerra per tal d'afirmar que «La construcció del personatge de Cecília Ce, [...], és, doncs, una representació simbòlica de Catalunya, després d'haver estat borrada del mapa» (Arnau, 1996: 374). De la mateixa manera, també veure en els sentiments de Cecília Ce un reflex, per part de Rodoreda, de les sensacions experimentades per l'autora en l'exili: «els sentiments de Cecília Ce, [...] són de malestar i de por, en sentir-se una mena de marginada; es tracta d'uns sentiments de profunda indefensió que potser reflecteixen, també, els que provoca l'exili» (Arnau, 1996: 374).

L'any 2000 Carme Arnau va tornar a dedicar un estudi a *El carrer de les Camèlies* dins de l'obra *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, en què, per damunt de tot, destaca l'afirmació amb què obri el capítol, ateses les contínues comparacions que Arnau havia establert entre la novel·la que ara ens ocupa i *La plaça del Diamant* en els seus treballs anteriors: «L'èxit de públic i de crítica de *La plaça del Diamant* ha fet que, probablement, no s'hagi valorat com es mereixia la novel·la que Mercè Rodoreda va publicar a continuació» (Arnau, 2000a: 89).

A més, crida encara més l'atenció aquesta afirmació si tenim en compte que Carme Arnau tampoc no abandona la perspectiva comparativa en aquest mateix treball, com demostra la catalogació de les protagonistes de cadascuna de les novel·les com una imatge de la Barcelona que s'hi volia mostrar. Així, per a Arnau, Colometa representaria una «Barcelona vital i compromesa» (2000a: 97), mentre que Cecília seria la Barcelona «fosca, oprimida i poc vital» (2000a: 96) de la postguerra. Ara bé, tenint en compte els objectius principals de l'estudi: fer correccions analítiques i aportar dades noves al voltant de la novel·la —unes dades que Arnau hauria recopilat gràcies als



avanços dels estudis rodoredians—, la realitat és que sí que es produeix una disminució de la perspectiva comparativa d'anàlisi.

El treball, per tant, consta de quatre apartats sense cap tipus de connexió entre ells més enllà dels objectius acabats d'esmentar. El primer, titulat «Personatge i infantesa», pretén analitzar un seguit d'aspectes que podrien haver influït en Rodoreda a l'hora d'escriure la novel·la, tant des d'un punt de vista artístic com biogràfic. Pel que fa al primer d'aquests aspectes, la presència d'influències artístiques en la novel·la, Arnau va esmentant diferents obres literàries i musicals que d'una o d'una altra manera podien tenir relació amb *El carrer de les Camèlies* o haver sigut tingudes en compte per Rodoreda a l'hora d'elaborar la novel·la, com ara *La dama de les Camèlies* d'Alexandre Dumas fill, convertida en *La Traviata* per Verdi,<sup>310</sup> el *Faust* de Goethe<sup>311</sup> o *Voyage au bout de la nuit* de Céline.<sup>312</sup>

Per contra, és el segon d'aquests aspectes, el centrat en els referents autobiogràfics que podrien haver inspirat Rodoreda, el que predomina en l'apartat. Tal com ja hem observat en relació al treball de 1979, les referències biogràfiques detectades continuen centrant-se en el període vital de la infantesa i, per tant, Arnau continua invalidant l'aplicació de la teoria del mite de la infantesa a aquesta novel·la en l'any 2000. Ella mateixa argumenta aquesta hipòtesi a partir de la dedicatòria que Mercè Rodoreda fa a la seua mare en la novel·la:

El fet que *El carrer de les Camèlies* es dediqui a la memòria de la mare explica, potser, els elements autobiogràfics presents al llibre, uns elements que es remunten, en general, a la infantesa de l'autora, presidida per una mare de gran simpatia; a més, Mercè Rodoreda va venir a Barcelona quan la seva mare va morir, l'any 1964, mentre redactava aquesta obra. La venda de la torre on havia transcorregut la seva infantesa, efectuada poc abans, i la mort de la mare van representar, probablement, la liquidació d'aquest període, i potser van fer néixer o intensificar els records que s'hi relacionaven (Arnau, 2000a: 98).<sup>313</sup>

---

<sup>310</sup> Carme Arnau no sols relaciona la semblança en el títol d'ambdues novel·les, sinó que veu una relació en el fet que ambdues protagonistes són prostitutes. De la mateixa manera, també considera que el fet que la protagonista d'*El carrer de les Camèlies* tinguera obsessió per veure l'òpera *Rigoletto*, òpera de Verdi igual que *La Traviata*, pot ser un aspecte que pose en relació ambdues novel·les (Arnau, 2000a: 89). A més, també considera que l'òpera *Rigoletto* es pot relacionar per oposició amb la novel·la, ja que «es centra en el gran amor d'un pare envers la seva filla» (Arnau, 2000a: 99).

<sup>311</sup> Carme Arnau relaciona la presència d'un gos negre en l'inici d'*El carrer de les Camèlies* amb la forma de gos negre que adopta el dimoni per a presentar-se davant de Faust (Arnau, 2000a: 90).

<sup>312</sup> Carme Arnau veu en *El carrer de les Camèlies* un viatge iniciàtic semblant al de la novel·la de Céline (Arnau, 2000a: 91).

<sup>313</sup> En relació amb aquesta afirmació, Carme Arnau (2000a: 98) fa referència en nota a peu de pàgina a una carta enviada per Rodoreda a Joan Prat en què li expressa com se sent després de la mort de la seua mare.

En aquest sentit, la quantitat d'exemples que Arnau exposa com a possibles relacions entre la vida d'infantesa de l'autora i la de la protagonista augmenten exponencialment en relació al treball de 1979: el fet de posar nom a un roser (2000a: 89); l'existència de dues amigues de la família comparables als personatges de Maria Cinta i Raquel (2000a: 93); la creu de brillants com a regal (2000a: 93); el vestit que es regala a la Mare de Déu (2000a: 94); el vestit de monja (2000a: 95) i l'existència d'un personatge anomenat Paulina (2000a: 97). A més, en aquesta ocasió, Arnau ja és una gran coneixedora de la correspondència privada de l'autora i de la seua família i no dubta a usar-la per a justificar aquestes relacions biogràfiques (2000a: 93-94).

El segon apartat, titulat «Els vestits i l'angoixa», serveix a Arnau per a introduir un símbol que no havia analitzat en el seu treball anterior. Així, al llarg d'aquest apartat explica com la vestimenta en la novel·la té un caràcter simbòlic, ja que, al seu parer, representa els diversos sentiments de la protagonista, des del malestar, la vergonya i l'angoixa fins a l'ascensió social. Ara bé, al llarg d'aquesta interpretació simbòlica, Arnau comenta altres aspectes de la novel·la, com ara la possible relació que els capítols centrals tenen amb la novel·la negra:

Aquesta situació del personatge intensifica, de fet, el sentiment de por i de misteri que atreu particularment Mercè Rodoreda com a narradora, i que aquí vehicula, en bona part gràcies al lligam amb la novel·la negra, amb aquella d'intriga: hi ha, de fet, un interrogant que no es solucionarà mai: Qui eren aquests homes i què passava realment amb Cecília? (Arnau, 2000a: 102-103).

Si bé amb aquesta afirmació matisa la relació que havia establert entre *El carrer de les Camèlies* i el gènere policíac en el treball de 1979, també és cert que continua mantenint-la, tot i que, com és evident, la mateixa afirmació es desmentisca per ella sola quan Arnau afirma que la trama queda per resoldre, cosa que mai trobaríem en novel·les pertanyents a aquest gènere. D'altra banda, els episodis als quals fa referència Arnau adopten un caràcter oníric que en desdibuixa la descripció en el testimoni de la narradora i que relega la intriga a un segon pla, en favor del relleu de la traumàtica experiència psicològica.

El tercer apartat es titula «Una visió grotesca» i suposa l'autocorrecció de la mateixa Arnau pel que fa a la concepció cronològica de l'obra rodorediana, cosa que, indirectament, també comporta l'anul·lació, com hem vist, de la divisió de l'obra de l'autora en dos grans grups amb un ordre temporal lineal: realista i fantàstica. En

concret, en aquest apartat Arnau explica com *La mort i la primavera* va ser elaborada entre la publicació de *La plaça del Diamant* i la redacció d'*El carrer de les Camèlies* (entre 1961 i 1963),<sup>314</sup> la qual cosa la mateixa Rodoreda havia ocultat en el «Pròleg a *Mirall trencat*»<sup>315</sup> i, fins i tot, en diverses entrevistes, com la de Joaquín Soler per a TVE el 1980, com es pot observar en el fragment següent en què el periodista pregunta a l'autora sobre la qualitat d'*El carrer de les Camèlies* en relació amb la de *La plaça del Diamant*:

J.S.: ¿Usted cree que *La calle de las Camelias* tiene la misma talla o tamaño literario, el mismo aliento que *La plaza del Diamant*?

M.R.: No.

J.S.: ¿Cree usted que está un poco por debajo o en otra dimensión?

M.R.: Sí, porque además me ocurrió un problema. Que no era un problema únicamente mío. Me había metido en *La plaza* tan dentro de mi personaje que no podía salir. Es decir, en casa hablaba como la Colometa. Y en *La calle de las Camelias* tuve que hacer un gran esfuerzo para salirme de *La plaza*. Y claro, el tema no me dio ni la emoción ni la veracidad o la verdad que hay en *La plaza del Diamante* (Soler, 1980).

Per a Carme Arnau, aquesta alteració en l'ordre temporal d'escriptura de les novel·les implica, a més, canvis i novetats en l'anàlisi literària d'*El carrer de les Camèlies*. Així, fruit d'aquest descobriment, afirma que en la novel·la «apareix una estètica que era ja present a l'obra anterior, una estètica que s'ha denominat del “grotesc”, inexistent, en canvi, a *La plaça del Diamant*» (Arnau, 2000a: 107). Ara bé, Arnau afirma que, per a assolir el grotesc en *El carrer de les Camèlies*, Rodoreda abandona el deforme i l'horrible presents en la novel·la anterior per seguir un altre camí: el còmic i bufonesc, centrats sobretot en la descripció dels personatges dels capítols en què Cecília experimenta la submissió als altres, però encara no ha perdut tota capacitat conscient, cosa que ocorre en els capítols centrals de la novel·la.

---

<sup>314</sup> Una carta de Joan Sales a Rodoreda del 27 de gener de 1964 confirma com *La mort i la primavera* va ser elaborada abans que *El carrer de les Camèlies* i, fins i tot, com el procés de redacció va coincidir en el temps: «De moment veig que cada vegada té un títol nou. Primer es deia *La mort i la primavera*, després *El carrer de les Camèlies* ara *La Cecília*. Per cert que *La Cecília* també seria un bon títol [...]. A mi m'agradaria que es digués *El carrer de les Camèlies* per fer pendant amb *La plaça del Diamant*» (Rodoreda; Sales, 2008: 191).

<sup>315</sup> Concretament, en el «Pròleg a *Mirall trencat*», Mercè Rodoreda afirmava: «Quan vaig voler escriure una altra novel·la no em sentia amb prou força per encarar-me amb una novel·la que tingués molts personatges. Em calia trobar una estructura com *La de la plaça del Diamant*. Vaig caure en un parany. M'havia ficat tant dintre de la pell de la Colometa, que no podia fugir-ne. Només sabia parlar com ella. Havia de buscar algú de completament oposat. I així va néixer, lleugerament patètica, lleugerament desolada, la Cecília C. d'*El carrer de les Camèlies*» (Rodoreda, 2011a [1a ed. 1974]: 13).

Ara bé, tampoc en aquest apartat Carme Arnau s'està de relacionar l'ús d'aquesta tècnica literària amb aspectes biogràfics de l'autora. D'una banda, afirma que l'ús del grotesc té a veure amb una crisi personal que travessa l'autora, possiblement relacionada amb «la separació amb Obiols, que es va instal·lar per motius de feina a Viena, [...] i amb el qual, malgrat la intenció inicial, no va arribar a viure a la capital austríaca» (Arnau, 2000a: 107). De l'altra, fa referència al caràcter autobiogràfic del passatge que inicialment Rodoreda havia introduït en la novel·la i que Sales li va fer eliminar: el d'un fetus en un pot de vidre, com una mostra més del nivell de grotesc que Rodoreda volia assolir amb la novel·la.

L'últim apartat, titulat «Els passeigs/el passeig», sembla ser un collage d'interpretacions simbòliques i analítiques que Carme Arnau volia exposar, més que un apartat en coherència amb el títol que se li dona. Així, tot i que Carme Arnau comença l'apartat parlant de la interpretació simbòlica dels passejos de la protagonista, el continua referint-se a la simbologia del til·ler i les flors, per passar després a l'anàlisi del final de la novel·la i tancar-lo amb noves referències entre la vida de l'autora i la novel·la. Pel que fa al primer aspecte, Arnau considera que els passejos de Cecília, a més de donar una imatge de la ciutat de Barcelona, simbolitzen, d'una banda, la recerca de la protagonista i l'alliberació o la fugida d'una vida d'empresonament i d'enclaustrament<sup>316</sup> i, de l'altra, el lligam amb el món, en primer terme, i amb el món vegetal, després.

És aprofitant aquesta interpretació simbòlica del passeig com a lligam amb el món vegetal que Carme Arnau introdueix la influència literària de la qual, segons ella, parteix la presència del til·ler i de les flors en la novel·la: l'obra *La faute de l'abbé Mouret* d'Émile Zola. De la mateixa manera, és a partir de les referències al món vegetal com un record d'infantesa que Carme Arnau passa a analitzar l'ús de la tècnica proustiana de la memòria associativa, la del famós episodi de la magdalena, en el final de la novel·la, amb els anissos i la til·la com els elements que fan connectar la protagonista amb aquests records. A continuació, amb la referència a l'ús d'aquesta tècnica enllaça la interpretació del final de la novel·la com l'acceptació d'ella mateixa que experimenta la protagonista després d'haver arribat al fons del dolor. Finalment, per

---

<sup>316</sup> Carme Arnau, a més, torna a fer ús de les referències biogràfiques per explicar aquesta interpretació simbòlica. Així, en nota a peu de pàgina, es refereix a la necessitat de fugir com a tret definitori del caràcter de l'autora que Rodoreda va expressar en una entrevista realitzada per Lluís Permanyer per a *La Vanguardia* el 14 d'octubre de 1979.

tancar el capítol i sense cap tipus de connexió amb tot el que ha dit anteriorment, Carme Arnau es refereix a les relacions que es poden establir entre la vida de Rodoreda i la de Cecília i, a diferència del que havia fet fins ara, no sols relaciona aspectes del món de la infantesa, sinó també de la maduresa de totes dues:

El lligam de Mercè Rodoreda amb aquesta novel·la resulta ben profund i no podia pas ser d'una altra manera, en una autora que relaciona estretament vida i obra. [...]. Diferentment de *Jardí vora el mar*, però, l'autora ens dona a *El carrer de les Camèlies*, la pròpia experiència de la vida, ara bé, es tracta d'una experiència novel·lada, perquè és una fabuladora, una creadora autèntica. [...]. I és que també Rodoreda, com el seu personatge, va haver de travessar per experiències difícils, de gran duresa, aquest viatge *au bout de la nuit*, [...], encarnat en el seu cas per dues guerres, per l'exili, un exili que vol dir no tenir cap pàtria, com la seva protagonista. Igualment, com el seu personatge, va viure sense una casa pròpia durant una pila d'anys: [...]. De fet, la seva creativitat cal situar-la en el moment en què té un apartament només per a ella, a la segona meitat dels anys cinquanta a Ginebra, [...]. D'altra banda, Barcelona també esdevingué per a ella una ciutat boirosa, desconeguda en la seva essència (Arnau, 2000a: 120).

Finalment, l'any 2004 Carme Arnau es va tornar a referir a *El carrer de les Camèlies*, juntament amb altres obres de Rodoreda, en un article titulat «Mercè Rodoreda i la pintura», publicat en la *Revista de Catalunya*. En aquest article, Arnau relaciona, des d'una perspectiva biogràfica, l'afecció de l'autora per la pintura amb la presència en les obres literàries de referències pictòriques. En concret, pel que fa a la novel·la que ara ens ocupa, ho exemplifica amb l'aparició dels retrats i, en concret, en un que mana fer un dels amants de Cecília Ce sense la presència d'aquesta però amb el seu nom al davall, cosa que, segons Arnau, serveix a l'autora per a simbolitzar la manca d'identitat de la protagonista i, alhora, la de Barcelona:

Un dibuix de ningú porta el nom de la protagonista d'aquesta obra, una no ningú, la dona sense nom ni cognom, la més pura exiliada, que viu en una ciutat de les mateixes característiques: la Barcelona de postguerra (Arnau, 2004: 81).

### 8.2.3. LES DIFERENTS APROXIMACIONS POSTERIORS A L'ESTUDI DE CARME ARNAU (1979)

Com ha indicat David Barnett, *El carrer de les Camèlies* «has since received relatively little critical attention compared to her previous novel, *La plaça del Diamant*» (2008: 9). Així, la majoria de treballs que tracten *El carrer de les camèlies* no ho fan de manera aïllada, sinó que l'estudien juntament amb altres obres de l'autora, sobretot amb *La plaça del Diamant*, o bé la referencien amb la intenció d'exemplificar una tesi general sobre l'obra de l'autora. És atesa aquesta casuística que hem decidit començar l'apartat analitzant, cronològicament, els treballs que estudien de manera independent *El carrer de les Camèlies* i, a continuació, tractar els estudis en què la novel·la s'analitza per contrast amb *La plaça del Diamant*, en primer terme, o bé s'utilitza com a exemple en un estudi més general sobre l'obra de l'autora, en segon.

A més, volem deixar constància que, per tal d'analitzar els treballs i tal com ja hem fet en el capítol homònim referit a *La plaça del diamant*, seguirem la classificació d'aproximacions crítiques predominants en l'estudi de les obres de l'autora establerta per Mencos (2003: 10-16), segons la qual són set les principals perspectives des de les quals s'aborda l'estudi acadèmic de l'obra de Rodoreda: tematicosimbòlica i biogràfica, feminista, psicoanalítica, comparativa (dividida en sis tendències), històrica, lingüística i narratològica. De la mateixa manera, també tindrem en compte el diferent enfocament aportat per la crítica des dels principals focus de recepció: Catalunya i els Estats Units.

Per tant, si focalitzem l'atenció en els treballs que, des de l'estudi principal de Carme Arnau (1979) i fins a l'actualitat, han tractat de manera independent *El carrer de les Camèlies*, crida l'atenció que no tornem a trobar cap treball d'aquestes característiques fins al 1991. En concret, es tracta de l'article que Gonzalo Navajas va escriure en la revista *Hispania*, titulat «La microhistoria y Cataluña en *El carrer de les Camèlies* de Mercè Rodoreda». Com el propi títol indica, en aquest article, elaborat des d'una perspectiva clarament historicista, es comença defensant la hipòtesi que, tot i que en la novel·la «la historia es un factor determinante» (Navajas, 1991: 848), no es tracta del reflex de la història total segons el concepte hegelian, sinó del reflex d'una història particular basada en la quotidianitat, d'abast més reduït i habitualment silenciada, segons el concepte de Lyotard.

Ara bé, per a Gonzalo Navajas: «La novela [...] queda conectada con esta orientación tanto en su examen de los sujetos individuales de su novela como de la colectividad nacional en la que la individualidad de sus personajes queda inserta» (1991: 848) i és que, per a l'estudiós, la història particular de Cecília Ce és un reflex de la de Catalunya com a nació i ho exemplifica per la frustració que tots dos pateixen davant l'autodeterminació i per la manera com tots dos compensen aquesta frustració: amb el benestar econòmic. Per la nostra banda, és davant d'aquesta identificació de caràcter plenament subjectiu que ens plantegem, de nou, la hipòtesi de partida del treball i ens preguntem si el fet de veure en l'esdevenir de Cecília un reflex del desenvolupament històric de Catalunya no escapa dels marges de la microhistòria.

Tres anys després, el 1994, Kathleen M. Glenn va dedicar a la novel·la el capítol «The Autobiography of a Nobody: Mercè Rodoreda's *El carrer de les Camèlies*» dins del volum d'estudis nord-americans sobre l'autora, titulat *The Garden Across the Border. Mercè Rodoreda's Fiction*. En aquest treball, de poca extensió, Kathleen M. Glenn, fixa l'atenció, des d'una perspectiva feminista, en l'afirmació d'Arnau (1984 [1a ed. 1976]) sobre l'ús de la tradició picaresca en la novel·la per part de Rodoreda. Així, agafant com a contrast el *Lazarillo de Tormes* i tenint sempre present el diferent gènere dels protagonistes, va intentar establir les principals diferències entre totes dues obres, tot i reconèixer-hi punts en comú: els orígens, la servitud als amos, la narració autobiogràfica i la millora de la situació econòmica final.

Sota el nostre punt de vista, dur a terme un contrast entre el *Lazarillo de Tormes* i *El carrer de les Camèlies* i intentar extreure'n similituds i diferències respecte a l'ús de la picaresca des d'una perspectiva de gènere, quan entre les dues obres hi ha un lapse temporal de més de 400 anys, presenta un problema essencial: la manca de contextualització sociohistòrica i, sobretot, la manca de comprensió de l'argument per part de Carme Arnau, però també de crítics anteriors —com hem vist—, en esmentar la picaresca com una de les tradicions amb què Rodoreda juga a l'hora d'elaborar la novel·la. Així, el fet d'afirmar que *El carrer de les Camèlies* recorda la tradició picaresca o fulletonesca no vol dir que la novel·la estiga creada seguint els esquemes d'aquestes tradicions i, per tant, qualsevol tipus de contrast amb una obra elaborada seguint aquests esquemes, donarà com a resultat una suma inquantificable de diferències.

No va ser fins el 1999 que *El carrer de les Camèlies* es va tornar a analitzar de manera independent, ja que Josefina González va publicar l'article «Cecilia Ce: Mimesis de una pintura en *El carrer de les Camèlies*» amb l'objectiu de demostrar, mitjançant la influència de Picasso en l'obra literària i pictòrica de Rodoreda, l'essència biogràfica de la novel·la.<sup>317</sup> Per a Josefina González, per tant, el rerefons biogràfic en la construcció de Cecília Ce és més que evident i es fa patent en la marginalitat social fruit de les relacions amoroses que autora i protagonista, al seu parer, comparteixen (1999: 89).

Ara bé, segons González, aquesta transposició d'experiències vitals no es fa de manera directa, sinó que hi intervé la fragmentació, una tècnica que l'autora hauria extret de la seua admiració i imitació de Picasso. Així, seguint les tècniques usades pel famós pintor, Rodoreda hauria buscat la manera de disfressar en la novel·la la pròpia experiència vital i de fer-la especialment patent mitjançant el desdoblament de la imatge de la protagonista en l'espill, ja que, segons González, és en aquests passatges quan es fa evident «la concordancia entre escritora, pintora y personaje» (1999: 88).

A més, per tal de justificar aquesta hipòtesi, Josefina González estableix tot tipus de relacions entre la vida de Rodoreda i la de Cecília Ce, com ara «la falta de una educació formal, el abandono de una familia poco convencional y el oficio de costurera» (1999: 98). Si bé l'establiment d'aquestes relacions ja pot cridar l'atenció per la superficialitat i el caràcter anecdòtic dels elements suposadament coincidents, considerem que encara resulta més cridanera, per l'extrem subjectivisme de la interpretació, la manera com relaciona la vida amorosa de totes dues i, per tant, la marginalitat social que, al seu parer, se'n deriva, ja que arriba a afirmar que «la poca armonía de las relaciones con Armand Obiols en el exilio» es veu reflectida fragmentàriament «en las diversas figuras masculinas que experimenta Cecilia Ce» (1999: 90). Finalment, considerem que es fa evident com Josefina González s'extralimita en aquest establiment de relacions biogràfiques quan, fins i tot, veu en l'episodi de l'escriptura fallida del nom de la protagonista un reflex de la incapacitat de l'autora d'escriure durant els primers anys de l'exili (1999: 98).

---

<sup>317</sup> És evident que Josefina González fa ús en aquest article d'una doble perspectiva: biogràfica, per una banda, i comparativa, per l'altra. A més, pel que fa a aquesta última, es basa en la sisena tendència establerta per Mencos (2003: 16), és a dir, en la comparació de la novel·la amb l'obra pictòrica de l'autora i amb l'obra d'altres pintors que van influenciar la seua narrativa; en aquest cas, amb l'obra de Picasso.



El següent treball que analitza de manera independent *El carrer de les Camèlies* és el que Christine Arkininstall va publicar el 2001 en la revista *Catalan Review*, titulat «Walking the Republic of Letters: Mercè Rodoreda and Modernist Tradition». Amb aquest article, elaborat des d'una clara perspectiva feminista, la professora de la Universitat d'Auckland vol demostrar com Cecília Ce, com a prostituta, reflecteix la lluita de la dona i en concret de Rodoreda per ser reconeguda com a escriptora en un món, el de la literatura catalana contemporània, en què sols l'home és considerat com a capaç de fer alta literatura. Per tal de demostrar aquesta hipòtesi, recorre al terme *flâneur*, des de l'ús que li va donar Baudelaire en *Le Peintre de la vie moderne*, i aplica el concepte paral·lel, *flâneuse*, a Cecília Ce, diferenciació que li serveix de base per a analitzar, de manera força subjectiva, aspectes contextuais i argumentals de la novel·la.

Des del nostre punt de vista, si bé compartim les referències a la discriminació de la dona com a escriptora i com a catalana, ens resulta més complicat validar el fet que Rodoreda volguera denunciar aquesta realitat mitjançant la figura de la prostituta en la novel·la. Així, ens sembla una interpretació forçada i creada *ad hoc* que, a més, es basteix sobre un clar problema de contextualització històrica, ja que Arkininstall contínuament fa referència a la posició de la dona escriptora en el Modernisme, el Noucentisme i les Avantguardes, períodes temporals que, des de la nostra periodització literària —però possiblement no des de la perspectiva anglosaxona—, disten notablement d'una novel·la publicada als anys seixanta.

Des d'una perspectiva comparativa basada en la segona tendència (Mencos, 2003: 15), és a dir, en l'establiment de relacions «entre les obres de Rodoreda i una determinada tradició literària» (Mencos, 2003: 15), trobem l'article generalista que Mercè Ibarz va escriure per al diari *El País* el 7 de desembre de 2006. En aquest article, la biògrafa de Mercè Rodoreda compara *El carrer de les Camèlies* amb *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé, aprofitant els quaranta anys de la publicació de totes dues i la capacitat de representació de Barcelona dels protagonistes. En concret, Ibarz hi troba certes concomitàncies com l'aparició del fenomen de la immigració, els espais novel·lats o l'orfandat dels protagonistes.

Per la seua banda, David Barnett va escriure el 2008 un article, titulat «Thresholds and Margins in Rodoreda's *El carrer de les Camèlies*», en les pàgines de la revista *Catalan Review*. En aquest treball, Barnett aplica el concepte de liminalitat (o liminality), propi

de l'antropologia i en concret dels antropòlegs Arnold van Gennep i Victor Turner, a l'anàlisi d'*El carrer de les Camèlies* i arriba a la conclusió que el que fins al moment la crítica havia entès com a marginal en la novel·la (Arnau, 1979; Navajas, 1991 i Glenn, 1994) caldria començar a entendre-ho com a liminal.

Per tal de defensar la seua tesi, Barnett posa molts exemples de la novel·la en què es podria veure reflectida aquesta qualitat d'ambigüitat o desorientació que té lloc en l'etapa intermèdia dels rituals, com ara la presència de la mort, del foc, de les reixes, jardins i carrers, l'ascensió social de la protagonista i, fins i tot, l'estil de l'autora. Si bé moltes d'aquestes exemplificacions ens semblen forçades amb l'objectiu de fonamentar la hipòtesi de partida, l'última, centrada en la tècnica narratològica emprada per l'autora la trobem força desenfocada. Segons Barnett, «Rodoreda's prose could be described as liminal, on the threshold between orality and textuality» (2008: 12), cosa que, des del nostre punt de vista, només un estudi de caràcter narratològic basat en un adequat marc teòric pot explicar. Finalment, cal remarcar que l'article parteix d'uns principis feministes, ja que Barnett acaba el treball afirmant que la concepció de Cecília Ce com un personatge liminal i no marginal «subverts the idea of prostitution as intrinsically marginal, it asserts the right of women to participate in the male-dominated capitalism System, and it highlights some of the difficulties involved in negotiating a woman's place and identity in modern urban spaces» (Barnett, 2008: 17).<sup>318</sup>

Dos anys després, el 2010, va aparèixer el treball que Xavier Pla va publicar en el volum *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*, titulat «Cecília Ce o l'ocell fora de la gàbia (una lectura d'*El carrer de les Camèlies*)». En aquest cas, com el mateix autor afirma, la major part del treball, «amb algunes variacions i actualitzacions» (Pla, 2010: 202), prové del postfaci que Pla va escriure per a l'edició del 2007 que Club Editor va fer de la novel·la.<sup>319</sup> Per tant, es tracta d'un estudi introductor i, sense aprofundir-hi, es

---

<sup>318</sup> Com recull McNerney (2015), Victoria L. Ketz també es va referir a la novel·la el 2008 en un article publicat en *Rondas Literarias de Pittsburgh, 2006-2007*. Com que no hem pogut localitzar l'article, que es titula «Soothing the Savage Beast: the Importance of the Opera House in *Camellia Street*», recollim les paraules amb què McNerney el sintetitza: «Ketz explores contrasts in spaces in the novel, with its background of violence. Cecília does get to experience the elegance of the opera, but she has to go alone. The evening of beauty stands out in comparison with her sordid existence. Buildings and dwellings adopt the emotive state of the protagonist as interior spaces, and the streets of Barcelona represent her liberation. The Liceu, unlike other interiors, functions as a place to mark the changes in her life, providing solace and a possible source of identity» (McNerney, 2015: 62).

<sup>319</sup> Analitzarem amb profunditat aquest postfaci i, de retop, aquest treball en l'apartat dedicat a la divulgació d'*El carrer de les Camèlies*.

comenten diferents aspectes relatius a la novel·la, com ara certs usos narratològics, com va ser el procés de configuració, les influències detectables, els paratextos, la simbologia, l'argument o la importància de l'espai.

A continuació, dins d'aquest subapartat també comptem amb l'article que Eva Bru-Domínguez va publicar el 2012 des de les pàgines de la revista *Hispanic Research Journal*, titulat «Retracting the Urban Map: Mercè Rodoreda's *El carrer de les Camèlies*».<sup>320</sup> En aquest article, continuador dels estudis de Barnett (2008) i Arkinstall (2001 i 2004), Bru tracta, des d'una perspectiva feminista, la relació que Rodoreda crea en la novel·la entre el cos de la dona i l'espai, és a dir, entre Cecília Ce i la ciutat de Barcelona; relació que, al seu parer, fa aparèixer en la novel·la els matisos culturals, històrics i de gènere. A més, segons Bru, és aquesta relació la que permet a Rodoreda no només establir-hi un diàleg amb el passat de la nació, en concret amb el Modernisme i el Noucentisme, sinó també forjar espais per a altres identitats socials i de gènere: els barris obrers i la dona prostituta.

No és fins el 2016 que tornem a trobar un treball que analitza de manera independent la novel·la que ara ens ocupa. Es tracta de l'article «Remembering from the margins: the rhizome and collective memory in *El carrer de les Camèlies*» de Suzanne Scala en el qual, des d'una perspectiva historicista i basant-se en el concepte de rizoma emprat per Gilles Deleuze i Félix Guattari, intenta demostrar com Rodoreda hi fa ús d'un llenguatge hermètic i simbòlic per mostrar les dificultats de cohesió que la comunitat catalana travessava en aquell període històric. Així, al parer d'Scala, Rodoreda parteix de l'objectiu de canviar la memòria col·lectiva per mitjà de l'ús d'aquest llenguatge que ella qualifica de rizomàtic. De nou, ens trobem davant d'una interpretació totalment personal i subjectiva dels objectius que Rodoreda es podia plantejar a l'hora de redactar les seues obres.

L'últim treball publicat fins al moment que ha tractat *El carrer de les Camèlies* de manera independent, si bé també s'analitzen en apartats diferenciats altres obres de l'autora, és *Mecanismes narratius en la construcció de personatges de la novel·lística rodorediana* de Laura Bolo (2017). En aquest treball, de caràcter narratològic, Bolo porta a terme, per primera vegada, una anàlisi concreta i aprofundida de les tècniques

---

<sup>320</sup> Eva Bru va reproduir aquest treball en la publicació de la seua tesi doctoral amb el títol «Retracting the Urban Map: The Body of the Prostitute as Writer of the Urban Text» (Bru, 2013: 100-120).

narratives emprades per Rodoreda en la novel·la. Així, seguint Simbor (2005), afirma que la novel·la «segueix el format de monòleg autobiogràfic», però que aquest «no és tan experimental respecte dels modes de representació del món interior com *La plaça del Diamant*» (2017: 80), ja que, en aquest cas, «l'autorelat és mestre i senyor de tota la representació del món interior», excepte en «comptadíssimes ocasions» (2017: 71).

Si una tendència comparativa, segons la divisió establerta per Mencos (2003: 15-16), és aplicable a l'anàlisi comparativa d'*El carrer de les Camèlies*, aquesta és la quarta tendència, basada en la comparació de «les diferents obres de la mateixa Rodoreda» (Mencos, 2003: 15), ja que *La plaça del Diamant* s'utilitza constantment com a referent a l'hora d'analitzar la novel·la que ara ens ocupa, tot i que, com ha afirmat Xavier Pla, «res no justifica que la segona sigui jutjada en funció de la primera» (2010: 189).

El primer exemple que exposarem d'aquesta tendència correspon a la breu referència que Joan Triadú va fer a la novel·la dins *La novel·la catalana de postguerra* el 1982 en l'apartat titulat «Mercè Rodoreda després de *La plaça del Diamant*»,<sup>321</sup> cosa que ja denota la rellevància que el crític atorga a «l'obra mestra», com el mateix la qualifica, per sobre de la novel·la que ara ens ocupa. Si, a més, ens fixem en el contingut de l'apartat, les referències a *La plaça del Diamant* són constants fins al punt que *El carrer de les Camèlies* s'explica, majoritàriament, en relació amb aquesta novel·la. Així, trobem afirmacions com: «més que una variant o una continuació de l'obra mestra de Mercè Rodoreda, n'és una versió oposada, en negre i d'extrema insistència» (1982: 118) o «Les qualitats de *La plaça del Diamant* [...] es distribueixen ara més separadament, com si la novel·la en lloc d'ésser “inspirada” fos segregada i fins i tot arrencada d'una necessitat, d'un desig» (1982: 119).

Un altre exemple d'aquest ús de la perspectiva comparativa entre ambdues novel·les el trobem en el treball que Jaume Martí-Olivella va presentar al V Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica, estudi que va ser publicat el 1988 en les actes de l'esmentat col·loqui. En aquest treball, titulat «Rodoreda o la força bruixològica», Martí-Olivella fa ús, a més de la perspectiva comparativa esmentada, d'una línia d'anàlisi essencialment feminista, però també biogràfica. L'exemple més clar d'aquesta triple perspectiva

---

<sup>321</sup> Considerem important fer constar, a efectes de la canonicitat de la novel·la, que, per contra, Joan Triadú només va analitzar *La plaça del Diamant* en la *Guia de literatura catalana contemporània*, publicada el 1973 i, per tant, posterior a *El carrer de les Camèlies*.

d'anàlisi el trobem quan identifica l'esdevenir de les protagonistes d'ambdues novel·les amb el de la mateixa autora:

Mirar cap endarrera equival, doncs, per a Natàlia/Cecília/Rodoreda, a rebutjar paròdicament la submissió i el manament masculí que anorrea la dona, condemnant-la a la presó i a la ignorància domèstica(da). Amb aquest gest comú de Natàlia i de Cecília, signes inequívocs de la mateixa biografia rorediana, assistim al final de llur antiviatge arquetípic (Martí-Olivella, 1988: 299).

En concret, pel que fa a *El carrer de les Camèlies*, Martí-Olivella se centra a demostrar el caràcter paròdic de la novel·la expressat mitjançant dos fenòmens: la doble articulació (semiòtica i simbòlica) i la intertextualitat amb els contes de fades i els relats heroics de protagonista masculí. Des de la nostra perspectiva, si bé considerem que aquesta hipòtesi queda suficientment demostrada en l'article, som de l'opinió que alguns dels arguments emprats per Martí-Olivella, com ara la força bruixològica que atribueix a Rodoreda, tenen una escassa capacitat provatòria; són extremadament subjectius i, fins i tot, poètics, cosa que escapa dels marcs de tot estudi científic:

Crec, ben altrament, que, més enllà de Rodoreda o la força lírica, hom ha de parlar de Rodoreda o la força bruixològica. En realitat, i en això rau el significat profund del pas de fada a bruixa [...], l'obra rorediana comporta no només un perfecte coneixement de si mateixa sinó una lúcida i crítica visió de la imaginació de l'home al llarg de tota la història. És, precisament, dins mateix de l'ordre simbòlic masculí que s'instal·la el teler màgic de la bruixa Rodoreda per tal de filar-hi, amb fil prim i resistent alhora, la seva pròpia història sempre silenciada, sacrificada —com les bruixes a la foguera de la Inquisició històrica— per la cultura patriarcal i repressiva. La força bruixològica de Rodoreda, en fi, consisteix a fer-se amb l'eina de treball, amb el teler del llenguatge, propietat històricament exclusiva de l'home (Martí-Olivella, 1988: 286).

El tercer article que parla conjuntament de *La plaça del Diamant* i d'*El carrer de les Camèlies* és el que Kathryn Everly va escriure el 1998 per a la revista *Catalan Review*. En aquest article Everly fa ús d'una triple perspectiva: biogràfica, feminista i comparativa, ja que estableix relacions entre les protagonistes d'aquestes dues novel·les i l'obra pictòrica de Rodoreda. L'article fa moltes més referències a *La plaça del Diamant* que a *El carrer de les Camèlies*, però, en concret, pel que fa a la novel·la que ara ens ocupa i a la seua protagonista, Everly observa com Cecília Ce recorda obres pictòriques específiques en moments clau de la novel·la (1998: 28) i considera que són com un espill que reflecteix com se sent la protagonista en aquell moment. Així, en relació amb el retrat de quatre ulls amb què la protagonista es topa mentre vivia amb Eladi, afirma:

Cecília pauses in front of the portrait confused by the woman's gazes. She can't tell where the eyes are focused just as she herself lives in a disorienting, unfocused, somewhat surreal circumstance. The portrait reflects Cecília's own directionless life as she identifies with the woman in the portrait and her directionless gaze (Everly, 1998: 32).<sup>322</sup>

Barbara Łuczak també es va referir a la novel·la en comparació amb *La plaça del Diamant* i amb altres novel·les dels anys seixanta que tenen la ciutat de Barcelona com a marc especial.<sup>323</sup> Concretament, s'hi va referir el 2003, en un article publicat a Tunísia dins del volum *Agora: Cahiers de l'Ercilis*, titulat «Vers une lecture chronotopique de l'espace urbain: Barcelone dans le roman catalan des années soixante». En aquest article, Łuczack analitza la relació entre l'espai i el temps —entès aquest últim des del marc de la història col·lectiva— com a categories narratives i afirma, basant-se en el concepte de *chronotope* (Bakhtine, 1978) i de *paysage urbain* (Łuczack, 2003b), que el marc espaciotemporal no és una categoria estanca en què es desenvolupa el personatge, sinó que influeix i determina com és aquest.

Es tracta, per tant, d'un treball de caràcter historicista basat en Arnau (1979) en què, pel que fa a *El carrer de les Camèlies*, Łuczack observa com l'espai es converteix en un cercle viciós del qual no té escapatòria, cosa que, alhora, entén com un reflex evident del temps històric de postguerra a Catalunya. És en aquest punt on veu una de les principals diferències entre ambdues novel·les, ja que, si bé, segons Łuczack, en el temps de preguerra de *La plaça del Diamant* també es donava un temps cíclic basat espacialment en la plaça, aquesta ciclicitat donava a Natàlia la seguretat de pertànyer a una col·lectivitat, cosa que en aquesta novel·la no ocorre. L'altra diferència observada per Łuczack des d'aquesta perspectiva és la diferent manera com les dues protagonistes s'enfronten a la postguerra, aspecte per al qual té en compte Arnau (1979):

*El carrer de les Camèlies* entre en polémique avec *La plaça del Diamant* en mettant en doute la possibilité d'un renouveau et d'une réconciliation entre l'individu et le moment historique —un moment très concret, celui de l'après-guerre— et en questionnant, en même temps, l'optimisme, difficile mais visible, qui s'en dégageait. Cette négation arrive à un point tel qu'Arnau (1993: 168)<sup>324</sup> parle d'un «liquidation» du monde instauré dans le roman antérieur (Łuczack, 2003b: 214-215).

---

<sup>322</sup> Podem trobar la mateixa anàlisi en Everly (2003), tot i que l'objectiu del capítol és un altre: la comparació de l'obra artística de Mercè Rodoreda i Remedios Varo.

<sup>323</sup> A més, de *La plaça del Diamant* i d'*El carrer de les Camèlies*, Łuczack té en compte *Feliçment, jo soc una dona*, de M. Aurèlia Capmany i *El dia que va morir Marilyn*, de Terenci Moix.

<sup>324</sup> La cita d'Arnau és de 1993 i no de 1979 perquè està extreta d'una edició posterior del volum *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*.

El 2007 Victoria L. Ketz analitzava la presència de la violència patriarcal en ambdues novel·les i la manera com Rodoreda la mostrava cada vegada de manera més crua.<sup>325</sup> Pel que fa concretament a *El carrer de les Camèlies*, Ketz considera que el nivell d'abús augmenta respecte de la novel·la anterior, ja que la violència física, la soledat i el càstig es donen en la vida de la protagonista des de la infantesa i marquen totes les seues relacions posteriors i basa l'anàlisi en el recolliment de les escenes que evidencien la presència de la violència patriarcal en la novel·la, cosa ja duta a terme en molts estudis previs de caràcter feminista.

Per la seua banda, M. Asunción Gómez també va analitzar conjuntament ambdues novel·les el 2008 en un article publicat en la revista *Crítica Hispánica*. En aquest article de caràcter feminista i biogràfic, titulat «Orfandad y maternidad: *La plaza del Diamante* y *La calle de las Camelias* de Mercè Rodoreda», Gómez aplica a aquestes novel·les la hipòtesi que Jaume Martí-Olivella (1999: 227) va formular a propòsit d'*Isabel i Maria*, segons la qual «la neurosis de los personajes de Rodoreda se inscribe en ese impulso compensatorio que explica la búsqueda del lazo original de la madre» (Gómez, 2008: 36). Així, per a Asunción Gómez, és l'experiència de l'autora pel que fa a la maternitat el que motiva l'orfandat i el rebuig a la maternitat de les protagonistes en ambdues novel·les: «Se podría argumentar que estas visiones de la maternidad reflejan experiencias vividas y complejos de culpa que Mercè Rodoreda necesita exorcizar a través de la escritura» (2008: 36).

En concret, pel que fa a *El carrer de les Camèlies*, Gómez destaca la semblança de Cecília Ce amb Natàlia, tot i afirmar que Rodoreda no compartia aquesta opinió,<sup>326</sup> i analitza tant l'orfandat de la protagonista com la relació de rebuig i posterior idealització que experimenta en relació amb la maternitat. Pel que fa al primer aspecte, segueix la doble articulació argumentada per Martí-Olivella (1987) i, per tant, destaca la rellevància simbòlica de la mare absent. Quant al segon, afirma que amb la sensació de

---

<sup>325</sup> Com veurem en el capítol dedicat a *La meva Cristina i altres contes*, Ketz també fa ús del conte «La salamandra» en aquest treball. Per veure les línies generals del treball consulteu l'apartat «Les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979)» del capítol dedicat a *La plaça del Diamant*.

<sup>326</sup> Concretament, afirma: «Rodoreda se propone crear una protagonista totalmente opuesta a Natalia. En el prólogo a *Espejo roto*, la autora confiesa haber caído en la trampa de escribir una novela con una estructura similar a la de *La plaza del Diamante*, pero cree haberse zafado la voz de Natalia [...]. En nuestra opinión, Cecilia tiene más en común con Natalia de lo que Rodoreda está dispuesta a admitir. Al igual que Natalia, Cecilia está marcada por una doble orfandad y es muy significativo que la novela comience con la historia de su abandono [...] y termine con el retorno de Cecilia a esa misma calle en busca de un significante que le dé sentido a su vida» (Gómez, 2008: 42).

rebuig «Rodoreda subvierte [...] el mito de la maternidad que persiste en la tradición patriarcal y que idealiza la figura materna» (2008: 45) i que el desig maternal i matrimonial de la Cecília adulta només es correspon amb un anhel frustrat que la protagonista substitueix compensatòriament amb símbols: l'anell i els àngels.

També en l'estudi de Neus Carbonell (2010) tornen a comparar-se *La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies*. En concret, Carbonell, des d'una perspectiva psicoanalítica, afirma que les protagonistes d'ambdues novel·les comparteixen una mateixa visió del món, «malgrat que les històries apareguin ben oposades» (Carbonell, 2010: 180). Així, segons Carbonell, és la incomprensió per part de la crítica del personatge de Colometa i la necessitat de distanciar-se'n, el que porta Rodoreda a crear una protagonista com Cecília Ce, amb el mateixos trets que l'anterior —orfandat, alienació i exili interior—, però molt més crus i exacerbats.

Finalment, Barbara Łuczack va tornar a comparar, des d'una perspectiva històrica, l'ús de Barcelona com a marc espacial en les dues novel·les. Concretament, s'hi va referir en el capítol titulat «*La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies* de Mercè Rodoreda: espais i fronteres» inclòs en el seu volum *Espai i Memòria. Barcelona en la novel·la catalana contemporània (Rodoreda-Bonet-Moix-Riera-Barbal)* del 2012.<sup>327</sup> En aquest treball, Łuczack proposa, en oposició als arguments de Sturm-Trigonakis (1996) i Robles (1999),<sup>328</sup> replantejar el protagonisme que Barcelona té en les novel·les de l'autora amb la intenció de redirigir «l'interès crític del paper que l'escenari de la ciutat exerceix en la construcció de la trama envers la funció que l'espai barceloní compleix en l'estructura discursiva del text» (Łuczack, 2012: 42), ja que considera que en les dues novel·les analitzades «l'espai urbà barceloní es revela com la peça angular del sistema de sentits generats pel text» (2012: 42). Ens trobem, per tant, amb un treball que aprofundeix la línia interpretativa cronotòpica iniciada en el seu treball anterior (Łuczack, 2003b).

Així, veiem com la interpretació en clau històrica abasta, d'una manera agosarada sota el nostre punt de vista, aspectes que en el treball anterior no s'havien tingut en compte,

---

<sup>327</sup> Aquest treball, amb el títol *Espacio y memoria. Barcelona en la novela catalana contemporánea*, ja havia sigut publicat el 2011 en espanyol a Poznan (Polònia) per Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. La publicació del treball en català, per tant, correspon a l'obtenció del premi de la Fundació Mercè Rodoreda del 2011.

<sup>328</sup> Tant Sturm-Trigonakis (1996) com Robles (1999) van qüestionar el protagonisme de Barcelona en *La plaça del Diamant*.



com ara la relació que el punt de vista narratiu escollit en ambdues novel·les podia tenir amb el fet que durant la postguerra el català fora reduït a l'àmbit de l'oralitat: «La impossibilitat de presentar les memòries per escrit ben bé podria justificar-se per la pèrdua de la categoria d'instrument d'escriptura que havia sofert el català en els temps de la postguerra» (Łuczak, 2012: 51). De la mateixa manera, també estableix una relació entre el model de confessió triat per Rodoreda i la «problemàtica relacionada amb les nocions de culpa, càstig i penitència que, [...], penetren en el discurs ideològic franquista», afirmació que la porta a considerar que el model de confessió escollit textualitza, des de l'oposició, «l'intent de culpabilitzar una llengua i una cultura, i d'imposar-los un “silenci penitencial”» (2012: 53).

Per últim, després de referir-se a les implicacions que la posició d'exiliada de Rodoreda té en la manera com és narrada Barcelona en diverses obres de l'autora, Łuczak analitza les relacions entre el cos femení i l'espai urbà. En aquest sentit, Łuczak segueix Arkinstall (2001) i considera que en les dues novel·les analitzades «el cos funciona com a índex de l'opressió a què està sotmesa el subjecte (femení)» (2012: 78), cosa que en *El carrer de les Camèlies* exemplifica mitjançant els avortaments, les nàusees i el vòmit experimentats per Cecília Ce.

És el moment ara de tractar els articles en què es fa algun tipus de referència a *El carrer de les Camèlies* per tal d'exemplificar una hipòtesi sobre l'obra de Rodoreda en general. Cronològicament, els primers articles que presenten aquestes característiques són alguns dels publicats el 1987 en el segon volum de la revista *Catalan Review*, com ara els de Loreto Busquets, Jaume Martí-Olivella, Joaquim Poch i Conxa Planas i Alejandro Varderi.<sup>329</sup>

El primer d'aquests treballs, el de Loreto Busquets (1987),<sup>330</sup> està elaborat des d'una perspectiva psicoanalítica freudiana i des de la hipòtesi que és l'inconscient el que determina el desenvolupament temàtic i l'estructura formal de les obres de Rodoreda

---

<sup>329</sup> Amb anterioritat, el 1983, Marta Pessarrodona escriu l'article «Les dones a l'obra de Mercè Rodoreda» amb l'objectiu de deixar enrere el qualificatiu de beneïta que sempre havia acompanyat la protagonista de *La plaça del Diamant*. Aquest motiu li serveix d'excusa, però, per a analitzar, succintament, aquest aspecte en altres obres de Rodoreda, com és el cas d'*El carrer de les Camèlies*, ja que, segons ella mateixa afirma (1983: 17 [675]), no seria estrany que el concepte s'estenguera. Pel que fa a la novel·la que ara ens ocupa, simplement constata: «Novament poc podem parlar de beneïter, blederia ni ànima de càntir en aquesta altra creació novel·lística de l'autora» (1983: 19 [677]), cosa que, al nostre entendre, suposa negar una cosa abans que ni tan sols siga dita.

<sup>330</sup> Aquest treball és una continuació de la hipòtesi presentada sobre *La plaça del Diamant* en Busquets (1985a i 1985b). De la mateixa manera, aquest treball també va ser reproduït en Busquets (1988).

des de *La plaça del Diamant* (Busquets, 1987). Així, pel que fa a *El carrer de les Camèlies* i més concretament a la seua protagonista, Busquets (1987: 103) considera que Cecília no ha experimentat el complex d'Èdip i que es troba, per tant, en un estat preedípic infantil que no li permet viure la sexualitat amb normalitat ni entendre les normes socials. Així, és aquesta manca de culpabilitat i moralitat el que, segons Busquets (1987: 104), fa que Cecília se senta bé en la perifèria social —en el món de les barraques—, a pesar que la societat de la qual vol escapar, la considerada normal però hipòcrita en realitat, sempre aconseguisca atrapar-la. En definitiva, per a Busquets Rodoreda tenia un propòsit clar en crear un personatge com Cecília Ce: el fet de representar la innocència i la immoralitat original que la societat civilitzada ha perdut (Busquets, 1987: 106).

En el segon treball esmentat, el de Martí-Olivella (1987),<sup>331</sup> s'utilitza la novel·la com a exemple, sempre segons Martí-Olivella, del caràcter neuròtic de l'obra de Rodoreda, és a dir, de la presència constant de l'absència materna com a condicionador del procés narratiu, segons Jardine (1985: 34) i Derrida (1976: 145), aspecte que, seguint la teoria de Mary Daly (1978: 346), es veu reflectida irònicament en la novel·la amb la recerca constant del pare. Finalment, Martí-Olivella (1987: 162-163) tanca aquesta referència fent esment a la inadvertència que la crítica ha tingut d'aquest procés irònic i es refereix explícitament al treball d'Arnau, tot i que no el cita a peu de pàgina.<sup>332</sup>

El tercer treball esmentat, el de Joaquim Poch i Conxa Planas (1987b), és una continuació de l'estudi anterior *Psicoanàlisi i dona a l'obra de M. Rodoreda* (1987a). Tots dos treballs parteixen, per tant, d'una mateixa perspectiva: la psicoanalítica, i analitzen, tractant els personatges com si foren persones, el comportament psíquic de sis protagonistes rodoredianes, entre les quals es troba Cecília Ce. En el primer dels treballs, Poch i Planas duen a terme l'estudi psíquic de cadascun d'aquests sis personatges basant-se en el DSM III<sup>333</sup> i utilitzant, com a marc teòric, els estudis de

---

<sup>331</sup> Com hem vist en el subapartat homònim dedicat a *La plaça del Diamant*, aquest treball parteix d'una anàlisi feminista que utilitza com a marc teòric Julia Kristeva, Luce Irigaray, Mary Daly i Alice Jardine. A més de *La plaça del Diamant* i d'*El carrer de les Camèlies*, en l'article es fa referència a *La mort i la primavera*.

<sup>332</sup> Concretament, Martí-Olivella afirma: «An irony that has frequently misled many critical readings of her work. Arnau, for instance, analyses Cecilia's search from a conventional Oedipal perspective and, as a whole, turns Rodoreda's work into a succession of steps leading to the creation of a reconciled myth of childhood. Childhood, however, in our postfreudian time, cannot be recovered only as mythical paradise» (1987: 162-163).

<sup>333</sup> Manual de classificació de trastorns psíquics de l'Associació Psiquiàtrica Americana.

Melanie Klein, Freud i Groddeck. A partir d'aquest marc arriben a la conclusió que les protagonistes comparteixen una estructura mental narcisista basada en la creació mental que es fan de la mare, una mare envejosa que limita les relacions positives que poden establir amb els homes.

Ara bé, tot i que les referències teòriques ens poden fer pensar que es tracta d'un treball objectiu, la realitat és que, com ha indicat M. Isidra Mencos, els autors «expressen les seves opinions sobre la validesa d'aquestes actituds» (2003: 87) i, per tant, el que sembla qüestionable, més encara que els resultats del treball, és el seu plantejament, pel fet d'aplicar una tècnica d'anàlisi concebuda per a fer aflorar a la consciència elements reprimits del subconscient a uns personatges que són construccions lingüístiques.

Quant al segon, és una continuació de l'estudi anterior, però en aquest cas introdueixen la perspectiva biogràfica d'anàlisi, ja que aprofiten la publicació del llibre *Cartes a l'Anna Murià* (1985) per tal de fer una interpretació psicoanalítica de les diverses novel·les a partir de les referències biogràfiques extretes de l'epistolari. Així, al llarg del treball s'estableixen relacions força arbitràries entre la vida de Rodoreda i la de les sis protagonistes esmentades. En concret, pel que fa a Cecília Ce, s'hi arriba a afirmar que l'avortament, amb trauma psíquic posterior inclòs, té a veure amb la relació poc complaent de Rodoreda respecte a la maternitat; que l'autora patia «un trastorn de l'afectivitat molt intens i manifest» (1987b: 209) —aspecte relacionable amb l'experiència del suïcidi—; que Rodoreda entenia que l'amor adolescent entre iguals no es podia convertir en un amor madur i real com representaria en els amors de Cecília a les barraques, o que les dues pulsions que dominaven l'autora (la destructiva i, posteriorment, la reparatòria) és el que la porten a crear l'evolució de Cecília Ce.

El quart dels treballs esmentats, el d'Alejandro Varderí, té com a objectiu una anàlisi simbòlica i biogràfica, amb un marcat caràcter literari que li resta credibilitat científica, del significat que la casa i el jardí tenen en general en l'obra de Rodoreda. Atès l'ampli marc d'anàlisi i l'escassa extensió de l'article, només nou pàgines, les referències concretes a *El carrer de les Camèlies* són, més que puntuals, anecdòtiques, per la qual cosa no aprofundirem en l'anàlisi d'aquest treball. Tot i això, sí que cal que fem referència al significat que la casa i el jardí, sempre segons Varderí, tenen en la novel·la. Aquest significat, des de la perspectiva simbòlica, és el del seny: «Colometa —com la Cecília en deixar la casa de qui l'havia recollida— ha perdut el nord que no recobrarà

fins que [...] torna definitivament al jardí i a la casa» (Varderi, 1987: 270); mentre que, des de la perspectiva biogràfica, tenen tot un altre sentit: el de l'exili.

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 (Varderi, 1987: 264).

Un any després, des d'un punt de vista feminista i comparatiu, basat aquest últim en la primera i tercera tendències (Mencos, 2003: 15), és a dir, en la comparació de l'obra de Rodoreda amb la d'altres escriptores i en l'anàlisi de la reescriptura que Rodoreda fa de textos canònics com la Bíblia, apareix el capítol de Geraldine C. Nichols inclòs a *Literatura de dones: una visió del món* (1988a). En aquest estudi, Geraldine C. Nichols analitza la presència de certs passatges bíblics relacionables amb la posició de la dona en l'obra de Rodoreda, Matute, Laforet, Moix, Tusquets, Roig i Riera i en concret, pel que fa a *El carrer de les Camèlies*, tot i que les referències hi són escasses, es destaca la protagonista de la novel·la com a exemple de subversió del mite de la culpa d'Eva mitjançant la «innocència i la pecaminosa aspiració cap a les coses prohibides» (Nichols, 1988a: 140).

La perspectiva feminista d'anàlisi també va ser adoptada el 1993<sup>334</sup> per Josefina A. Hess per tal d'analitzar tres novel·les de l'autora, entre les quals es trobava *El carrer de les Camèlies*. Com hem vist en relació a *La plaça del Diamant*, amb aquest article Hess pretén demostrar la posició feminista adoptada per Rodoreda a l'hora d'escriure les novel·les i, pel que fa a l'aplicació d'aquesta hipòtesi a l'anàlisi de la novel·la que ara ens ocupa, Hess defensa que l'autora, amb voluntat de denúncia de la societat patriarcal, ens presenta «temas tan controvertidos en la sociedad burguesa, como son la paternidad irresponsable, el aborto, y el doble standard moral respecto a los hombres, enfatizando la explotación sexual y cosificación de la mujer» (1993: 285). Per la nostra part, davant d'aquesta intenció de trobar una voluntat inequívocament feminista en l'obra de Rodoreda, trobem convenient portar a col·lació les declaracions que la mateixa autora

---

<sup>334</sup> Com hem vist en relació a altres obres, aquest mateix any Xavier Solé i Rosé Tintó publiquen l'article «Els símbols en l'obra de Mercè Rodoreda: el ganivet i les estrelles». Ara bé, no n'aprofundirem en l'anàlisi perquè aquesta es pot extreure d'altres capítols, ja que classifiquen *El carrer de les Camèlies* en la mateixa fase que *La plaça del Diamant* en relació al motiu simbòlic del ganivet i en la mateixa fase que *Mirall trencat*, pel que fa a les estrelles com a símbol.

va fer a Carles Isasi el 1976, ja que s'hi veu com l'autora no considerava les relacions home-dona l'aspecte essencial de la novel·la:

C.I.: Com explica la manca de personatges masculins? L'home de la Colometa a la primera novel·la era un heroi fins a un punt positiu...

M.R.: És que els homes passen però no la marquen (penso en Cecília). De totes maneres, pensí que les dues novel·les són obres de postguerra, una situació en què es tracta de sobreviure, en què la relació home-dona perd importància; no són dones que visquin pensant en un amor. No es tracta d'una actitud negativa general envers l'home en general pel fet que no és dona, no. A la darrera novel·la, *Mirall trencat*, surten personatges masculins positius (Isasi, 1976: 16-17).

La perspectiva feminista torna a ser l'escollida per fer referència a *El carrer de les Camèlies*. En aquest cas ens referim al capítol dedicat a Rodoreda que Elizabeth Ann Scarlett va publicar el 1994 dins del volum *Under Construction: The body in Spanish Novels*. Dins d'aquest capítol, Scarlett dedica un subapartat a la novel·la que ara ens ocupa, titulat «Writing-on-the-Body in *El carrer de les Camèlies*» (1994a: 112-121),<sup>335</sup> en el qual se centra en la importància del cos en la novel·la com a símbol i com a font d'expressió: «Her body is the substitute for gaps in her subjectivity» (Scarlett, 1994a: 118), cosa que Scarlett exemplifica amb la rellevància que els clotets de les galtes, la recerca de marques de naixement en la protagonista o les cicatrius tenen en la novel·la.

A més, Scarlett vincula el significat que adopta el cos en la novel·la amb el gènere al qual hauria d'associar-se l'obra: «As the novel approaches the marvellous in style and substance, we see the body taking on deeper symbolic values as well» (Scarlett, 1994a: 116-117). Així, considera que el concepte de mític establert per Arnau és enganyós i desorientador i que caldria parlar de fantàstic. De la mateixa manera, acaba afirmant que, atesa la semblança sociohistòrica contextual entre Catalunya i Llatinoamèrica respecte d'Espanya, caldria establir semblances entre el realisme màgic llatinoamericà i el practicat per Rodoreda a la novel·la, tot i que, com sabem, aquesta suposició no se sosté ni tan sols cronològicament, ja que l'estil rodoredià està perfectament construït abans de l'aparició del realisme màgic llatinoamericà. Considerem, per tant, que es tracta d'una semblança forçada atès que hi ha referents molt més plausibles, com ara Kafka:

Arnau uses the term *mythic* to describe the gradual transformation in Rodoredan fiction that begins to take root here and becomes more noticeable in later novels.

---

<sup>335</sup> Com es pot veure en els capítols corresponents, les altres obres de Rodoreda analitzades per Elizabeth Ann Scarlett en aquest treball són *La plaça del Diamant* i *Mirall trencat*.

This word may be misleading, however, because of its lack of specificity and because it alludes, deliberately or not, to Northrop Frye's literary categories. What increases over time is more appropriately termed the fantastic content. [...] In the latter respect, the fantastic content of this text does not gain it entry to the subgenre of the fantastic; its destination is closer to the realm of what Irlema Chiampi has called "marvellous-realist," in which elements of the fantastic are incorporated into narrative reality and presented as of a piece with it, passing up the shuddery effects of wonders presented as belonging to another world. [...]. Rodoreda's marvelist-realist leanings thus show affinity with the Latin American "Boom" novel, which often utilizes cultural substrata to create a reality permeated with the fantastic. With this in mind, we might look to the stratified nature of Spanish-Catalan culture, in which a nationality is superimposed upon a clearly defined regional culture, as drawing Catalan literature closer to the sort of sociohistorical context that gave birth to the term marvellous realism in Latin America (Scarlett, 1994a: 115-116).

No és fins el 2003 que tornem a trobar referències acadèmiques a *El carrer de les Camèlies* i, de nou, són provinents de la crítica nord-americana i elaborades des d'una perspectiva feminista. Es tracta de la tesi doctoral elaborada per Alison Nicole Tatum a la Universitat de Texas i titulada «Urban Space and Female Identity in Postwar Catalan Novels by Women». Aquesta tesi doctoral, centrada en obres de postguerra catalanes elaborades exclusivament per escriptors —com hem vist en relació a *La plaça del Diamant*, dedica el tercer capítol, «*El carrer de les Camèlies*: Paradoxical Spaces and Identity Confusion» (2003: 94-122), a analitzar la manera com l'espai urbà, entès com a construcció social masculina, condiciona la narradora protagonista de la novel·la que ara ens ocupa.

Un any després, el 2004, Christine Arkininstall tornava a analitzar la novel·la, juntament amb *Aloma*, en un dels capítols del seu volum *Gender, class, and Nation: Mercè Rodoreda and the Subjects of Modernism*. En aquest capítol, titulat «Walking the Republic of letters: *Aloma* and *El carrer de les Camèlies*», Arkininstall segueix la mateixa idea ja exposada en l'article de 2001 i, per tant, continua defensant que Rodoreda utilitza la figura de la prostituta per tal de reivindicar el lloc de la dona escriptora dins del món cultural dominat pels homes: «In *El carrer* the prostitute testifies to the woman writer's struggle to achieve public recognition and circulate uncensored along the figurative thoroughfares of the Republic of Letters» (Arkininstall, 2004: 113).

Tal com ja hem vist que ocorria en l'article de 2001, en aquesta ocasió la professora de la universitat d'Auckland continua interpretant d'una manera força subjectiva diferents passatges de la novel·la per tal de defensar la seua hipòtesi. Un exemple clar d'aquest fet és com relaciona el jardí amb el concepte de cultura del Romanticisme per tal de

defensar la diferenciació entre la literatura canònica i la de baixa qualitat i la intencionalitat de Rodoreda d'incloure la literatura feta per dones en aquell primer nivell.<sup>336</sup> De la mateixa manera, considerem que s'extralimita en l'establiment de relacions entre el context històric de Catalunya i la novel·la, amb asseveracions sense argumentar o que s'argumenten en relació a un marc de referència opac, ja que fa referències a la situació política de Catalunya després de la transició, que res té a veure amb la novel·la que ara ens ocupa, com tampoc no ho té la situació política que se'n deriva amb la idea de ciutat de Maragall, tot i que Arkinstall intenta posar-les en relació mostrant, a més, la seua opinió: «From the perspective of Catalunya today, [...], Maragall's paradigm of inclusivity can be said to hold greater weight than ever» (Arkinstall, 2004: 135-136).

Margarida Casacuberta, des d'una perspectiva historicista, va analitzar el 2005 diverses de les novel·les de Rodoreda. En concret, pel que fa a *El carrer de les Camèlies*, analitzada en l'apartat «Penèlope a la recerca del món perdut», Casacuberta hi veu la intenció en Rodoreda de donar una imatge negativa de la societat burgesa. Ara bé, aquest aspecte no és analitzat amb profunditat, ja que aquesta idea només s'esmenta i l'apartat es converteix, a grans trets, en un resum de l'argument de la novel·la.

El 2008 Geraldine C. Nichols va tornar a comparar, des d'una perspectiva feminista i biogràfica, l'obra narrativa i pictòrica de Mercè Rodoreda en un article publicat en la revista anglesa *Hispanic research journal*. Per a Nichols, des d'un posicionament força subjectiu i sense fer cap ús de referents teòrics, l'obra de Rodoreda es pot dividir en set estats relacionats amb la menstruació. Per tal d'exemplificar-ho, utilitza la novel·la que ara ens ocupa en dos d'aquests estats: el del primer període i el de la maternitat. Pel que fa al primer, Nichols considera que significa la fi de la innocència, procés que en *El carrer de les Camèlies* la protagonista viu encantada i de manera transcendental, ja que

---

<sup>336</sup> «This equation of Cecilia's advancement from a "low" to a "high" status with the writer's desire to form part of a reputable canon is also manifest in the increasing emphasis in *El carrer* on the space of the garden as opposed to the street. [...] To a considerable degree, it intersects with the Romantic concept of culture as an organic process, as a cultivation of natural elements or faculties held, however, by a privileged few. [...] These concepts are implicit in *El carrer*, where Cecilia's own garden suggests an apparently natural continuity and self-renewal in comparison with rapid urban and technological changes. Seen in relation to the aspirations of the female writing, the garden stands for a distinctive literary Arcadia that will outlast the inconstant vagaries of the Marketplace, for the creation of a "high" culture that has escaped being a mere commodity. Neither inside the home nor out on the street, it constitutes an extension of both: a space that bridges the contexts of bourgeois women and their working-class counterparts. As such, it evokes the ambiguous situation of the socially aware female writer, neither fully in one sphere nor the other, but committed to addressing the injustices perceived in each» (Arkinstall, 2004: 134).

en el record narrat dona més importància a aquest esdeveniment que a la Guerra Civil: «Cecilia's first period is so momentous that she later remembers it more clearly than the years of the Civil War» (Nichols, 2008: 138).

Quant al segon estat, Nichols afirma que Rodoreda quasi sempre mostra un rebuig a la maternitat i que «only children of others —or imaginary babies», com és el cas de Cecília, «give pleasure» (2008: 143). Per tal d'argumentar aquesta afirmació, Nichols (2008: 143) recorre a la biografia de l'autora i busca la manera de justificar per motius artístics el fet que Rodoreda deixara el fill amb la seua mare quan va marxar a l'exili, bé siga amb el consell «Primer, visqui; després escrigui» que el director d'un periòdic va donar a Rodoreda quan era jove o mitjançant els consells que Virginia Woolf va donar a tota dona que volguera ser escriptora en *Una habitació pròpia*.

Per la seua banda, Eva Bru-Domínguez també va fer ús de la perspectiva feminista el 2010 per tal d'analitzar *El carrer de les Camèlies* i *Mirall trencat*, però, en aquest cas, per contrastar les protagonistes que Rodoreda crea en ambdues novel·les amb el concepte idealitzat i no sexualitzat de dona creat pel Noucentisme i, en concret, en *La Ben Plantada* d'Eugeni d'Ors.<sup>337</sup> Així, per a Bru, Rodoreda transgredeix intencionadament el concepte noucentista de dona amb la creació de Cecília Ce, el cos de la qual és presentat com a permeable i sexualment excessiu: «Teresa and Cecília are imbued with an alluring beauty and sexuality that ultimately subverts the core values of this ideological movement» (Bru, 2010: 318).

En l'article, la relació entre *El carrer de les Camèlies*, escrita en els anys seixanta, i el Noucentisme es justifica per les referències humorístiques a Pere Bosch Gimpera que Rodoreda va dur a terme en un article publicat en *Clarisme* el 23 de desembre de 1933 i en la novel·la *Crim* (1936)<sup>338</sup> i perquè, segons Eva Bru, «once in exile, Rodoreda [...], with her novels *La plaça*, *El carrer*, and *Mirall trencat*, [...] was to revisit, more subtly yet equally incisively, the socio-political milieu of the first decades of twentieth century» (2010: 315). Per la nostra part, aquestes relacions, sense cap mena de suport

---

<sup>337</sup> Eva Bru va reproduir aquest treball en un capítol de la publicació de la seua tesi doctoral amb el títol «Carving Out an Ideal Form: Interrogating the Aesthetics of the Catalan Nation in the Early Twentieth Century» (Bru, 2013: 47-66).

<sup>338</sup> Com és de sobres sabut, Mercè Rodoreda juga amb el nom de Pere Bosch Gimpera en la novel·la *Crim*, ja que crea un personatge anomenat Camp Gimpoma. Pel que fa a l'article publicat en *Clarisme* el 23 de desembre de 1933, Rodoreda fa burla de l'elecció de Pere Bosch Gimpera com a rector de la Universitat Autònoma de Barcelona, relacionant la intenció de renovació amb la professió de l'escollit: arqueòleg.



textual, ens semblen més que insuficients per afirmar una vertadera voluntat en l'autora de transgredir, en una novel·la dels anys seixanta, un model de dona establert cinquanta anys abans. Per tant, considerem que la base de l'article parteix d'una total descontextualització històrica que respon a la verificació forçada d'una hipòtesi prèviament establerta. Així, l'hermenèutica aplicada s'alimenta d'unes normes i principis creats *ad hoc*.

El 2008 Maria Campillo, a propòsit d'un congrés que tenia com a objectiu l'anàlisi de la construcció literària de Barcelona, va elaborar un treball dedicat a descriure la imatge de la ciutat que Rodoreda dona en tres de les seues novel·les: *Aloma*, *La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies*. Així, pel que fa a aquesta última, Campillo adopta una perspectiva històrica d'anàlisi i, tot i que és un treball força basat en l'argument de la novel·la, hi posa en primer terme els elements del context sociohistòric:

Pel que fa a allò que ací ens interessa (la imatge de la ciutat), la voluntat de supervivència de la protagonista genera un viatge au bout de la nuit, d'entrada i de sortida, que traça també un trajecte per la geografia urbana i social, bàsicament la de la postguerra (Campillo, 2008: 180-181).

La professora de la Universitat Autònoma de Barcelona també va escriure un article en què feia referència a *El carrer de les Camèlies* el 2010. En aquest cas, però, fent ús, dins de la perspectiva comparativa, de la tercera tendència d'anàlisi (Mencos, 2003: 15), és a dir, agafant com a referent la Bíblia. Concretament, el que fa Maria Campillo és establir diverses relacions entre passatges de l'Antic i del Nou Testament, sobretot de l'Apocalipsi, i diverses obres de Rodoreda, entre les quals *El carrer de les Camèlies* ocupa un lloc destacat, tot i ser la «novel·la sovint més desatesa» (Campillo, 2010: 47).

Finalment, el 2013, Eva Bru va publicar la seua tesi doctoral *Beyond Containment. Corporeality in Mercè Rodoreda's literature*. En aquest treball, elaborat des d'una clara perspectiva feminista i utilitzant com a marc teòric essencial Judith Butler (1990 i 1993); Elizabeth Grosz (1994 i 1995) i Rosi Braidotti (1994), Bru analitza les construccions espaciotemporals del cos en l'obra de Rodoreda amb l'objectiu de fer un treball que es convertisca en un punt intermedi entre la crítica historicista catalana i la crítica més purament feminista nord-americana. Si ens centrem en *El carrer de les Camèlies*, Bru hi fa referència directa en tres de les cinc seccions en què divideix l'estudi, concretament en «Body as Surface», «Body and Space» i «Coerced Bodies».

Com que en la primera i segona seccions esmentades, Bru s'hi refereix específicament amb la reproducció revisada dels seus treballs ja analitzats (Bru, 2010 i 2012, respectivament), ens centrarem a analitzar les aportacions de la tercera secció.<sup>339</sup> En aquest apartat, Bru analitza la presència de la violència en *El carrer de les Camèlies* i en *La mort i la primavera* mitjançant la relació que, al seu parer, Rodoreda estableix entre el cos dels personatges i la violenta realitat històrica catalana que l'autora va haver de viure.<sup>340</sup> Així, quant a la novel·la que ara ens ocupa, Bru defensa «how Francoist violence against Catalonia's cultural and political networks is articulated as an aggression against the body of the prostitute» (Bru, 2013: 124-125).

Aquesta secció, a més, se subdivideix en dos subapartats. Pel que fa al primer, titulat «The Male Gaze as a Form of Aggression: The Struggle Towards Embodied Vision and Public Visibility», Bru «explores how the mastery of the male gaze becomes deeply enmeshed in narratives of violence, dominance and control in [...] *El carrer de les Camèlies*» (Bru, 2013: 131). Així, segons Bru, l'art ha tendit a «the objectification of the body of woman, or the figuration of the female form as surface to-be-looked-at» (2013: 131), cosa que en la novel·la s'evidenciaria amb la mirada d'Eladi, amb un sol ull, perquè funciona com la lent d'una càmera que retransmet els abusos que pateix Cecília, uns abusos que, ahora, constituïrien «a metaphor for the regime's take-over of the Catalan national space» (Bru, 2013: 133).<sup>341</sup> Quant al segon, titulat «Torture Space: The Unmaking of the World and the Destruction of the Language», Bru, seguint les teories d'Scarrly (1985), analitza com la tortura física es relaciona en la novel·la amb l'aïllament sociocultural i, de nou, estableix punts de contacte entre aquest aspecte i el marc sociohistòric de la postguerra a Catalunya.

Finalment, després de dur a terme l'anàlisi dels diferents treballs que han estudiat *El carrer de les Camèlies* des de la publicació del treball d'Arnau (1979), arribem a la

---

<sup>339</sup> En el tercer subapartat de la segona secció, Bru també fa referències puntuals a *El carrer de les Camèlies* en l'anàlisi que porta a terme sobre la reescriptura que, al seu parer, Rodoreda fa de la figura de *femme fatale*. En aquesta anàlisi arriba a la conclusió que «in rewriting the *femme fatale* motif, Rodoreda continues her conversation with Catalonia's cultural and political past, not only drafting a significantly different sociocultural map but also allowing the bodies of her female characters to break free from the moulds, paintbrush strokes and frames that have traditionally fashioned woman into an ideal of femininity» (Bru, 2013: 79).

<sup>340</sup> Bru, a més, comenta com la crítica feminista anterior no ha tingut en compte aquesta perspectiva i exclusivament ha analitzat la violència i l'exili en l'obra rodorediana com un aspecte derivat del patriarcat (Bru, 2013: 121).

<sup>341</sup> Per tal de defensar aquesta hipòtesi, Bru (2013:134-135) fa una comparativa entre la novel·la i la pel·lícula *Rear Window* de Hitchcock (1954) basant-se en l'interès de Rodoreda pel cinema.

conclusió que mentre que la novel·la s'ha convertit en focus clar d'atenció crítica per part dels estudis nord-americans, no ha passat el mateix en els treballs de procedència catalana. Des del nostre punt de vista, possiblement han estat les diferències a l'hora d'escollir les perspectives d'anàlisi d'una crítica i de l'altra les que han condicionat la rellevància que la novel·la hi ha adquirit. De la mateixa manera, cal no oblidar que la contínua comparació amb *La plaça del Diamant* i la posició canònica d'aquesta novel·la també han pogut contribuir a la inadvertència relativa amb què aquesta novel·la ha estat tractada dins dels cercles acadèmics catalans.

### 8.3. LES INTERPRETACIONS D'EL CARRER DE LES CAMÈLIES EN L'ÀMBIT DE LA DIVULGACIÓ

Tal com hem vist en la resta d'apartats dedicats a *El carrer de les Camèlies*, un aspecte serà determinant en la divulgació que, fins el moment, s'ha fet de la novel·la: la contínua referència a *La plaça del Diamant*, obra anterior a la que ara ens ocupa i obra canònica per excel·lència de Mercè Rodoreda, com de sobres sabem. En aquest sentit, resulta especialment significatiu que, durant nombroses edicions i reedicions i fins i tot en l'edició del 2007, Club Editor haja mantingut en la contracoberta de la novel·la una referència explícita a *La plaça del Diamant*, tot i que siga per indicar-ne la diferència:

Mercè Rodoreda ens presenta en *El carrer de les Camèlies* un altre personatge inoblidable: la Cecília Ce. Inoblidable per motius molt distints que la Colometa de *La plaça del Diamant*, tot el que en aquesta era pura abnegació és en la Cecília incapacitat moral i sentimental. ¿No hi hauria alguna tara hereditària en l'origen d'aquesta abúlia que li impedeix posar un afecte durador a ningú?<sup>342</sup> (Rodoreda, 1994).

«Em van deixar en el Carrer de les Camèlies, al peu d'un reixat de jardí, i el vigilant em va trobar a la matinada». Així comença la història de Cecília Ce, escrita tot just després de *La plaça del Diamant*.<sup>343</sup> Però aquí, en lloc d'una sacrificada mare de família, qui s'explica és una dona marginada que viu de «fer senyors». Potser perquè no pot saber si el seu pare era un criminal o un pianista, Cecília Ce busca la companyia dels homes a les barraques i als pisos rics de l'Eixample. El seu viatge al final de la nit és una de les peces més fortes de l'obra rodorediana. Amb un postfaci de Xavier Pla (Rodoreda, 2007a).

La primera mostra de divulgació d'*El carrer de les Camèlies* la trobem en la «Introducció» que Carme Arnau va escriure el 1976 a propòsit de la publicació del primer volum de les *Obres Completes* de l'autora, tot i que la novel·la es va introduir en el segon volum i, per tant, no va veure la llum fins el 1978. Com hem vist en tractar les obres anteriors de Rodoreda, aquesta «Introducció» d'Arnau és anterior i alhora molt pròxima temporalment al seu principal estudi (1979), cosa que fa que s'hi puguin albirar les principals línies que després seguirà i que ja hem analitzat en l'apartat corresponent.

---

<sup>342</sup> Com s'ha pogut comprovar en l'ANNEX XXI, aquest text, amb certes modificacions, ja va ser recollit en la ressenya de la novel·la de Llorenç Villalonga (1966). L'escriptor afirmava que el text l'havia extret d'una altra ressenya sense signatura, però que molt possiblement era Sales qui s'amagava al darrere. Per la nostra banda, tot i no tenir constància de l'existència d'aquesta ressenya, la reproducció constant per part de Club Editor d'aquest text, considerem que confirma, encara més, l'autoria de Joan Sales.

<sup>343</sup> Considerem significatiu que el nom de la novel·la anterior aparega en negreta en l'original.

Així, en l'apartat que Carme Arnau dedica a la novel·la, titulat significativament «*El carrer de les Camèlies* o l'artificiositat voluntària», ens trobem per primera vegada amb la consideració de la novel·la per part d'Arnau com «l'exasperació» (1984 [1a ed. 1976]: 22) de les constants de la producció rodorediana i la caracterització de la novel·la com la liquidadora de l'etapa realista de Rodoreda. Ara bé, en aquest cas, encara va anar més enllà i va titllar la novel·la d'inversemblant pel fet que Rodoreda feia evidents en la novel·la els diversos procediments i tècniques emprats, cosa que, al seu entendre, els feia «poc creïbles» (1984 [1a ed. 1976]): 22):<sup>344</sup>

La Rodoreda, en *El carrer de les Camèlies*, mitjançant l'exasperació d'una sèrie de procediments i temes característics de les anteriors ficcions, efectua una virada en la seva producció que és, alhora, una liquidació: l'encantament s'ha trencat. La jugadora ensenya les cartes. S'imposen la inversemblança i uns procediments que, de manera massa visible, procedeixen de formes literàries típiques: el fulletó pel que fa als orígens de Cecília, la novel·la «d'intriga» pel que fa a la part central que retarda el descobriment de la història, i la «novel·la rosa» o «pel·lícula *standard*» pel que fa al *happy end* (Arnau, 1984 [1a ed. 1976]: 26).

Aquesta afirmació condiciona tota l'anàlisi que Arnau fa de la novel·la en aquesta «Introducció», cosa que, observada des d'un punt de vista divulgatiu, és evident que degué situar la novel·la, pel que fa als lectors, en un lloc no massa preferent dins de l'obra de l'autora. De la mateixa manera, considerem que tampoc no degueren ajudar a la divulgació certs aspectes que va tornar a esmentar en l'estudi de 1979, com la consideració negativa de l'aparició de les barraques<sup>345</sup> o les contínues comparacions amb *La plaça del Diamant*, en les quals la novel·la que ara ens ocupa no sempre ix massa ben parada:

*El carrer de les Camèlies*, per tant, malgrat una estructura molt similar a *La plaça del Diamant* assoleix un significat del tot diferent. És, en suma, la liquidació de l'anterior novel·la i de tota una etapa narrativa. L'amor envers éssers i coses, la concreció històrica i social del primer llibre, es capgira resoludament en el segon (Arnau, 1984 [1a ed. 1976]: 23).

Finalment, en aquesta «Introducció» s'observen les mateixes mancances ja detectades en l'estudi de 1979: la manca d'exhaustivitat i de profunditat en l'anàlisi narratològica i l'escassa adaptabilitat del mite de la infantesa a aquesta novel·la. Així, pel que fa al

---

<sup>344</sup> Pel que fa a la nostra opinió respecte a aquesta consideració de la novel·la, es pot consultar el subapartat «L'aproximació de Carme Arnau» d'aquest capítol.

<sup>345</sup> Sobre les barraques, Carme Arnau, seguint Marco (1966), afirma: «Les barraques són, per tant, un element pintoresc i fins a un cert punt artificiosos en l'inici de l'aventura vital de Cecília» (1984 [1a ed. 1976]: 24).

primer aspecte, Arnau únicament fa esment de l'ús per part de Rodoreda de la tècnica de l'escriptura parlada amb «una accentuació del subjectivisme en relació a *La plaça del Diamant*» (1984 [1a ed. 1976]: 23), sense explicar els mecanismes narratològics mitjançant els quals es duria a terme aquest major «subjectivisme». Quant al segon, només fa una referència biogràfica relacionada amb la vida de barri que caracteritzà la infantesa de Rodoreda i, de retop, la de Cecília Ce. Ara bé, tot i l'escassetat de referents biogràfics aportats, Arnau aposta, de manera clara encara que poc argumentada, per l'aplicació de la teoria del mite de la infantesa a la novel·la, cosa que ja no va repetir de la mateixa manera en l'estudi de 1979:

El llibre es tanca amb el mateix escenari que inaugurava la ficció: un *retour aux sources*, un retrobament feliç i escadusser amb la infància (i d'aquesta manera el mite de la infantesa s'inclou a la ficció), simbolitzada per la recerca angoixosa del pare i pel jardí del carrer de les Camèlies, que dona un títol del tot connotatiu a aquesta novel·la (Arnau, 1984 [1a ed. 1976]: 25).

Si seguim l'ordre cronològic d'aparició de mostres de divulgació de la novel·la, trobem absolutament significatiu que no en tornem a trobar cap fins a l'any 2000, vint-i-quatre anys després de la «Introducció» a les *Obres completes* de Rodoreda elaborada per Carme Arnau. En concret, es tracta del volum *Una novel·la són paraules. Introducció a l'obra de Mercè Rodoreda* de Llorenç Soldevila, una obra que, com ja hem vist en relació a *La plaça del Diamant*, està adreçada al públic lector i, específicament, al públic estudiantil i que analitza el conjunt de l'obra rodolediana des d'una perspectiva essencialment biogràfica. En aquest cas, Soldevila se centra en *El carrer de les Camèlies*, juntament amb l'obra teatral de l'autora, en l'apartat «Unitat 4. Magnòlies i camèlies per parcs i carrers».<sup>346</sup>

Dins d'aquest apartat es refereix concretament a la novel·la en quatre subapartats. En el primer, titulat «Cinc cèntims d'*El carrer de les Camèlies*», Soldevila porta a terme un resum molt breu i d'escassa profunditat de l'argument de la novel·la que, com hem vist que ocorria en el cas de *La plaça del Diamant*, presenta una sèrie d'interpretacions molt personals, com ara la descripció de la personalitat de la protagonista<sup>347</sup> o la semblança

---

<sup>346</sup> Considerem que el motiu que porta Soldevila a tractar l'obra teatral de Rodoreda juntament amb *El carrer de les Camèlies* prové de l'aparició de les flors en els títols tant de la novel·la com de diverses de les obres de teatre: *El parc de les magnòlies* i *L'hostal de les tres camèlies*, cosa que quedaria confirmada pel títol que Soldevila encunya a l'apartat.

<sup>347</sup> Soldevila afirma: «Malgrat l'afecte que rep dels senyors que l'han recollida, sembla que està destinada a ser una dona immadura, que no sabrà reaccionar convenientment davant els molts amants que passen per la seva vida. Tothom se n'aprofitarà descaradament» (2000: 93-94).

que atribueix al personatge del senyor Jaume respecte a l'avi de Rodoreda. Després del segon subapartat titulat «El mostrari» en què Soldevila reproduceix tres fragments de la novel·la relacionats amb els aspectes destacats en el resum, trobem el subapartat «Què n'han dit?», en el qual reproduceix fragments de la ressenya de la novel·la de Joaquim Marco.

La tria de la ressenya de Joaquim Marco evidentment no està absent de certes implicacions, ja que, cal recordar, que és la ressenya que suposa l'inici del posicionament d'*El carrer de les Camèlies* en un nivell inferior de qualitat de l'aconseguit per l'autora amb *La plaça del Diamant*. Així, tot i que Soldevila elimina algunes de les parts més crítiques de la ressenya de Marco, com ara el passatge de les barraques, sí que en fa constar altres com la manca del «“clímax” emotiu» i d'unitat, la reducció de la vida interior de la protagonista o l'absència d'escenes èpiques per contrast amb *La plaça del Diamant*. Finalment, si bé la reproducció d'aquesta ressenya ja permet constatar la presència d'una lectura d'*El carrer de les Camèlies* en comparació constant amb la novel·la precedent, aquesta es fa encara més evident en el quart subapartat, titulat «L'obrador» i format per preguntes didàctiques dels diversos subapartats, ja que Soldevila formula dues preguntes que clarament fan recaure el lector en el contrast que Marco estableix entre ambdues novel·les: «Transcriu les diferències que estableix Marco entre *La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies*» i «Quines coincidències hi troba?» (2000: 102).

De la mateixa manera que ens ha sobtat no trobar cap mostra de divulgació de la novel·la, també ens crida l'atenció que cap edició de la novel·la no haja comptat amb un pròleg o estudi introductor fins al 2007, ja que, aquest any, Club Editor va introduir en la nova edició de la novel·la un postfaci de Xavier Pla.<sup>348</sup> En aquest postfaci, titulat «Cecília Ce o l'ocell fora de la gàbia», Pla porta a terme un estudi introductor que s'inicia, a diferència de les mostres de divulgació vistes fins el moment, amb una valoració molt positiva de la novel·la que guarda un paral·lelisme total amb l'afirmació que inicia el treball d'Arnau (2000a: 89): «Massa sovint poc valorada a causa de l'èxit

---

<sup>348</sup> Cal recordar que ja ens hem referit a l'existència d'aquest postfaci en l'apartat «Les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979)», ja que Xavier Pla va publicar un treball el 2010 en *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008* en què, com ell mateix va afirmar, reproduïa sense gaire variacions el contingut d'aquest postfaci.

de crítica i de públic de *La plaça del Diamant*, la novel·la [...], és una de les obres més representatives de la literatura de Mercè Rodoreda» (2007: 221).

És evident, per tant, que el treball de Pla es basa d'una manera essencial en l'estudi d'Arnau (2000a), com el mateix Pla confirma en referir-se dues vegades a aquest estudi en nota a peu de pàgina (Pla, 2007: 221-222 i 232). No obstant això, també és cert que es mostra crític amb la perspectiva biogràfica que, com sabem, predomina en els treballs d'Arnau. De fet, fins i tot dedica un apartat a aquesta temàtica, titulat «Novel·la i autobiografia», en el qual podem llegir afirmacions com: «algunes valoracions crítiques de les seves obres s'han limitat en excés a forçar els paral·lelismes entre la vida i l'obra» (2007: 224) o «Rodoreda no va declarar mai que tingués cap voluntat de fer literatura autobiogràfica. És a dir, que Rodoreda crea un univers propi, i aquest gest creatiu no té res a veure amb un signe de confidència» (2007: 225).

A més, aquesta no és l'única ocasió en què es mostra crític amb la recepció de l'obra, sinó que, en un altre punt del treball i basant-se en la primera opinió que Sales va expressar a Rodoreda sobre el caràcter de la protagonista de la novel·la,<sup>349</sup> Pla també critica les interpretacions que, al seu parer, han jutjat de manera excessivament moralista el caràcter de Cecília Ce:

Massa sovint, alguns lectors han jutjat amb rigor excessiu, amb una gran severitat moral, el comportament d'una Cecília que decideix «anar a fer senyors a la Rambla», incapacitada moralment i sentimentalment, i que només amb moltes dificultats i patiments arriba a ser mestra del seu destí (2007: 243).

Pel que fa a la resta del contingut del postfaci, si bé s'elimina tot tipus de relació autobiogràfica present en l'estudi d'Arnau (2000a), sí que és cert que el seguiment d'aquest treball fa que es perpetuen, ara en l'àmbit de la divulgació, moltes de les interpretacions d'aquest últim estudi. Així, tot i el comentari inicial, continuem trobant-nos, com passava en el treball d'Arnau (2000a), amb les contínues referències a *La plaça del Diamant* per tal d'explicar diversos aspectes de la novel·la, com ara el punt de vista narratiu o el caràcter de la protagonista. Sobre aquest últim aspecte crida especialment l'atenció l'afirmació amb què Pla tanca l'apartat dedicat al caràcter de la

---

<sup>349</sup> Considerem important recordar quina era l'opinió que a Sales li mereixia Cecília Ce, opinió que l'editor va expressar a l'autora per carta el 18 de febrer de 1966: «L'explicació de la tendència a prostituir-se per la bleteria, o sigui l'abúlia, per la inconstància sentimental i de caràcter, em sembla justa, exacta. Com molt ben vista aquesta mena d'«indiferència» o «fredor» sensual de la Cecília, que imagino que ha de ser molt freqüent entre elles —tot el contrari del que la gent suposa—» (Rodoreda; Sales, 2008: 276).



protagonista, titulat «Cecília Ce, ¿Una flàvia?»:<sup>350</sup> «Cecília Ce pot arribar a provocar en el lector pietat, rebuig o por, però no accepta amb facilitat cap forma d'identificació o simpatia semblants a la de la Colometa de *La plaça del Diamant*» (2007: 245).

Quant al punt de vista narratiu emprat en la novel·la, Pla s'hi refereix tant en la introducció al postfaci com en l'apartat titulat «Una “nova manera” de fer novel·la» i en totes dues ocasions s'hi refereix usant un punt de vista comparatiu. Així, per a Pla, ambdues novel·les estan «protagonitzades en part per personatges femenins que se serveixen abundantment d'una variant parlada del monòleg interior per deixar fluir la seva subjectivitat» (2007: 222); afirmació que, a més de recaure en la comparació, denota la manca de precisió a l'hora de determinar terminològicament la tècnica narrativa emprada.

Finalment, la influència del treball d'Arnau (2000a) en aquest postfaci és present en molts altres aspectes, com ara: les influències detectables en la novel·la; la interpretació de Cecília com un símbol de la Barcelona de postguerra, o la presència del grotesc en la novel·la com un indicador de l'abandonament del realisme per part de l'autora i l'inici d'un camí cap a un univers mític propi.

La següent mostra de divulgació de la novel·la és el pròleg que Carme Arnau va escriure per al primer volum de l'obra *Narrativa completa* (2008a).<sup>351</sup> Tot i que en aquest pròleg, titulat «Mercè Rodoreda i la novel·la», Arnau no es refereix específicament a *El carrer de les Camèlies*, sí que hi podem observar la continuïtat de certs aspectes interpretatius respecte al seu últim estudi (2000a), com ara la nova ordenació cronològica de l'obra de l'autora<sup>352</sup> i la comparació constant amb *La plaça del Diamant*, fins al punt que són analitzades conjuntament en tot moment.

Així, Arnau (2008a: xxxv-xxxvi) analitza *El carrer de les Camèlies* com una intensificació de certs aspectes ja presents en la novel·la precedent, cosa que, si bé afirmava contundentment en el treball de 1979, ja no ho trobàvem en Arnau (2000a). En concret, Arnau veu aquesta intensificació en el pas de pèrdua a manca d'identitat i en el de soledat a marginació de les protagonistes. Ara bé, aquesta perspectiva comparativa

---

<sup>350</sup> Cal recordar que «flàvia» és el terme amb què Sales es va referir a Cecília Ce en la carta tot just esmentada en la nota anterior.

<sup>351</sup> Com hem vist, aquesta obra va ser publicada el 2008 per edicions 62 amb la intenció de recollir la versió definitiva de tots els textos de caràcter narratiu de Rodoreda.

<sup>352</sup> Tot i que en aquest cas no esmenta les implicacions interpretatives que té aquesta nova ordenació, sí que destaca el fet que Rodoreda va iniciar *La mort i la primavera* abans que *El carrer de les Camèlies*.

no sols es porta a terme tenint en compte els aspectes que s'hi intensifiquen, sinó que també abraça el temps històric narrat; la manera com les protagonistes es mouen per la ciutat; l'esdevenir de totes dues i, fins i tot, la manera com es tanquen ambdues novel·les.

Pel que fa al temps històric narrat, Arnau no sols insisteix en el contrast entre el temps de preguerra i postguerra d'ambdues novel·les, sinó que fins i tot arriba a afirmar que, en aquest aspecte, *El carrer de les Camèlies* «sembla una continuació» (2008a: XXXV) de *La plaça del Diamant*. És alhora aquest diferent marc espaciotemporal el que condiciona, segons Arnau, la manera com les protagonistes passen per Barcelona: «El deambular del personatge<sup>353</sup> [...] contrasta amb el de Colometa, sempre atrafegada» (2008a: XXXV). Quant a l'esdevenir de totes dues, Arnau afirma que ambdues protagonistes superen una baixada als inferns que «es veu igualment compensada pel benestar no tan sols econòmic [...] sinó també anímic» (2008a: XXXVI), cosa que, de retop, considera que tanca les novel·les de manera oberta i, per tant, esperançada.

L'última mostra de divulgació amb la qual comptem és el postfaci que Stefanie Kremser ha elaborat per a l'última edició de la novel·la que Club Editor ha tret el 2020. Aquest postfaci porta per títol «Barrejant memòria i desig» i és bastant diferent de les mostres de divulgació analitzades fins ara, ja que s'ofereix una lectura de la novel·la *per se* i no per contrast amb *La plaça del Diamant* i perquè se centra exclusivament a explicar la protagonista i els motius que haurien portat Rodoreda a elaborar aquesta novel·la.<sup>354</sup> A més, en tot moment Kremser parla en primera persona de la seua relació amb la novel·la fins al punt de tancar el postfaci referint-se a com pot haver influenciat la seua pròpia obra.

D'una banda, pel que fa a Cecília Ce, Kremser considera que el que la diferencia de la resta de dones de la novel·la és que no vol ser reemplaçable; característica que desenvolupa per la força de voluntat que li prové de buscar el pare desconegut i desitjat en els homes que va coneixent. A més, és aquest fet el que, al seu parer, li atorga fermesa com a personatge, ja que fa que s'ho mire tot des de fora i que actue amb serenitat i paciència a fi d'aconseguir el seu únic objectiu: «l'amor que troba mai no serà suficient, perquè mai serà l'amor que busca: l'amor incondicional del pare

---

<sup>353</sup> Cecília Ce.

<sup>354</sup> Kremser també remarca el fet que la temàtica de la novel·la és plenament actual. De fet, conta com ella mateixa va tenir la intenció de portar-la al cinema fent-ne una versió actualitzada.

protector i que no abandona» (2020: 245), tot i que això li genere un continu desassossec. En definitiva veu en Cecília Ce una supervivent que es nega a ser igual a cap altra persona; tret que la mou a buscar sempre l'exccepcionalitat i a trobar en el plaer sexual un aliat.

De l'altra, Kremser afirma que Rodoreda «s'aventura a retratar un imaginari psicològic, sociològic i sexual sense oferir al lector cap guia moral, negant-se a jutjar la Cecília Ce» (2020: 248) i que aquesta decisió pot partir de dos motius contextuals. En primer lloc, el fet que fora d'Espanya és un moment de debats, experiments i recerques en què s'assagen noves llibertats i en segon, que és en la dècada dels seixanta quan té lloc l'inici de la segona onada feminista. Pel que fa aquest segon motiu, Kremser posa en relació la novel·la amb les pel·lícules *Repulsió*, del 1965, de Roman Polanski i *Belle de jour*, del 1967, de Luis Buñuel i afirma:

Aquestes dues pel·lícules de castració simbòlica, dirigides per homes, poden ser vistes com un festival del càstig femení al masclisme i al sexisme de la societat patriarcal. I trobo fascinant que una dona escriptora triés una altra sortida, en una història igualment concentrada en la violència contra les dones (2020: 250).

En definitiva, l'escassetat de mostres de divulgació i el lapse temporal que separa unes mostres de les altres és un indicador clar de la manca d'interès per part del món editorial de fer atractiva *El carrer de les Camèlies* al públic lector. Ara bé, possiblement aquesta manca d'interès no siga intencionada, ja que, com hem vist, molts factors han pogut condicionar la rellevància que aquesta obra adopta dins del conjunt de l'obra de Rodoreda, com ara la contínua comparació i posada en relació amb la novel·la anterior, *La plaça del Diamant*.

#### **8.4. EL CARRER DE LES CAMÈLIES EN EL CÀNON DE LA PRODUCCIÓ RODOREDIANA**

Com ha indicat Xavier Pla, *El carrer de les Camèlies* ha estat «massa sovint poc valorada a causa de l'èxit de crítica i de públic de *La plaça del Diamant*» (2010: 189) i és que, com hem vist i com tot seguit continuarem analitzant, la novel·la no ocupa una posició preeminent dins del conjunt de l'obra de Mercè Rodoreda, com sí que ho fan, per contra, *La plaça del Diamant* o *Mirall trencat*. Ara bé, també és cert que, des d'una perspectiva comparativa de la recepció, *El carrer de les Camèlies* tampoc no ocuparia les darreres posicions en una ordenació canònica de l'obra rodorediana.

Un exemple clar de la primera afirmació el trobem en analitzar quina ha estat la presència d'*El carrer de les Camèlies* en les dues enquestes que, com hem vist en capítols anteriors, han valorat, amb les corresponents repercussions canonitzadores, la literatura catalana contemporània. Pel que fa a la primera, l'enquesta publicada per *Serra d'Or* l'abril de 2001 per tal d'obtenir les deu millors obres publicades en els diversos gèneres entre 1901 i 2001, si bé hi apareixen dues novel·les de l'autora en les primeres posicions, *Mirall trencat* i *La plaça del Diamant* per aquest ordre, en cap moment hi consta la novel·la que ara ens ocupa. De la mateixa manera, tot i que tornen a aparèixer les dues novel·les esmentades en l'enquesta de *Serra d'Or*, tampoc no trobem cap referència a *El carrer de les Camèlies* en l'enquesta que el diari *El País* va realitzar el 2007 per tal d'obtenir el rànquing de les quinze millors obres de la literatura catalana sense distincions per gèneres.

Una altra mostra febaent de la posició secundària que la novel·la ocupa dins del conjunt de la producció rodorediana la trobem si ens fixem en l'escassa presència que la aquesta ha tingut i té dins de l'àmbit educatiu català. En aquest sentit, crida l'atenció el fet que la novel·la, a diferència de *La plaça del Diamant*, *Mirall trencat* o, fins i tot, *Jardí vora el mar*, mai no s'haja tingut en compte en cap dels llistats de lectures obligatòries per al batxillerat a Catalunya, ni per a l'assignatura de Llengua catalana i literatura ni per a la de Literatura catalana.

De la mateixa manera, també considerem rellevant el fet que la novel·la mai no haja comptat amb una adaptació teatral o cinematogràfica i que, fins i tot, tampoc no fora representada, ni fragmentàriament, en cap dels actes o esdeveniments de l'Any Rodoreda, ja que, si observem el volum *Any Rodoreda, 1908-2008. Memòria*, fins i tot

diversos contes de l'autora van ser duts al teatre en diverses dimensions.<sup>355</sup> Si seguim analitzant la memòria de l'Any Rodoreda en aquesta mateixa línia, també ens adonarem de la diferència en el nombre d'ocasions en què les conferències dedicades a les diverses obres de l'autora van ser programades. De fet, del cicle de conferències «Una novel·la són paraules», que es va fer per tot el territori durant l'Any Rodoreda, les conferències que tractaven *El carrer de les Camèlies* van ser programades en un nombre d'ocasions certament escàs. De fet, la conferència de Xavier Pla sobre la novel·la va ser la que es va programar en menys ocasions —només es va programar quatre vegades<sup>356</sup>— i la de Neus Real (2010), en què es compara Colometa i Cecília, només es va dur a terme a l'Ateneu, no en cap altre lloc.<sup>357</sup>

Per tant, el cas d'*El carrer de les Camèlies*, l'obra més guardonada de Mercè Rodoreda, és l'exemple perfecte que els premis no sempre comporten la rellevància d'una obra dins del cànon d'una cultura determinada. El premi Sant Jordi es va instaurar en 1960, amb un considerable augment de la dotació econòmica respecte al Joanot Martorell, amb la clara voluntat de convertir-se en un factor de prestigi per a les obres guardonades; en el cas de Mercè Rodoreda, però, hom pot constatar que hi ha tingut major rellevància l'obra que no el va obtenir —*La Plaça del Diamant*— que la que finalment va guanyar-lo; potser perquè, com ha quedat apuntat, sempre plana sobre aquesta concessió la sospita que ha estat motivada per una voluntat compensatòria, com un desgreu i reparació de l'error prèviament comès.

Així, si bé al llarg dels capítols hem vist com la recepció d'*El carrer de les Camèlies* ha estat lligada a la de *La plaça del Diamant* de manera indissoluble, també en aquest aspecte, el dels premis, les novel·les s'han tractat conjuntament i de manera poc positiva per a la novel·la que ara ens ocupa, ja que l'atorgament del Sant Jordi sempre s'ha entès des de la crítica com una consolació de cara a l'autora pel fet de no haver-lo atorgat a la novel·la considerada com realment mereixedora: *La plaça del Diamant*. De fet, va ser el

---

<sup>355</sup> Per exemple, es van dur a terme els espectacles *Flor desesperada*, *Soc una bruixa*, *L'home perla* o *Els contes de Mercè Rodoreda* basats en un o diversos contes de l'autora.

<sup>356</sup> Concretament, la conferència va ser programada durant el 2008 a l'Ateneu Barcelonès el 19 de juny; a la Universitat d'Andorra el 25 de juny; a la mediateca de Perpinyà l'11 d'octubre i a l'Espai Betúlia de Badalona el 2 de desembre.

<sup>357</sup> En aquest sentit, crida l'atenció que fins i tot la conferència al voltant de *Jardí vora el mar* —duta a terme per Carme Arnau— o la de *Quanta, quanta guerra...* —per Marina Gustà— foren programades en 8 i 9 ocasions, respectivament. Tal vegada el motiu que ho explica és, més que la novel·la sobre la qual versa la xerrada, la popularitat del conferenciant o la disponibilitat d'agenda d'aquest.

mateix Joan Sales qui va donar inici a aquesta idea en el «Pròleg a la 4a edició» de *La plaça del Diamant*:

Finalment, en el moment d'entrar en màquina aquesta 4.<sup>a</sup> edició ens arriba la notícia d'haver estat concedit el «Premi Sant Jordi» a *El carrer de les Camèlies* —ressonant reparació amb què el jurat d'enguany ha redimit plenament la distracció del d'antany (Sales, 1980: 15).

Ara bé, hem començat aquest capítol afirmant que encara que *El carrer de les Camèlies* no ocupe una posició preeminent dins de l'obra rodorediana ni tampoc dins del cànon català contemporani, hi ha indicis que ens porten a pensar que tampoc seria situable en les darreres posicions d'una suposada ordenació canònica de la seua producció. En aquest sentit, d'una banda cal destacar la diversitat d'editorials, a més de Club Editor, que l'han publicada de manera independent: Kapel (1984), Edicions 62 (1991) i Cercle de Lectors (2002).<sup>358</sup>

De l'altra, si bé el fet d'haver sigut tractada sempre de la mà de *La plaça del Diamant* l'ha pogut relegar a una posició de segona respecte d'aquesta novel·la, la realitat és que aquest fet, alhora, també li ha atorgat certa presència dins del cànon català contemporani amb la qual no compten altres novel·les de l'autora com, per exemple, *Jardí vora el mar*. Una mostra d'aquesta afirmació la trobem si comparem el nombre d'edicions i traduccions venudes de les diferents obres de l'autora tant el 2007 com el 2008. Així, segons consta en la memòria de l'Any Rodoreda (2010), tot i que lluny de les xifres de vendes de les obres per excel·lència de l'autora, el nombre de vendes d'*El carrer de les Camèlies* se situa per davant del d'altres novel·les com *Jardí vora el mar* i *Quanta, quanta, guerra...*, però no de l'obra contística.<sup>359</sup>

---

<sup>358</sup> Cal destacar que l'edició del 2002 de Cercle de Lectors va comptar amb il·lustracions de Rafols Casamada.

<sup>359</sup> En concret, d'*El carrer de les Camèlies* es van vendre 4.694 exemplars, mentre que de *Jardí vora el mar*, 2.864, i de *Quanta, quanta guerra...*, 1.966. Un cas diferent és el dels reculls de contes de l'autora, ja que el recompte de vendes es fa en la memòria de l'Any Rodoreda de manera conjunta, sota l'epígraf «Selecció de contes». Tot i això, la xifra de vendes estan lluny de les de la novel·la que ara ens ocupa, ja se'n van vendre 19.372 exemplars.

## 8.5. CONCLUSIONS

Les diverses anàlisis dutes a terme en aquest capítol ens han permès fer el seguiment de com ha sigut vista *El carrer de les Camèlies* de Rodoreda al llarg del temps, des del moment de la seua publicació fins als nostres dies i des de dos àmbits d'interpretació: la recepció crítica i la divulgació, amb la qual cosa hem pogut situar el lloc que ocupa la novel·la dins del cànon rodoredià. En l'inici d'aquest capítol establíem la hipòtesi que un aspecte era essencial per entendre la recepció, la divulgació i la posició en el cànon d'aquesta novel·la: el fet que sempre s'ha mantingut a l'ombra de *La plaça del Diamant*.

Així, pel que fa a la recepció, hem vist com, des que va ser publicada fins a l'actualitat, *El carrer de les Camèlies* ha sigut sotmesa a una contínua operació de comparança amb la novel·la anterior de l'autora i és que tres circumstàncies són determinants perquè es produísca aquesta perspectiva comparativa: la proximitat de les dates de publicació d'ambdues obres, el fet d'utilitzar-hi una mateixa tècnica de punt de vista narratiu i la rapidesa amb què *La plaça del Diamant* adquireix una posició privilegiada dins del cànon literari català actual. Tot i això, sí que volem deixar constància que hem advertit com aquesta línia interpretativa ha sigut parcialment subvertida, amb posterioritat al principal treball d'Arnau (1979), des de la crítica acadèmica nord-americana, ja que l'anàlisi de la novel·la des d'una perspectiva essencialment feminista dota la novel·la d'una rellevància dins del conjunt de l'obra de l'autora que la crítica acadèmica catalana no li havia atorgat.

Ara bé, hem vist com la perspectiva comparativa d'anàlisi no només afecta la recepció crítica d'*El carrer de les Camèlies*, sinó que també abasta la divulgació que se n'ha fet: una difusió marcada per l'escassetat de mostres divulgatives i pel lapse temporal que separa les unes de les altres. Finalment, la posició no preminent que *El carrer de les Camèlies* ocupa dins del conjunt de l'obra rodorediana clarament respon a la manera com ha sigut tractada des dels àmbits de la crítica i la divulgació. Així, si bé el fet de caminar de la mà de la novel·la per excel·lència de Rodoreda, *La plaça del Diamant*, l'ha mantinguda sempre en una posició secundària, també és cert que aquesta circumstància li ha atorgat certa presència dins del cànon rodoredià amb la qual no compten altres novel·les de l'autora com, per exemple, *Jardí vora el mar*.

## 9. LA MEVA CRISTINA I ALTRES CONTES

### 9.1. INTRODUCCIÓ

El recull *La meva Cristina i altres contes* veu la llum el maig de 1967 i, a diferència de les dues novel·les anteriors de Rodoreda, no és publicat per El Club dels Novel·listes, sinó per Edicions 62 dins la col·lecció «Antologia Catalana» i encapçalat per un pròleg de Joaquim Molas. Tot i que no es troben referències al perquè d'aquest canvi editorial, en l'epistolari entre Rodoreda i Sales (2008), Montserrat Casals —curadora de l'obra epistolar— veu aquest canvi com una «petita infidelitat editorial» (2008: 367) que, juntament amb d'altres motius,<sup>360</sup> provoquen el distanciament entre l'autora i l'editor l'any 1968. Per la nostra banda, només considerem oportú recordar que El Club dels Novel·listes només publicava novel·les i que molt probablement aquest fora l'únic motiu que portara Rodoreda a canviar de segell editorial. A més, l'absència de cap comentari al respecte per part de Sales en l'epistolari, a diferència del que passa amb la publicació de la segona versió d'*Aloma* per part d'Edicions 62 com veurem, considerem que confirma aquesta consideració.<sup>361</sup>

De la mateixa manera, un altre aspecte que també podria haver influït en aquest canvi editorial és el fet que un nombre considerable dels contes van ser elaborats per l'autora prèviament, a principi dels seixanta,<sup>362</sup> i que alguns d'aquests contes fins i tot ja havien vist la llum, ja que o bé havien obtingut algun premi o bé havien sigut publicats prèviament en revistes o en un volum col·lectiu. Resulta interessant que la mateixa Rodoreda va indicar a Joaquim Molas, en una carta del 10 de gener de 1967, la data aproximada en què va redactar cadascun dels contes que en aquell moment pretenia incloure en el recull:

---

<sup>360</sup> Montserrat Casals també es refereix a la discussió entre Rodoreda i el fill en la qual intervé Sales amb no molt bona fortuna i a la concessió de la primera edició del premi Ramon Llull a Sales per *Incerta glòria*, tot i que l'editor va expressar a l'autora les esperances que li fora concedit a ella per *El carrer de les Camèlies* en diverses ocasions (2008: 367).

<sup>361</sup> Considerem interessant reproduir l'opinió que Rodoreda va mostrar a Molas per carta, el 10 d'agost de 1967, sobre la manera com s'havia publicat el recull: «He de dir-li que estic molt contenta de tal com va sortir de ben corregida *La meva Cristina*. Es pot dir que no hi estic avesada i fins i tot em va sorprendre. El pròleg de J. M. Batllori està molt bé i la propaganda que han fet del llibre és molt intel·ligent. Gràcies per tot» (Rodoreda, 2010: 241).

<sup>362</sup> En aquest sentit, cal destacar que Rodoreda ja va comunicar el 16 d'agost de 1960 per carta a Joan Triadú que tenia pràcticament acabat un recull de contes: «Ja tinc gairebé enllestit un recull de contes» (Rodoreda, 2017: 354). A més, només un mes més tard —el 14 de setembre—, Rodoreda comunicava al crític: «Tinc sis o set contes més. I un a mig fer —“El mar”— probablement el millor de tots» (Rodoreda, 2017: 358).



«Una carta» – 1958. «La mainadera» – 1958. «La gallina» – 1960. «La meva Cristina» – 1960. «La salamandra» – 1960. «El senyor i la lluna» – 1960. «El riu i la barca» – 1960. «La sala de les munyeques» – 1961.<sup>363</sup> «Aquella paret, aquella mimosa» – 1962. «Zerafina» – 1962. «El mar» – 1963. «L'elefant» – 1957. «El mar» – 1963.<sup>364</sup> «Amor» – 1959. «Record de Caux» – 1957. «Rom Negrita» – 1960.<sup>365</sup> «Una fulla de gerani blanc» – 1964 (Rodoreda, 2010: 239).

D'una banda, pel que fa als premis obtinguts pels contes del recull, Rodoreda va obtenir el premi Pinya de Rosa de Cantonigròs l'agost de 1960 amb el recull *Tres contes*, que contenia «La mainadera», «Una carta» i «Record de Caux» i la Copa Artística dels Jocs Florals de l'Alguer el 1961 amb *Quatre contes*, un recull que comprenia les narracions «El riu i la barca», «El senyor i la lluna», «La salamandra» i «La meva Cristina».<sup>366</sup> En aquest sentit, resulten interessants les cartes que Rodoreda va enviar a Joan Triadú i a Xavier Benguerel el 1960 a propòsit dels tres contes presentats al Premi de Cantonigròs i que Carme Arnau va recollir el 2017 en el volum *Cartes de guerra i d'exili (1934-1969)*. En aquesta correspondència podem llegir com Rodoreda expressa a Triadú en una carta del 16 d'agost de 1960: «Estic molt contenta amb tot el que em dieu dels tres contes» (Rodoreda, 2017: 354). De la mateixa manera, el 18 d'agost torna a referir-s'hi, però en aquest cas en una carta adreçada a Xavier Benguerel, qui formava part del jurat del Premi de Cantonigròs:

Vaig rebre la teva carta fa dos dies i encara em dura l'emoció. Vaig enviar els tres contes al concurs de Cantonigròs, per pura casualitat. Estic molt contenta que t'hagin agradat. «La mainadera» és el darrer que he fet i, potser, de tots els que he fet, és el que m'agrada més. Fa una temporada que estic bé per escriure. I escric molt. Escriure és difícil i és difícil arribar a saber totes les coses que són essencials (Rodoreda, 2017: 355).

De l'altra, quant als contes publicats amb anterioritat a l'aparició de *La meva Cristina i altres contes*, tres de les narracions del recull van ser publicades prèviament en revistes.

---

<sup>363</sup> L'ús de la paraula «munyeques» sembla motivat per la intenció de Rodoreda d'omplir el conte de mallorquinismes, cosa que se sobreentén de la carta que Llorenç Villalonga envia a Rodoreda el 28 de febrer 1962 (Nadal, 2002: 119) en què declinava la proposta de l'autora d'ajudar-la en aquest propòsit.

<sup>364</sup> L'únic conte que hi falta és «Un ramat de bens de tots els colors». Sobre aquest fet Carme Arnau indica en nota a peu de pàgina: «Manca la data de “Un ramat de bens de tots els colors”, probablement perquè es repeteix dues vegades “El mar”» (Arnau, 2010b:239).

<sup>365</sup> Finalment el conte «Rom Negrita», que ja havia sigut publicat prèviament en *Els 7 pecats capitals vistos per 21 contistes* el 1959, no va ser publicat en aquest recull sinó en *Semblava de seda i altres contes*.

<sup>366</sup> Hem obtingut aquesta informació del fons personal de Rafael Tasis dipositat a la Biblioteca d'Humanitats de la Universitat Autònoma de Barcelona, ja que Tasis va ser el secretari del jurat dels Jocs Florals de l'Alguer del 1961. Gràcies a aquesta documentació també hem sabut que Rodoreda va presentar les narracions al premi el 30 de juny de 1961 sota el lema «Que m'és forçat reviure sense mesura». A més, la lectura dels contes ens ha permès contrastar-ne ambdues versions i hem observat certes modificacions que escapen a l'abast del present estudi.

Es tracta dels contes «Va passar a Caux», «Una carta» i «L'elefant». El primer, «Va passar a Caux»,<sup>367</sup> que ja havia sigut un dels contes guardonats amb el Premi Cantonigròs del 1960, va ser publicat en la revista *Serra d'Or* el mateix octubre de 1960. El segon i el tercer, per contra, van ser publicats sis anys després —el desembre de 1966— amb escassa distància temporal, per tant, de la publicació del recull. Així, «Una carta», guardonat també en el Premi de Cantonigròs, va aparèixer en la revista *Tele-estel* el 30 de desembre de 1966 i «L'elefant», conte que a diferència dels anteriors no havia obtingut cap premi, en el volum de desembre de la revista *Serra d'Or*.<sup>368</sup> Finalment, a més dels contes publicats en revistes, Rodoreda també va publicar una de les narracions del recull en el volum col·lectiu *El llibre de tothom* de 1963. Es tracta exactament del conte «Aquella paret, aquella mimosa».

A més a més, tot i que no va ser presentat a cap premi ni va ser publicat en cap revista, gràcies a la correspondència entre Llorenç Villalonga i Mercè Rodoreda confirmem que l'autora ja tenia confegit el conte «La sala de les nines» el 1962. Com explica Antoni Nadal i segons es pot extreure de la carta de contestació de Villalonga del 28 de setembre de 1962, Rodoreda va enviar el conte a l'escriptor el 17 de setembre de 1962 per tal que aquest «li brufàs de mallorquinismes “La sala de les nines”» (Nadal, 2002: 119), a la qual cosa, Villalonga no es va prestar:<sup>369</sup>

Senyora meva i amiga: Perdoni la tardança en contestar la seva amable del 17. El conte és excel·lent, poètic, irònic, deliciós. No m'atrevesc a 'aficar-li' mallorquinismes. Seria desfer el seu estil. Vostè l'ha concebut i l'ha expressat tal com l'ha concebut. Així mateix ho feu amb aquesta obra mestra que és *La plaça del Diamant*.<sup>370</sup> Per altra part —però aquesta raó és de manco pes— jo supòs que a

<sup>367</sup> Hem observat comparativament ambdues versions dels contes, la de 1960 i la de 1967, i ens hem adonat que no només canvia el títol, de «Va passar a Caux» a «Record de Caux», sinó també certs aspectes de la redacció d'aquest. Per contra, no hem trobat cap estudi que analitzi aquestes diferències.

<sup>368</sup> Mitjançant l'entrevista que Baltasar Porcel va fer a Rodoreda el març de 1966, sabem que Rodoreda ja estava confegint el recull quan va publicar, el desembre de 1966 en les revistes *Tele-estel* i *Serra d'Or*, els contes que mesos després també inclouria en el recull. Així, en aquesta entrevista Rodoreda comentava a Porcel el març de 1966: «I ara començo a preparar un recull de contes per a Edicions 62. Si els nois de l'Editorial sabien la mandra que em fa, em planyerien» (Porcel, 1966: 75 [235]).

<sup>369</sup> Posteriorment, Maria del Carme Bosch també es va referir a aquesta correspondència en l'article que va publicar el 24 d'abril de 1983 a la mort de Rodoreda. En aquest article, transcrivía un fragment d'una carta que Rodoreda li va enviar en què parlava de la seua relació amb Villalonga i de la correspondència al voltant de «La sala de les nines»: «Vaig tenir l'ocasió de conèixer personalment Llorenç Villalonga en una visita que vaig fer-li junt amb el meu editor Joan Sales. No recordo quin any era, però jo ja havia escrit “La sala de les nines”, conte que, com que hi ha algun gir mallorquí, li vaig sotmetre abans que es publicés per si li semblava pertinent de fer-hi alguna correcció. Me'l va tornar tal com li havia enviat, content que fos ell qui l'hagués inspirat» (Bosch, 1983: IV).

<sup>370</sup> Cal recordar que la ressenya que Llorenç Villalonga fa de *La plaça del Diamant* és cronològicament molt pròxima a l'intercanvi d'aquesta correspondència, ja que va ser publicada el 27 de juliol de 1962. De fet, segons Antoni Nadal, «Per la proximitat cronològica, hom diria que la publicació d'aquest article va animar Mercè Rodoreda a escriure una lletra a Villalonga» (Nadal, 2002: 119).

vostè no li convé suïcidat-se i ja sap que els crítics de la nostra única i monàstica revista no perdonen que no s'escrigui sempre en barceloní. Imagín, àdhuc, que no li perdonaran la paraula 'munyeques', corrent a Mallorca però no a Barcelona (*apud* Nadal, 2002: 119).

En resum, avui en dia sabem que, a excepció del conte «Un ramat de bens de tots els colors»,<sup>371</sup> la resta de narracions van ser escrites a principis dels anys seixanta i, per tant, abans de la publicació d'*El carrer de les Camèlies* i fins i tot molts, abans de l'aparició de *La plaça del Diamant*.<sup>372</sup> Ara bé, les dates de redacció de les diverses narracions no sempre han sigut tingudes en compte a l'hora d'analitzar *La meva Cristina i altres contes*, cosa que, com no podria ser d'altra manera, ha comportat errors interpretatius que, com veurem, es perpetuaran al llarg de la recepció crítica del recull. A més, aquesta inadvertència encara és més greu si tenim en compte que la primera edició del recull anava encapçalada per un «Pròleg» de Joaquim Molas en el qual es feia referència a la diferent procedència temporal dels contes: «*La meva Cristina i altres contes* conté algunes narracions premiades a Cantonigròs i als Jocs Florals de l'Alguer i algunes d'altres de publicades a *Serra d'Or*, *Tele-estel* i al *Llibre de tothom*» (Molas, 1967: 9).<sup>373</sup>

Un altre aspecte clau de la recepció crítica de *La meva Cristina i altres contes* és la valoració unànimement positiva del recull, una valoració que tendeix a situar-lo, des d'una perspectiva canònica, en un lloc preeminent respecte la resta de volums de contes i, fins i tot, d'algunes de les seues novel·les. La mateixa Rodoreda va contribuir a dotar el recull d'aquesta posició en unes declaracions que el 22 de setembre de 1973 va fer a Montserrat Roig quan aquesta li va preguntar per les seues preferències dins del conjunt de la seua obra:

M. Roig: ¿Qué prefiere, sus cuentos o sus novelas?

M. Rodoreda: No sé... Me gustaría haber escrito una novela que tuviera el tono de mis mejores cuentos, como «Una fulla de gerani blanca». De *La plaça del Diamant* me gustan algunos trozos y sobre todo el final, que es tan bueno como «El senyor i la lluna» o «El riu i la barca» (Roig, 1973: 39).

---

<sup>371</sup> Com hem vist, Rodoreda no indica a Molas la data de redacció d'aquest conte en la carta del 10 de gener de 1967.

<sup>372</sup> Segons Carme Arnau (1997a: 10), els contes «El riu i la barca», «El senyor i la lluna», «La salamandra» i «La meva Cristina» van ser escrits en uns pocs mesos de 1961, al mateix temps que redacta *La mort i la primavera*, mentre que «Una carta» és de l'any anterior, cosa que argumenta basant-se en una cronologia personal de Rodoreda. És aquesta datació la que porta Carme Gregori (1998: 287) a afirmar que el moment de redacció pot explicar l'afinitat detectada entre aquests cinc contes, així com amb la novel·la esmentada.

<sup>373</sup> Analitzarem detalladament aquest pròleg en l'apartat dedicat a la divulgació del recull de contes.

De fet, quan Rodoreda publica aquest volum de narracions ja és una autora consagrada, ja ha publicat *La plaça del Diamant* i ha obtingut el premi Sant Jordi amb *El carrer de les Camèlies*, per això i a diferència del que va passar amb *Vint-i-dos contes*, el recull que ara ens ocupa no va necessitar que li fora atorgat un premi per veure la llum. Tot i això, una vegada publicat, també en va obtenir un, encara que de caràcter menor: el premi Per comprendre de Cantonigròs,<sup>374</sup> el qual suposava, segons es pot extreure de la correspondència entre Rodoreda i Triadú, un acompliment de les intencions que aquest tenia ja l'any 1960 de fer un homenatge a l'autora per l'obtenció del premi Pinya de Rosa pel recull *Tres contes*:

La vostra carta és el millor homenatge que em podíeu fer. A més a més,estic convençuda que no em mereixo homenatges. Potser d'aquí a deu anys si Déu m'ajuda, en parlarem d'un homenatge. I potser no caldrà perquè serà massa tard (Rodoreda, 2017: 358).

En definitiva, des d'una perspectiva canònica, *La meva Cristina i altres contes* ocupa una posició clarament preeminent entre els reculls de contes de Rodoreda i una situació rellevant dins del conjunt de l'obra de l'autora, per davant, fins i tot, d'algunes de les seues novel·les. Plantejar-nos-en el perquè i intentar resoldre els motius que han situat el recull de contes en aquesta posició preeminent, tot i tractar-se d'un gènere considerat menor, és l'objectiu principal d'aquest capítol. Així, la hipòtesi de la qual partim és que, d'una banda, des del punt de vista de la recepció crítica i especialment a partir dels treballs de Molas (1969) i sobretot d'Arnau (1979) hi ha hagut una clara intenció de considerar el recull que ara ens ocupa superior a la resta, tot i que, per a assolir aquest objectiu i per a crear una estructura periòdica lineal de l'obra de Rodoreda, s'hagen hagut d'obviar certs aspectes com la data de redacció de les narracions del recull. De l'altra, és aquesta mateixa intencionalitat la que ha sigut reflectida en les diferents mostres de divulgació del recull, cosa que, de manera definitiva, ha acabat situant el recull en la posició canònica per tothom assumida.

---

<sup>374</sup> El premi Per comprendre de Cantonigròs es va dur a terme entre els anys 1963 i 1968 en homenatge a Carles Riba. Estava dotat amb 25.000 pessetes i anava destinat al millor llibre original d'autor català vivent publicat en primera edició durant l'any. Ara bé, segons es pot extreure de l'article «El concurs i la festa de Cantonigròs» publicat el setembre de 1967 en *Serra d'Or*, el premi no gaudia de massa interès entre els editors: «Allò que resta per comprendre és l'interès aparentment tan moderat dels nostres editors per una distinció que han obtingut fins ara Jordi Rubió, Salvador Espriu, J. V. Foix, Josep Carner i, ara, Mercè Rodoreda amb *La meva Cristina i altres contes*» (R.S., 1967: 33 [721]).

## 9.2. LA RECEPCIÓ CRÍTICA DE *LA MEVA CRISTINA I ALTRES CONTES*

### 9.2.1. LA RECEPCIÓ INICIAL

Els anys seixanta per a Catalunya comporten l'expansió i la consolidació del procés de represa cultural iniciat en la dècada anterior. És fruit de la consolidació d'aquest procés que es produeix un fenomen que afecta l'aparició de *La meva Cristina i altres contes*: la creació d'unes editorials que naixen amb uns postulats més moderns, «neocapitalistes», segons Centelles (1990: 18), com és el cas d'Edicions 62, l'editorial que publica el recull, la qual cosa permet que es pugui parlar d'una publicació més o menys normalitzada. Així, és dins d'aquesta relativa normalització que podem entendre la publicació d'un recull de narracions, moltes de les quals ja havien vist la llum abans, que, a diferència del que havia passat amb *Vint-i-dos contes*, ja no es publica com a fruit d'un premi literari.

Ara bé, també és cert que no considerem que aquest canvi de conjuntura editorial siga l'únic factor que comporte la publicació d'un nou recull de contes de Mercè Rodoreda, ja que cal tenir en compte que el 1967 Rodoreda ja s'ha fet un lloc molt destacat dins la literatura catalana amb la publicació de diverses obres i, sobretot, de *La plaça del Diamant*. Així, aquesta rellevància adquirida dins del món literari català, unida a la intenció per part d'Edicions 62 de publicar les seues obres completes són dos factors no gens menyspreables a l'hora d'entendre el perquè de la publicació d'un recull de contes sols en part inèdit i que, a més, no provenia de l'obtenció de cap premi.

Aquesta consolidació del procés de represa cultural de la qual parlàvem abans també va comportar, alhora, l'augment de plataformes des de les quals fer crítica literària, com ara l'aparició de les revistes *Serra d'Or* o *Tele/Estel*. Ara bé, a diferència del que va passar amb les facilitats per publicar el recull gràcies a la creació de plataformes editorials, aquest desenvolupament de plataformes crítiques no va comportar, com seria esperable, un augment del nombre de mostres de recepció crítica sobre el volum. I és que no hem d'oblidar que, de cara a la recepció crítica, la narració breu, tal com hem vist que passava amb *Vint-i-dos contes*, continuava sent un gènere menor.<sup>375</sup>

---

<sup>375</sup> Trobareu referències a la consideració del conte com a gènere menor en el subapartat «Recepció inicial» del capítol dedicat a *Vint-i-dos contes*.

Així, si ens fixem en el nombre de mostres de recepció primerenca, observem que, tot i que el recull va ser anunciat com a novetat editorial per part d'Edicions 62 en diversos números de les revistes *Destino*<sup>376</sup> i *Serra d'Or*<sup>377</sup> al llarg de l'any 1967,<sup>378</sup> cap de les dues, per contra, no li va dedicar cap ressenya en aquest any ni posteriorment. I és que, de fet, el recull de contes només va comptar amb una ressenya l'any en què va ser publicat: una recensió signada amb les inicials F.M. i publicada el juliol de 1967 en la revista *Tele/estel* i amb una altra crítica a l'any següent, el 1968. Aquesta última —signada per Lluïsa Vives, el pseudònim de Giulia Adinolfi—, a més, va ser publicada des de la clandestinitat en la revista *Nous Horitzons*.<sup>379</sup> Ens trobem, per tant, amb una «discreta diligència crítica» (Mohino, 2010: 17) pel que fa a la recepció primerenca de *La meva Cristina i altres contes*.

Ara bé, aquesta inadvertència crítica només es va produir durant la recepció immediata a la publicació del recull, en els anys 1967 i 1968, ja que, si ampliem l'espai temporal de recepció crítica, ens adonarem que es multipliquen exponencialment les mostres de recepció.<sup>380</sup> Així, tot i que moltes d'aquestes mostres, més que ressenyes, puguen ser considerades estudis inicials o parcials del recull dins del conjunt de l'obra de Rodoreda, ens evidencien la importància que aquest va adquirint amb el pas dels anys, una rellevància que possiblement ve donada per la posició canònica que Rodoreda definitivament va adquirir dins del cànon literari contemporani impulsat, en bona mesura, tant des de l'àmbit editorial com educatiu, per Joaquim Molas.<sup>381</sup>

Si la figura de Molas és essencial a l'hora d'analitzar la recepció crítica i la posició en el cànon de la literatura catalana contemporània de qualsevol de les obres de Rodoreda, podem dir que encara ho és més pel que fa al recull que ara ens ocupa. De fet, cal

---

<sup>376</sup> La revista *Destino* va recomanar *La meva Cristina i altres contes*, una vegada publicat, en els tres números de juny de 1967 (s.s., de 1967e a 1967g) i en el primer número del mes de juliol (s.s., 1967h). A més, prèviament, al mes d'abril, n'havia fet referència en relació amb la diada del llibre (s.s., 1967b i 1967c).

<sup>377</sup> Edicions 62 va anunciar el recull de contes en la revista *Serra d'Or* en els números 4, 5 i 8, corresponents als mesos d'abril, maig i agost (s.s., 1967a, 1967d i 1967i). Per contra, la revista només va fer referència al recull com a novetat en el compendi elaborat per M. M. i B. en el número 5, corresponent al mes de maig, el mes en què finalment es va publicar el recull.

<sup>378</sup> Trobareu aquests anuncis reproduïts en l'ANNEX XXII.

<sup>379</sup> Crida l'atenció i ho considerem significatiu que en l'article de 1968 que M. Aurèlia Capmany va escriure en la revista *Serra d'Or*, titulat «Mercè Rodoreda o les coses de la vida» i dedicat al conjunt de l'obra de Rodoreda, Capmany no fa cap referència a l'obra contística de l'autora.

<sup>380</sup> Concretament, ens referim als articles: Lucio (1970a); Roig (1971); Mullor (1975), i Anglada (1976).

<sup>381</sup> No deixa de ser fins a cert punt curiós que fora Joaquim Molas, qui en els anys seixanta juntament amb Josep Maria Castellet portava endavant el programa del Realisme Històric, el crític que apostara per Rodoreda, una autora que es trobava en les antípodes de la concepció literària i la pràctica defensada per aquest programa.

recordar que Joaquim Molas va redactar el pròleg que acompanyava la primera edició del recull el 1967, la qual cosa condicionarà fortament la recepció primerenca de l'obra, com veurem. Si ens encarem a l'anàlisi d'aquest pròleg el primer aspecte que crida l'atenció és el fet que Joaquim Molas el signa com a J. M. Batllori i, per tant, amb una certa intenció d'amagar la persona que hi ha al darrere. Aquest fet ha estat explicat per Carme Arnau i és essencial perquè va suposar que modificara el pròleg el 1974 per a la primera edició del recull en una altra col·lecció d'Edicions 62:

Molas n'escrivi el pròleg, però, sense el temps necessari per redactar-lo amb l'exigència que el caracteritza, el signa amb el segon cognom, Batllori, la qual cosa crea un divertit equívoc —corregit, el signarà amb nom i cognoms, el 1974, en la primera edició d'«El Cangur» (Arnaú, 2010b: 230).

Pel que fa al contingut del pròleg de 1967, a més de la referència específica al fet que alguns dels contes ja havien sigut premiats o publicats abans com hem comentat, cal destacar la intenció de Joaquim Molas per demostrar el fet que es podia considerar inèdit i la gran poeticitat i unitat del recull. Així, per al crític, aquesta unitat calia buscar-la en la barreja de realitat crua i fantasia prodigiosa present en tots els contes, tot i que en diferents graus. Seguint aquesta idea va classificar els contes en dos grups. Per una banda, els contes en què considerava que la realitat devora la fantasia: «La gallina», «Un ramat de bens de tots els colors», «Amor», «L'elefant», «La sala de les nines», «La mainadera» i «Zerafina» i, per l'altra, els contes en què creia que ocorria tot el contrari, «l'absurd convertit en misteri, no en angoixa d'uns homes que es debaten sartrianament contra llur condició, devora la realitat» (Molas, 1967: 10): «El mar», «El riu i la barca», «La salamandra», «El senyor i la lluna», «Una carta» i «La meva Cristina». Ens trobem, per tant, amb l'inici de la idea que marcarà la recepció del recull: l'evolució per part de Rodoreda d'una obra de caràcter realista a una altra de caràcter fantàstic, sense donar importància a la datació dels contes i al contínuum que suposa l'obra de l'autora.

Com hem comentat i com ha estat afirmat per Arnau (2010b: 230), Molas va refer el pròleg de cara a la publicació del recull en una nova col·lecció d'Edicions 62, El Cangur, però, si comparem el pròleg de 1974 amb el pròleg de 1967, hi observarem pocs canvis i encara menys si contrastem aquest nou pròleg amb l'apartat que Molas va dedicar a *La meva Cristina i altres contes* en l'article sobre el conjunt de l'obra de

Rodoreda que va publicar en la revista *El Pont* el 1969.<sup>382</sup> Ara bé, des de l'article de 1969 i, per tant, també en el pròleg de 1974, un aspecte sí que canvia i resulta essencial per entendre la recepció posterior del recull, especialment el treball d'Arnau (1979): l'intent d'amagar encara més la diversa procedència de molts dels contes. Així, a partir de l'article de 1969, Molas ja no feu cap referència explícita al fet que alguns dels contes havien sigut premiats o publicats prèviament i es va limitar a consignar d'una manera molt general les dates en què van ser escrits: «*La meva Cristina i altres contes*, escrit en 1957-64 —la major part el 1960— i publicat el 1967, és un llibre d'una gran unitat» (Molas, 1969: 16 i 1974: 12).

Finalment, en totes tres mostres (Molas, 1967; 1969 i 1974) podem observar la intenció de crear una jerarquia dins del conjunt de l'obra de Rodoreda i, pel que ara ens ocupa, dins del conjunt de l'obra contística de l'autora. Així, en tots tres textos Molas atorga, d'una manera o d'una altra i amb un grau més elevat o menys de subtileza, una major qualitat literària a *La meva Cristina i altres contes* que al recull anterior de Rodoreda, *Vint-i-dos contes*. Per la nostra banda, considerem que a aquest diferent tractament se li poden donar diverses lectures: d'una banda, l'interès comercial que podia tenir com a membre d'Edicions 62 i, de l'altra, l'afany d'entendre Rodoreda «des de les coordenades d'un cànon que ell mateix acabarà impulsant» (Mohino, 2010: 17).

---

<sup>382</sup> El pròleg de l'edició de 1974 de *La meva Cristina i altres contes* és exactament una reproducció de Molas (1969: 16-17).



### 9.2.1.1. LES PRIMERES RESSENYES

Com hem vist, si un aspecte va caracteritzar la recepció crítica immediata de la publicació del recull, aquest va ser la inadvertència crítica. De fet, només una ressenya sobre *La meva Cristina i altres contes* va ser publicada l'any en què el recull va veure la llum: una recensió breu signada amb les sigles M.F. i publicada en *Tele/Estel* el 28 de juliol de 1967<sup>383</sup>. Tot i que aquesta ressenya resulta interessant des del punt de vista de la recepció per ser-ne l'única de l'any 1967, la realitat és que, pel que fa al contingut, no té un interès especial, ja que l'autor es limita a repetir les idees exposades per Joaquim Molas en el pròleg del recull (1967) i, així i tot, amb certs errors.

Així, la repetició de la interpretació que Molas (1967) fa del recull es veu clarament des de l'inici de la ressenya, ja que el crític perpetua, amb certes modificacions, la idea que, tot i que moltes de les narracions del recull ja han vist la llum abans, el volum presenta una gran unitat: «Algunes o potser la majoria d'aquestes narracions, no són inèdites i els lectors podran recordar-les. El volum, però, té gran unitat» (M.F., 1967: 20). De la mateixa manera, veiem la imitació del pròleg de Molas en la insistència en la poeticitat del recull,<sup>384</sup> en la valoració molt més positiva de *La meva Cristina i altres contes* que de *Vint-i-dos contes*<sup>385</sup> i en la reproducció idèntica d'un fragment del pròleg, tot i l'error d'assignar-lo al protagonista del recull i no a Molas (1967), quan, a més, és evident que un recull de contes no té un sol protagonista. Comparem ambdues versions:

Tots els personatges d'aquests contes, obrers o aristòcrates, homes o dones, són éssers que viuen al marge de la vida i, a la llarga, s'estavellen contra la realitat que tenen al davant (Molas, 1967: 11).

es tracta, [...], de continuar explicant [...] les petites grans històries d'aquests personatges que, reclutats en qualsevol esfera, són, com diu el protagonista del volum «éssers que viuen una mica al marge de la vida i a la llarga s'estavellen contra la realitat que tenen al davant» (M.F. 1967, 20).

Aquesta mateixa inadvertència es perpetua durant l'any següent, el 1968, en què només un article que tracta específicament el recull és publicat i, a més, des de la clandestinitat. Ens referim, com hem vist, a l'article que Lluïsa Vives, pseudònim de Giulia Adinolfi,

---

<sup>383</sup> Trobareu aquesta ressenya reproduïda en l'ANNEX XXIII.

<sup>384</sup> Per exemple, afirma «les narracions —gairebé diria, els poemes—» (M.F., 1967: 20).

<sup>385</sup> Concretament, exposa «És un aplec de narracions, o contes, homogeni, d'un to mantingut, sense cap mena de dubte molt més reeixit que aquells *Vint-i-cinc contes* guanyadors del Víctor Català d'ara fa deu anys» (M.F., 1967: 20). És evident que l'error comés amb el títol del recull anterior denota que la persona que fa la ressenya o bé era desconixedora de l'obra de Rodoreda o bé va redactar el text de premsa i sense massa miraments.

va publicar en la revista *Nous Horitzons*.<sup>386</sup> Si ens endinsem en l'anàlisi d'aquest article, de seguida ens adonarem que es tracta d'una mostra interessantíssima des del punt de vista de la recepció, ja que Lluïsa Vives posa en dubte quina havia estat la lectura que, fins el moment, s'havia fet de l'obra de Rodoreda en general, amb uns termes que s'apropen molt a la interpretació de la recepció que hi estem portant a terme. De fet, el que va criticar Giulia Adinolfi era la perspectiva biogràfica que ja el 1968 detectava en la interpretació de l'obra rodorediana:

Malgrat l'extraordinari èxit —de públic i de crítica— dels seus últims llibres, l'obra de Mercè Rodoreda encara espera un estudi de les seves motivacions i de les seves perspectives, que dissipin una sèrie d'equívocs —justificats o no— que n'ofusquen avui la plena, immediata, comprensió. (Vives, 1968: 45).

Per a Adolfini, a més, «aquesta incerta aproximació a l'obra de l'escriptora» (1968: 45) provenia d'una sèrie de raons que, tot i ser diverses, considerava «convergentes» (1968: 45): el llarg silenci entre 1939 i 1957; la matèria evocativa i enyoradissa del relat i la tècnica narrativa emprada. Així, pel que fa al primer aspecte, considerava que des de la perspectiva de finals dels seixanta no es comprenia el llarg silenci de l'autora i això havia comportat un excés d'interpretació en clau autobiogràfica de l'obra. Per a Vives, en canvi, «més enllà de tota angoixa i de tot problema personal», «la fractura en l'activitat literària de la Rodoreda» simplement coincidia amb «els anys obscurs de la vida i de la llengua del nostre país» (1968: 45) i, per tant, interpretava el silenci com «un intencional refús de l'artifici literari» (1968: 45) i com un procés de maduració literària.

Quant al segon aspecte, considerava que era precisament l'argument evocador i enyoradís de les seues obres el que més havia contribuït «a fomentar el mite d'una escriptora “vitalment” lligada a l'exercici de la paraula —la perillosa confusió en una única imatge de l'autora i de la seva obra—» (1968: 45), ja que veia molt temptador establir ponts entre l'experiència vital de l'autora i la matèria mateixa del seu relat:

L'experiència personal de l'autora, la seva llunyania, el seu retorn «impossible» a un món canviat, divers, justifica certament la temptació de descobrir, si no una immediata adherència autobiogràfica, almenys els ressons d'una idèntica situació psicològica, les repercussions d'una experiència vital paral·lela (Vives, 1968: 46).

---

<sup>386</sup> Trobareu aquest article reproduït en l'ANNEX XXIII.

Finalment, també va saber veure en la principal tècnica narrativa emprada per Rodoreda una causa de la lectura en clau autobiogràfica, ja que considerava que despertava en el lector el sentit d'una confessió:

El mateix artifici del monòleg, a què amb preferència ella recorre, encara que no el prenguem al peu de la lletra, acaba inevitablement per esfumar en la lectura els confins entre l'escriptora i el seu personatge: més fàcilment, encara, pel fet que el monòleg de M. Rodoreda conserva —malgrat els evidents ecos joycians— un tall tradicional, és una confessió més que una transcripció objectivant de pensaments (1968: 46).

Ara bé, la intenció de Lluïsa Vives era analitzar *La meva Cristina i altres contes* i, per això, va posar en relació aquesta anàlisi de la recepció crítica amb l'aparició de l'últim recull de contes i va tractar d'analitzar-lo des d'uns altres paràmetres: «L'aparició del seu darrer llibre de contes, [...], ofereix l'ocasió per començar a corregir l'esquematisme d'una fórmula crítica de què la Rodoreda sembla presonera» (Vives, 1968: 45). És amb la intenció de canviar els paràmetres d'anàlisi que Adolfini incideix en un aspecte interpretatiu clau, però d'escassa incidència fins el moment: la diferent datació cronològica dels contes, ja que, si bé havia sigut esmentada amb anterioritat per Molas (1967: 9) en el pròleg que encapçala el recull, aquest no l'havia tingut en compte com a motiu d'anàlisi:

Indubtablement, al crític serà necessària l'exacta datació dels contes, alguns dels quals han estat ja publicats [...] o premiats [...]. La datació permetria de confirmar, per exemple, si la utilització d'alguns motius —sobretot el de la metamorfosi, a què ella recorre sovint en aquest recull— coincideix amb una precisa evolució cronològica (Vives, 1968: 46).

Així, utilitzant aquesta perspectiva basada en el fet que les obres de Rodoreda «són el resultat d'elaboracions successives i llunyanes en el temps» (Vives, 1968: 46), Adolfini va procedir a l'anàlisi dels contes posant-los alhora en relació amb el conjunt de l'obra de l'autora publicada fins el moment. En concret, Vives afirmava que Rodoreda el que fa en el conjunt de la seua obra és establir una «relació entre el símbol i la cosa significada», de manera que «el símbol no és pas un element extern, sinó que projecta el seu missatge en virtut de la misteriosa relació amb el personatge» (1968: 47) i que, per tant, aquest recull no suposa cap trencament fantàstic respecte les novel·les anteriors de l'autora, considerades realistes, sinó un augment de la cruesa amb què el mateix món és presentat:

La dimensió metafísica que adquireix el drama d'alguns personatges, així com, per altre costat, llur menor caracterització sociològica, no significa, en efecte, que el «món» de Mercè Rodoreda hagi canviat. La deshumanització total que l'autora descriu en alguns contes és la sublimació fantàstica de la pèrdua real, quotidiana, d'humanitat —de llibertat, de domini de la natura i de la història— que sofreix el grup social del qual la Rodoreda descriu les penes, els dolors, la vida. El drama de la més petita burgesia —que a *La plaça del Diamant* tenia dades i llocs recognoscibles, precisos— és aquí narrat com un destí fatal de passivitat, d'abandonament i de mort, amb crueltat i angoixa, com per qui en aquest drama es reconeix i es nega (Vives, 1968: 48).

Abans de continuar amb l'anàlisi de la recepció primerenca, considerem interessant comentar que aquest article de Giulia Adolfini va ser reproduït en la revista *Nous Horitzons* el 1980, ja que la ressenya s'introdueix amb una «Presentació» de Carme Arnau, en què l'estudiosa valora molt positivament<sup>387</sup> i interpreta, segons el nostre punt de vista de manera esbiaixada, la ressenya d'Adolfini. Diversos aspectes de l'esmentada «Presentació» són els que ens porten a fer aquesta afirmació. D'una banda, la influència de l'estil de Rodoreda en Adolfini a l'hora de redactar l'article:

Sovint quan hom ha arribat a copsar el sentit de l'obra analitzada, es dona una complicitat fecunda entre crític i autor [...]. És el que s'esdevé en aquest cas ja que les qualitats essencials de l'article que comento —la condensació, la densitat— són també consubstancials a la narrativa de Mercè Rodoreda (Arнау, 1980a: 12).

De l'altra, l'adscripció d'una lectura en clau biogràfica de l'obra de Rodoreda a Adolfini (1968), una perspectiva que no pot ser més oposada a la nostra lectura del mateix article i que considerem que parteix de la perspectiva que Carme Arnau (1979) adopta en analitzar el recull, és a dir, que s'origina a partir de la lectura que Arnau vol veure en l'article d'Adolfini i no del que realment aquesta diu. En aquest sentit, Arnau afirma:

Giulia Adinolfi, [...], refà a partir d'una obra concreta de Mercè Rodoreda, l'itinerari literari i, de retop, vital de l'autora, perquè, com encertadament apunta, ambdós són indestriables en aquest cas; així són aspectes a tenir en compte, entre d'altres: el silenci literari seu ho fou també del país, la forma de confessió de les novel·les, la marginació progressiva dels personatges reflecteix la personal... (Arнау, 1980a: 12-13).

Per finalitzar, Arnau sí que detecta el rebuig que Adolfini fa de la crítica que en els anys seixanta considerava Rodoreda com una autora poc seriosa, però aquesta interpretació

---

<sup>387</sup> «Giulia Adinolfi fa una anàlisi de gran rigor i penetració de la narrativa d'aquesta autora a partir d'una de les seves obres més suggestives i perfectes i que n'és, a més, una mena de culminació» (Arнау, 1980a: 12).

tampoc no està exempta de ser relacionada per part d'Arnau amb una lectura biogràfica de l'obra de l'autora, cosa que en cap moment trobem en Vives (1968):

Giulia Adinolfi nota, contradient una opinió aleshores (1968) molt estesa i que tendia a presentar la Rodoreda com a una autora ingènua i espontània, «la importància que la voluntat i l'artifici, la tècnica i la recerca, l'estudi i la passió calculada» tenen dins la seva narrativa, conformant-la i fent-la evolucionar a mesura que els anys passen i la seva visió del món canvia; canvi que la forma de les novel·les reflecteix, ja que aquesta no és més que l'expressió del fons; així, a una concepció realista del món correspondrà una novel·la realista, (i és el cas, per exemple d'*Aloma*) mentre que, la forma mítica revestirà per tal d'expressar-lo el pensament mític, com s'esdevé a *La meva Cristina i altres contes* o a *Mirall trencat*. Perquè en Mercè Rodoreda tot és essencial i dens, viscut intensament i posteriorment amb igual intensitat treballat per tal de convertir-ho dignament en ficció. I és aquest el motiu, tal com remarca amb sagacitat l'Adinolfi, pel qual no convé reduir-ho tot a un esquema massa simplista i en excés difús, que ens fa confondre de manera sempre perillosa la vida d'un autor amb la seva obra (Arnau, 1980a: 13).

Com hem comentat en l'apartat anterior, les mostres de recepció immediatament posteriors a la publicació de *La meva Cristina i altres contes* són certament escasses, però, per contra, des de la publicació del conegut article de Joaquim Molas (1969), les mostres es multipliquen, bé siga com a ressenyes o bé com a estudis d'escassa profunditat. Per això i atesa la relativa proximitat temporal d'aquestes mostres amb la publicació del recull, hem decidit analitzar-les en aquest subapartat i no en el següent, dedicat a Carme Arnau, com hem fet fins ara.

El 1970 Francisco Lucio va publicar una ressenya (1970a) i un estudi (1970b) a propòsit de la publicació de la traducció castellana del recull de contes. Per la seua banda, tant Sales com Rodoreda valoraren l'opinió de Francisco Lucio molt positivament, fins al punt de considerar-la superior a totes les mostrades fins el moment.<sup>388</sup> En aquest sentit, Sales comentava a Rodoreda en una carta del 8 d'abril de 1970: «un comentari —elogiosíssim— als vostres contes» (Rodoreda; Sales, 2008: 407); a la qual cosa Rodoreda degué contestar situant la interpretació de Lucio per sobre de totes les expressades fins el moment, segons es desprén d'una altra carta de Sales a l'autora del 4 de maig de 1970: «No m'estranya el que em dieu, que heu trobat l'article d'en Lucio molt més lúcida (com el seu nom indica) que cap de català» (Rodoreda; Sales, 2008: 408).

---

<sup>388</sup> Trobareu la ressenya reproduïda en l'ANNEX XXIII. Tot i que com a normal general no solem tenir en compte les ressenyes publicades a propòsit de les traduccions de les obres de l'autora, en aquest cas hem considerat oportú incloure-les-hi pel fet que tant Rodoreda com Sales se'n fan ressò positivament.

Pel que fa al contingut, l'aspecte més destacable de la ressenya és la relació que Lucio estableix entre la soledat comuna a tots els personatges del recull i la situació d'exili experimentada per Rodoreda, opinió totalment contrària a la de Lluïsa Vives (1968), com hem vist: «Esta serie de variaciones sobre el tema de la soledad me ha llevado a pensar que tal clima moral único procede del estado de ánimo suscitado por la prolongada situación de exilio en que se encuentra la escritora» (Lucio, 1970a: 15). Pel que fa a la resta de la ressenya, Lucio tracta d'argumentar per què és un recull que es pot qualificar d'extraordinari i considera que tant l'ús del llenguatge com la diversitat de situacions i modes, que sempre reflecteixen les preocupacions íntimes sense cap rerefons realista, en són els motius principals.

La lectura del recull degué impactar Francisco Lucio, ja que només un mes després de la publicació de la ressenya a la qual ens acabem de referir —el febrer de 1970—, va publicar un estudi del recull en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica* amb una extensió que fins al moment cap crític literari català no li havia dedicat: tretze pàgines. Tot i que en aquest estudi (1970b) Lucio bàsicament segueix la perspectiva adoptada en la ressenya anterior (1970a) i torna a donar especial importància a la soledat dels personatges com a reflex «de la situación sentimental provocada por el exilio» en Rodoreda (Lucio, 1970b: 455), porta a terme una anàlisi molt més profunda de diversos aspectes del recull: la tècnica narrativa, el model de llengua, els recursos literaris, el temps i el tema dels contes.

Pel que fa al primer aspecte, la tècnica narrativa emprada en els diferents contes del recull, Lucio destaca que, excepte en «El mar», Rodoreda sempre usa la narració en primera persona en diverses variants: monòleg estricte, fals diàleg o forma epistolar, cosa que «concede a todos los relatos un ahondamiento en los matices subjetivos, contribuye a mantener el clima de irrealidad [...] y a sostener la emoción correlativa a la anécdota íntima» (Lucio, 1970b: 456). A continuació, tal com ja va fer en la ressenya, Lucio destaca el model de llengua emprat per Rodoreda: «una lengua ni vulgar ni excesivamente recargada» (1970b: 456) i amplia aquest aspecte posant-lo en relació amb els diferents recursos literaris emprats en el recull: imatges, metàfores, comparacions i personificacions.

Especialment interessant resulta l'anàlisi que Lucio porta a terme al voltant del temps en el recull, ja que, tot i destacar la no-historicitat dels contes, afirma que «el tránsito del

tiempo y su influencia en el ánimo de las criaturas, es uno de los matices que más perfectamente contribuyen a dar altura y emoción a la prosa de la escritora» (1970b: 458-459), cosa que es veu reflectida en la manera com el pas del temps afecta «la minuciosa presencia de las cosas» (1970b: 459). Quant a la temàtica dels contes, Lucio els classifica en cinc grups en què, segons ell, predomina una línia temàtica: l'amor, la presència de bruixes i visions, el món purament fantàstic, la psicologia dels personatges i la soledat.<sup>389</sup>

Per la nostra banda, és en aquesta part on clarament discrepem més amb l'article de Lucio, ja que no sols aprofundeix en la perspectiva biogràfica apuntada en l'inici de l'article, sinó que estableix relacions força subjectives entre l'argument dels contes i la imatge que ell mateix té de Catalunya.<sup>390</sup> En primer lloc, l'aprofundiment en aquesta perspectiva biogràfica d'anàlisi l'observem especialment quan es refereix als contes que classifica com a psicològics, ja que afirma que aquests contes «suponen la proyección de ciertas preocupaciones psicológicas de M. Rodoreda» (1970b: 463). En segon lloc, la relació entre la temàtica dels contes i la imatge subjectiva que Lucio té de Catalunya s'observa quan analitza els contes en què, segons ell, predomina l'amor com a tema i els contes en què destaca la presència de bruixes i visions. Citem, respectivament, aquestes referències:

En esos tres relatos se respira un aliento íntimo, suave, familiar; un ambiente muy propio de buena parte de la clase media y del pueblo catalán en general, y en este sentido, podríamos decir que son los relatos más catalanes del volumen, precisamente por ser aquellos en que la autora refleja con mayor predilección ciertos aspectos fundamentales de la psicología de su país natal (Lucio, 1970b: 460).

Los relatos en que cobran presencia las brujas y las visiones forman otro grupo definido. Parece aquí también remitirse la autora a otra característica tradicional del país catalán, el cual, en lo que no tiene de mediterráneo en el sentido ya indicado, y, por consiguiente, en lo que tiene de tierra nórdica dentro de la Península, fue, en

---

<sup>389</sup> Lucio classifica dins de la línia temàtica de l'amor els contes: «Aquella paret, aquella mimosa», «Amor», «L'elefant» i «Una fulla de gerani blanc»; entre els contes amb presència de bruixes i visions: «El mar», «Una carta» i «La salamandra»; entre els contes on predomina el món del fantàstic: «El riu i la barca» i «El senyor i la lluna»; entre els contes de predomini psicològic: «Record de Caux», «Un ramat de bens de tots els colors» i «La sala de les nines», i, finalment, entre els contes amb predomini clar de la soledat: «La gallina», «La meva Cristina», «La mainadera» i «Zerafina».

<sup>390</sup> El 1987 Kathleen Glenn ja es va mostrar crítica amb la classificació temàtica elaborada per Lucio (1970b), ja que considerava que els contes no responien a una única línia temàtica: «This approach has its limitations inasmuch as several tales fit more than one category» (Glenn, 1987: 131). De la mateixa manera, també critica que Lucio no incloga el conte «El mar» en cap de les línies temàtiques detectades en el recull: «Lucio, for instance, does not assign «El mar» to any of the categories he proposes» (Glenn, 1987: 132).

épocas pasadas, tierra propicia para las brujas, aparecidos, visiones y supersticiones en general (Lucio, 1970b: 461).

Finalment, Lucio tanca l'article amb unes conclusions en què, a més de destacar la superior qualitat literària d'alguns dels contes del recull: «La meva Cristina», «La salamandra», «Amor» i «La sala de les nines», segueix una de les afirmacions que José Batlló (1969), traductor i prologuista de la traducció castellana del recull de contes, havia fet sobre aquest en el pròleg. En aquest pròleg, Batlló va retreure a Rodoreda la manca d'historicitat dels contes, retret al qual Lucio s'hi afegeix i encara en suma un altre, basat en un argument tan qüestionable com que els fets narrats sols són viables en la imaginació de l'autora:

Se ha reprochado a la escritora la desvinculación con la realidad histórica que vivimos, y particularmente con la realidad histórico-catalana. Aun tratándose de un volumen de cuentos literarios, género en que parece que la pura imaginación debe explayarse con más generosidad que en cualquier otro, estimo verdadera la razón en que se basa aquel reproche. Con todo, me parece que es en otro sentido más amplio en el que debe reprochársele a M. Rodoreda falta de realidad y, en cierto modo, falseamiento de la realidad más común. [...]: que ha creado un mundo sombrío que no existe, sino en su imaginación y que no podría existir, con ese invariable perfil negativo, en el ámbito de la realidad, este mundo nuestro que tiene en exceso taras y defectos, pero en cuya imperfecta contextura social es dable encontrar alguna vez un ápice —al menos— de fraternidad, que es, al fin y al cabo, lo que nos hace posible o soportable la existencia (1970b: 466-467).

Per la seua banda, el juliol 1971 Montserrat Roig també va escriure una ressenya de *La meva Cristina i altres contes* des de les pàgines de *Tele/Expres*, a propòsit de l'aparició de la segona edició del recull.<sup>391</sup> Aquesta resulta essencial des del punt de vista de la recepció, ja que, tot i que es tracta d'«un escrit desigual i tardà» (Mohino, 2010: 17), és una clara mostra de l'establiment dels postulats canònics de l'obra de Rodoreda impulsats per Molas (1969). De fet, al llarg de la ressenya, Roig no sols fa referències explícites a Molas (1969), sinó que perpetua la gradació de qualitat literària establerta per Molas (1967 i 1969) pel que fa als reculls de contes de Rodoreda publicats fins el moment: «Las narraciones de *La meva Cristina* superan en mucho su anterior producción del mismo género, publicada en 1958 y bajo el título *Vint-i-dos contes*» (Roig, 1971: 14). De la mateixa manera, també resulta significatiu, en aquest sentit, que Roig, tal com va fer Molas (1969), faça una referència vaga al moment en què van ser escrits els contes sense tenir en compte la data de redacció en l'anàlisi del conjunt de l'obra de Rodoreda:

---

<sup>391</sup> Trobareu la ressenya reproduïda en l'ANNEX XXIII.



Con *La meva Cristina i altres contes* —escrita entre 1957 y 1964 y publicada por primera vez en 1967— Mercè Rodoreda sigue su propia línea narrativa que culmina, por ahora, con *Jardí vora el mar* (Roig, 1971: 14).

Pel que fa a la resta de contingut de la ressenya, cal destacar la descurança de Roig a l'hora de referir-se a les tècniques narratives emprades per Rodoreda en el recull: «una constante técnica casi unitaria —predomina el monólogo interior a excepción de “El mar”» (Roig, 1971: 14); la importància que considera que el pas del temps té en el recull, i la naturalització amb què Rodoreda tracta l'extraordinari, és a dir, la manera com l'autora integra els fets fantàstics en la seua concepció de la realitat:

Para estos personajes, la única huida posible de un mundo que les es categóricamente hostil podría ser la muerte o la metamorfosis. Una de las constantes rodoredianas sería este vínculo entre hombre y naturaleza —que en el caso de la metamorfosis se convierte en fusión— que obliga al argumento a comportarse en términos «normales»; de ahí que lo fantástico, narrado desde el punto de vista de la autora, nunca resulte extraordinario (Roig, 1971: 14).

Quatre anys després, el 1975, Jordi Mullor també va ressenyar *La meva Cristina i altres contes* des de les pàgines de *La Vanguardia Española*.<sup>392</sup> Si bé el mitjà en què va publicar la recensió i la llunyania temporal d'aquesta respecte a la publicació del recull ja podien ser mostres de l'escàs interès de la ressenya, el contingut d'aquesta no fa més que confirmar-ho, ja que moltes de les afirmacions de Mullor no sols mostren el desconeixement del conjunt de l'obra de l'autora, sinó també la incomprensió del recull ressenyat. Així, quant al desconeixement del conjunt de l'obra de l'autora, sobta la consideració amb què inicia la ressenya, ja que afirma que les diverses obres de Rodoreda no tenen cap punt de connexió:

Cada creación de Mercè Rodoreda es un punto y aparte en su trayectoria literaria. Tanto *Aloma* como *Vint-i-dos contes*, *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies*, *La meva Cristina i altres contes* o incluso la última novela *Jardí vora el mar*, guardan distancias abismales. El único punto de conjunción es el estilo personalísimo de su pluma. La temática siempre cambia (Mullor, 1975: 53).

De la mateixa manera, pel que fa concretament al recull de narracions, en primer lloc crida l'atenció la manca d'unitat que Mullor li atribueix, ja que no sols és una afirmació de caràcter dubtós, sinó que contradiu la recepció del recull feta fins al moment i, especialment, Molas (1967): «no se puede hablar de un argumento concreto, ya que cada uno de los [...] cuentos [...] aborda temas distintos y responde a unas

---

<sup>392</sup> Trobareu la ressenya reproduïda en l'ANNEX XXIII.

preocupaciones inconexas con los demás» o «Como la obra no sigue una acción continuada y su desarrollo está colapsado en dieciséis argumentos diferentes, no es posible inclinarse a una valoración de conjunto» (Mullor, 1975: 53). En segon lloc, també resulta remarcable el caràcter biogràfic que atorga al recull, consideració que tampoc no havíem detectat de manera tan explícita en la recepció crítica fins al moment: «casi siempre se narra la sencillez y la naturalidad de la gente humilde, aunque a menudo el protagonista sea ella misma» (Mullor, 1975: 53).

Finalment, també considerem interessant com aborda la presència dels elements fantàstics en el recull, ja que s'observa la incomprensió del sentit simbòlic que representen i la ignorància respecte a la presència d'aquests en el conjunt de l'obra de l'autora. Així, crida l'atenció les dues maneres amb què es refereix a la presència dels elements fantàstics: «el “realismo fantasioso” de Mercè Rodoreda impregna de naturalismo las actitudes más sinceras de sus protagonistas» i «Siente una declarada atracción hacia la forma surrealista» (1975: 53). Especialment significativa en aquest sentit resulta la valoració que fa de la presència de la metamorfosi:

Evoca mundos soñados y fantásticos, donde lo imaginado manda sobre lo real y donde siempre cabe el imposible. En ocasiones, dentro de una angustiada metamorfosis, se transmuta en animales (tales como un pez o una salamandra). También, en algún pasaje, cambia de sexo; posiblemente para crear nuevas situaciones. Sin embargo, cuando se enfunda en su misma condición de mujer, es cuando vemos como, con una forma inigualable, describe y desgarras las entrañas de la psicología femenina. Es un arma que ha utilizado en casi todas obras (1975: 53).

Un any després, el 1976, M. Àngels Anglada també va ressenyar *La meva Cristina i altres contes*, en aquest cas, des de les pàgines de la revista *Canigó* i a propòsit de la reedició del recull, per part d'Edicions 62, en format de butxaca.<sup>393</sup> En aquesta ressenya d'escassa profunditat, Anglada, d'una banda, segueix Molas (1974) i continua dividint els contes entre els que es basen en la realitat tal com la coneguem i els que tendeixen a la fantasia:

Integren el petit volum setze narracions que, com diu Joaquim Molas en el pròleg, uneixen la realitat més crua amb la fantasia més prodigiosa. Fantasia que té un doble vessant: l'anècdota i l'ambient, per una banda, i el mateix llenguatge, per una altra. Els protagonistes d'alguns contes, d'ambigua condició, arriben a la seva transformació total: la metamorfosi, en peix, en salamandra... o en nacre, en l'última de les contalles. En altres narracions l'autora es queda en la realitat, en la

---

<sup>393</sup> Trobareu la ressenya reproduïda en l'ANNEX XXIII.

cara més coneguda de la realitat, sens altra màgia que la dels mots i els seus lligams (Anglada, 1976: 34).

De l'altra, a més de perpetuar l'error que la majoria dels contes estan narrats amb l'ús de la tècnica del monòleg interior, Anglada porta a terme una anàlisi subjectiva del conte «La sala de les nines», ja que considera aquesta narració «de les més suggeridores i riques de tot el recull» (1976: 34). En concret, pel que fa a aquest conte, Anglada en fa una interpretació personal que la porta a relacionar-lo amb *La plaça del Diamant*, per la presència de la mort i la violència; amb un article de Rilke sobre unes nines de cera, i, evidentment, amb la novel·la *Bearn o la sala de les nines* de Llorenç Villalonga, autor al qual afirma que ret homenatge.

### 9.2.2. L'APROXIMACIÓ DE CARME ARNAU

A més de l'estudi de Joaquim Molas (1969), al qual ens hem referit abans, Joan Fuster (1972) també es va referir a *La meva Cristina i altres contes* amb anterioritat a l'aparició de l'estudi de Carme Arnau. Es tracta, ara bé, d'una referència molt succinta, ja que ni tan sols fa esment del recull de manera aïllada, sinó que el posa en relació amb *Jardí vora el mar* i amb *Vint-i-dos contes*, cosa que, en certa manera, contradiu la rellevància que Molas (1969) havia donat al recull que ara ens ocupa sobre l'anterior:

En *Jardí vora el mar* (1967), i en les narracions breus de *Vint-i-dos contes* (1958) i *La meva Cristina i altres contes* (1967), la novel·lista posa a prova el seu prodigiós utilitatge artístic amb arguments, tipus i situacions més variats, i l'humor, la fantasia i les perplexitats sentimentals, la lleu elegia de les hores que es cremen, li serveixen d'excusa per a realitzacions d'una singular perfecció (Fuster, 1972: 380).

Com de sobres ja sabem, Carme Arnau publica el 1979 el seu estudi principal en què analitza el conjunt de l'obra de Rodoreda i, per tant, també *La meva Cristina i altres contes* des del bastiment que suposa la teoria del mite de la infantesa: la relació cronològica del moment de publicació, i no de redacció —com ja havia fet Molas (1969)—, de les diferents obres amb les etapes vitals que travessa l'autora.<sup>394</sup> És, des d'aquest marc d'anàlisi, que Arnau veu el recull de contes com un pas cap al fantàstic que enllaça amb l'última part de *La plaça del Diamant*, sense tenir en compte que, en realitat, molts dels contes del recull van ser escrits abans que la novel·la agafada com a referència. De la mateixa manera, és el seguiment d'aquesta perspectiva i la inadvertència del moment de redacció de les obres el que la porta a dividir el conjunt de l'obra en realista i fantàstica o mítica.

Rodoreda aferma i perfà un món que, a l'última part de *La plaça...*, hi esbossava tan sols. Alliberant-se en forma progressiva de les determinacions massa concretes, tant a nivell històric com a nivell social, l'univers narratiu hi assoleix unes característiques ben definides que ens permeten parlar d'un món mític en referir-nos a aquest recull. Si a grans trets podem dir que aquesta narrativa es dreça damunt unes bastides, que denominarem realistes: *Aloma*, *Vint-i-dos contes*, en gran part *La plaça...*, no tant *El carrer...*, en canvi, *La meva Cristina i altres contes* es llança a la creació d'un món mític, mai no concretat, però si esbossat i cobejat a les anteriors creacions. El que s'apuntava a l'inici, ara, es defineix i es desenvolupa en forma progressiva (Arnau, 1979: 230).

Fins ara ens hem referit a la manera com Arnau situa el recull cronològicament dins la progressió lineal de les obres que ella mateixa estableix, però no hem fet referència a la

---

<sup>394</sup> Arnau va recollir els punts principals d'aquest treball en un article publicat en la revista *Saber* el 1980.

manera com Arnau relaciona l'aparició d'aquest recull amb les etapes vitals de Rodoreda. I és que si bé amb altres obres la relació es podia establir amb facilitat, no ocorre el mateix amb aquest recull, ja que com la mateixa Arnau reconeix, parafrasejant Molas (1969) sense citar-lo,<sup>395</sup> «A *La meva Cristina...* hi parla tot un munt de personatges: aristòcrates i minyones, vells i joves, rics i pobres...» (1979: 232). Davant d'aquesta varietat de protagonistes, el que fa Arnau és buscar allò que els uneix: el refugi a la soledat que suposa el somni i, de manera arbitrària, relacionar aquesta circumstància vital amb el retorn a la infantesa propi de l'etapa de vellesa:

Davant les frustracions pròpies de la vida, l'home té una possibilitat que l'equilibra i li permet de superar-se, ensems, el dret incontestable de somniar. Mercè Rodoreda, a *La meva Cristina i altres contes*, no fa altra cosa que palesar-ho. El retorn a la infantesa, quan la infantesa és totpoderosa, impera, justament, a l'etapa de vellesa (1979: 232-233).

Així, per a Arnau, l'etapa de vellesa que travessa Rodoreda en el moment de la publicació de l'obra i que alhora es reflecteix en els personatges del recull explica el canvi d'una literatura de caràcter més realista i biogràfic a la creació del mite. Per tant, Arnau considera que és gràcies al distanciament que suposa la vellesa que Rodoreda ha pogut deixar enrere la perspectiva autobiogràfica i acostar-se al mite:

Amb el temps, la Rodoreda ha creat una distància considerable entre ella i els seus temes. Una maduració, un canvi d'edat físicamental, en resum, que fa néixer el mite: [...] El diàleg de la Rodoreda amb ella mateixa s'ha acabat ja fa temps, i ara, en la vellesa, ha transformat els seus temes i les seves obsessions en mites (1979: 251).

És aquesta intenció de relacionar el recull de contes amb l'etapa de vellesa i, per tant, amb *Mirall trencat* el que porta Arnau a fer una alteració en l'ordre d'anàlisi de les obres, ja que, si bé sempre segueix un ordre cronològic de publicació de les obres per a analitzar-les, en aquest cas situa *La meva Cristina i altres contes* com a posterior a l'aparició de *Jardí vora el mar*, tot i que realment la novel·la va ser publicada uns mesos després que el recull i escrita molt abans. És la coincidència en l'any de publicació d'ambdues obres el que li permet dur a terme aquesta estratègia per tal de reafirmar el seu marc interpretatiu segons el qual tota l'obra de Rodoreda es pot encabir en les tres etapes vitals de l'autora. Així, si ens fixem en l'índex de l'estudi observarem

---

<sup>395</sup> Concretament, Joaquim Molas afirmava: «En el fons, tots els personatges del llibre, obrers o aristòcrates, homes o dones, són éssers que viuen una mica al marge de l'ortodòxia de la vida i que, a la llarga, s'estavellen contra la realitat que tenen al davant» (1969: 17).

com el subapartat «*Jardí vora el mar* o l'anunci de la vellesa» és l'últim del segon apartat denominat «La maduresa: la pèrdua de joventut», mentre que el subapartat dedicat al recull, titulat «*La meva Cristina i altres contes: la creació del mite*», és el primer del tercer apartat, «La vellesa: el mite», en què també s'analitza *Mirall trencat*.

Seguint amb les dificultats d'aplicació de la teoria del mite de la infantesa a l'anàlisi d'aquest recull, trobem que la major presència de protagonistes homes que dones al recull també suposa un problema al qual Arnau intenta donar una solució. Així, el que fa és explicar-ho des d'una interpretació agosarada i força subjectiva, segons la qual la preponderància dels protagonistes masculins no té rellevància i, per tant no desquadra la seua teoria, si ens adonem que els seus comportaments són bàsicament femenins:

Cal parar esment en una peculiaritat d'aquest recull: si eren les dones o més concretament una dona les heroïnes anteriors, aquí els personatges masculins sobrepassen els femenins; tanmateix cal no deixar-nos enganyar pel que només són aparences, car es tracta d'uns homes que tenen algun distintiu femení, a l'extrem de la cadena són uns impotents (sense apuntar en cap cas al tema de l'homosexualitat) (1979: 242).

A més, Arnau encara va més enllà i relaciona la vellesa —que ja hem vist que, segons la seua teoria, era l'etapa vital relacionada amb el recull— de la majoria de personatges masculins amb la manca de sexualitat que aquests protagonistes presenten i, per tant, amb la suposada feminitat que els caracteritza: «els personatges [...], principalment els homes, són ja vells, i el problema sexual ha anat desapareixent de llurs vides fins a esvanir-se'n» (1979: 245). Finalment, pel que fa als protagonistes homes i dones, Arnau també estableix una distinció relativa a la classe social a la qual pertanyen: «si els contes protagonitzats per dones es relacionen amb les capes socials més senzilles,<sup>396</sup> els que ho són per homes s'adscriuen a uns mons benestants» (1979: 245), cosa que explica, de manera poc fundada, basant-se en l'obra *Der Familienroman der Neurotiker* de Freud perquè en aquest estudi el xiquet protagonista «s'inventa uns orígens més

---

<sup>396</sup> En aquest sentit, també resulta interessant l'afirmació d'Arnau segons la qual Rodoreda hauria degradat progressivament la posició social de les seues heroïnes, ja que suposa situar el fet de ser criada («La Mainadera» o «Zerafina») en un nivell inferior al de prostituta (*El carrer de les Camèlies*): «Les heroïnes rodoredianes van adscriuïnt-se a uns diferents estaments de la societat, però en una degradació. De burgeses, a l'obra rebutjada, esdevenen unes noies d'un estament popular a partir d'*Aloma*, que, posteriorment, ja començaven a segregar-se de la societat (*El carrer...*). El descens dins l'escala social és ben evident i palesa, a més de la soledat, un progressiu sentir-se al marge de tot i de tothom. ¿Profunda veritat de les capes populars, preferència per la recreació d'aquestes psicologies o progressiu sentiment de marginació?» (1979: 242-243).

d'acord amb els seus desigs [...]. Com a conseqüència d'aquest fet, el pare hi és ennoblit, mentre que la mare és “rebaixada”» (1979: 245)

L'apartat d'aquest estudi dedicat a *La meva Cristina i altres contes* es tanca amb una anàlisi no sistemàtica de la simbologia present en alguns dels contes, cosa que confirma la perspectiva tematicosimbòlica i biogràfica que caracteritza l'estudi. En canvi, de nou són molt escasses i poc profundes les referències a les tècniques narratives emprades per Rodoreda, ja que Arnau només s'hi refereix en una ocasió, en la qual, a més, fa ús del terme «escriptura parlada», tot i la inespecificitat que el caracteritza: «L'escriptura parlada, el denominador comú dels contes (si exceptuem “El mar”), implica una sèrie de trets propis d'aquest mode d'expressió» (1979: 233). Per tant, obvia la presència d'altres tècniques narratives que no es corresponen amb el discurs oral que els atribueix Arnau, com ara l'ús de l'epístola en «Una carta» o «La sala de les nines». De la mateixa manera, també crida l'atenció que en cap moment presta atenció a l'anàlisi temporal i espacial dels contes.

El 1988 Carme Arnau torna a referir-se específicament a *La meva Cristina i altres contes* dins del capítol dedicat a Rodoreda en el volum onzè de la *Història de la Literatura Catalana*. Quant a l'anàlisi del recull de contes que hi porta a terme, Arnau bàsicament resumeix les idees exposades en els treballs anteriors i, per tant, tornem a trobar-nos amb les mateixes mancances ja esmentades, tant pel que fa a la interpretació cronològica com a l'anàlisi narratològica del recull. Així i tot, la diferent extensió de l'estudi sí que fa que s'hi detecten algunes diferències en el tractament del recull, com ara la preferència per fer constar l'anàlisi simbòlica per sobre de la relació amb l'etapa vital de vellesa, tot i que també s'hi fa referència. De la mateixa manera, el fet que en la introducció de l'apartat, titulat «La vellesa: la mort i el mite», es tracten conjuntament *La meva Cristina i altres contes* i *Mirall trencat* també comporta que, per primera vegada, Carme Arnau parli explícitament d'elements esotèrics en relació amb el recull: «El conte, doncs, és, com ja hem apuntat, un laboratori per a Mercè Rodoreda. I l'esoterisme comença a fer acte de presència dins la seva producció» (Arnau, 1988c: 177).

De la mateixa manera, un any després, el 1989, Carme Arnau va tornar a tractar el recull de contes en un article publicat en la *Revue des Langues Romanes*. En aquest article, Arnau va defensar que «la mort sera une présence en même temps qu'une préoccupation

constante dans la production rodorédienne» (1989b: 53), cosa que, pel que fa a *La meva Cristina i altres contes*, entraria en relació amb la presència de la metamorfosi. Així, segons Arnau, Rodoreda fa ús de la metamorfosi com una resposta esperançadora davant la irreversibilitat de la mort:

Mais il existe également chez Mercè Rodoreda une volonté d'effacer le caractère irréversible de la mort, et [...] la métamorphose, l'aidera à y parvenir. *La meva Cristina i altres contes* (1967) est, en ce sens, un recueil modèle, où le trépas et la métamorphose se fondent généralement et se chargent d'espérance en une vie dans l'au-delà, dans «l'altra banda del mirall» (1989b: 53).

Ara bé, per a Arnau no totes les metamorfosis del recull es poden interpretar de la mateixa manera i, per això, les divideix en dos grups: les metamorfosis totals i les pseudometamorfosis. Les primeres, relacionades plenament amb la mort, considera que les podem trobar en els contes «La gallina», «El riu i la barca», «Una fulla de gerani blanc», «La sala de les nines» i «La salamandra»; mentre que les segones, enteses com una transformació i, per tant, relacionades amb la vida, les trobaríem en els contes «El senyor i la lluna» i «La meva Cristina».

Finalment, d'aquest article crida l'atenció el fet que Arnau no sols torna a fer referència a la presència d'elements esotèrics en el recull, sinó que analitza alguns dels contes des d'aquesta perspectiva: «la mort plane constamment, [...]. Il s'agit d'une mort généralement liée à un ésotérisme habilement dosé» (1989b: 55). Així, per a Arnau, és, en primer lloc, la presència dels quatre elements el que justificaria l'esoterisme adscrit al recull: el foc, en «La salamandra»;<sup>397</sup> l'aigua, en «El riu i la barca» i la terra, en «Una fulla de gerani blanc». En canvi, la presència dels quatre elements no serveix per justificar l'esoterisme adscrit a la resta de contes i és, sota aquesta problemàtica que ens trobem, per exemple, l'anàlisi d'«El senyor i la lluna» i «La sala de les nines» sota els supòsits de les societats iniciàtiques i del corrent Rosa Creu. En aquest sentit, Arnau comenta, respectivament:

Et l'homme qui s'est promené sur la lune se sent désormais séparé définitivement du monde et, en revanche, n'a plus la possibilité d'expérimenter de nouveau les expériences nocturnes qui l'ont marqué, car il a commis un acte impardonnable: il a divulgué le secret qu'on doit toujours conserver dans l'ésotérisme et dans les sociétés initiatiques (1989b: 59).

---

<sup>397</sup> Pel que fa a aquest conte, Arnau arriba fins i tot a afirmar que és la presència de l'element foc, entès des d'una perspectiva esotèrica, el que diferencia el conte de *La metamorfosi* de Kafka: «Mais il y a aussi une opposition radicale dans la mesure où le conte rodorédien revêt clairement un sens ésotérique: la salamandre symbolise le feu, l'un des quatre éléments» (1989b: 56).



De fait, le titre du conte peut nos alerter sur son ésotérisme, parce que c'est justement dans le chambre des poupées que l'on conserve, dans *Bearn*, des documents sur le mysticisme Rose-Croix, un courant qui a intéressé Mercè Rodoreda, on le sait (1989b: 58).

Una concepció cronològica totalment diferent i, en certa manera, una autocorrecció implícita suposen les referències a *La meva Cristina i altres contes* que Carme Arnau va fer en el volum *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda* (2000a), ja que no sols esmenta la vertadera data de redacció dels contes,<sup>398</sup> sinó que té en compte aquesta circumstància a l'hora de referir-s'hi.<sup>399</sup> Per tant, en aquest treball veiem com Arnau deixa de banda la interpretació forçada del recull per tal d'encabir-lo dins de la teoria del mite de la infantesa. Així, observem com deixa de relacionar el recull amb l'etapa de vellesa dels personatges i de l'autora i com no esmenta el fet que als personatges masculins, predominants en el recull, els poguera ser adscrit un comportament femení.<sup>400</sup> De la mateixa manera, també veiem que deixa d'usar el concepte «escriptura parlada», creat per ella mateixa, per a referir-se a la tècnica narrativa emprada per Rodoreda en la majoria dels contes:

A *La meva Cristina i altres contes*, però, Mercè Rodoreda [...] es centrarà en un únic personatge, generalment en l'explicació oral d'un esdeveniment, ara singular, de la seva existència, [...]. Ara bé, aquests punts de vista, [...], acostumaran a ser les d'un personatge —femení o masculí, jove o gran...—, que viu una existència, sovint, d'autoenclaustrament, al marge de la realitat quotidiana, fins i tot de la convenció (Arnau: 2000a: 22).

Per contra, se centra en altres aspectes, com ara: els autors que podrien haver influït l'autora perquè fera aquest gir cap a la literatura fantàstica o en els punts de connexió amb *Vint-i-dos contes* i la caracterització del que Arnau anomena, de manera diferenciadora, «fantàstic rodoredià» (2000a: 22). Pel que fa al primer aspecte, Arnau es basa en declaracions<sup>401</sup> i en cartes de Rodoreda a Armand Obiols per a afirmar l'interès

---

<sup>398</sup> Arnau (2000a: 21) afirma que Rodoreda va obtenir la Copa Artística en els Jocs Florals de l'Alguer amb tres contes: «El riu i la barca», «El senyor i la lluna» i «La salamandra». Com hem vist en la «Introducció» del present capítol i gràcies a la documentació dipositada al fons personal de Rafael Tasis de la Biblioteca d'Humanitats de la Universitat Autònoma de Barcelona, a aquests tres contes cal afegir-hi «La meva Cristina».

<sup>399</sup> Com hem vist en relació a *Vint-i-dos contes*, aquest estudi suposa una ampliació d'Arnau (1998).

<sup>400</sup> Tot i això, no abandona la perspectiva biogràfica d'anàlisi, ja que en relació al conte «La salamandra» afirma: «aquest conte és, des del meu punt de vista, la història d'un amor profund i angoixós —el de Mercè Rodoreda i el de Joan Prat, probablement, segons ens va insinuar a Dolors Oller i a mi, arran de l'entrevista citada. Un amor de rara intensitat i patetisme. La dona-salamandra estimarà eternament l'home que la va seduir i abandonar» (Arnau, 2000a: 26).

<sup>401</sup> Tot i que no cita la font de la declaració, Arnau s'hi refereix a unes declaracions en què Rodoreda afirmava «que, provocada per una decepció profunda —sense especificar però quina—, en una època

que en els cinquanta i a principi dels seixanta l'autora tenia per autors com Poe i Lovecraft, principalment, però també per Lawrence, Borges o Cortázar. Quant als punts de connexió amb *Vint-i-dos contes*, Arnau afirma que, tot i que alguns dels contes del recull anterior, com ara «La sang» i «Cop de lluna», ja anunciaven «l'entrada al fantàstic» (Arnau: 2000a: 23), aquest es produïa en un context quotidià, mentre que el recull que ara ens ocupa té com a marc espacial la intimitat humana.<sup>402</sup>

En efecte, ja un parell de contes de *Vint-i-dos contes*, podíem notar l'entrada al fantàstic, però, això sí, en un context del tot quotidià, un fantàstic que s'insinuava només al final del relat i arrossegava la inquietud del personatge i, evidentment, del lector (Arnau, 2000a: 23).

Ara bé, Arnau afirma poc després de manera contradictòria que, tot i que en el recull, a diferència de *Vint-i-dos contes*, es produeix «la desaparició de l'anècdota, desplaçada pel relleu que hi assoleixen els sentiments i la vida interior» (2000a: 24), hi ha una tendència a l'objectivació, cosa que relaciona, arbitràriament, amb l'evolució de la poesia moderna, perquè la poesia és «un gènere amb el qual sovint s'ha comparat el conte» (2000a: 24).

Finalment, Arnau entra a caracteritzar el que anomena «fantàstic rodoredià», diferenciant-lo de manera poc argumentada de l'estil d'altres autors de literatura fantàstica com ara Poe, ja que, segons afirma, Rodoreda «és una autora amb un món personal, amb un estil ben característic», cosa que comporta que es pugui parlar d'«un fantàstic pròpiament rodoredià» (2000a: 24). Concretament, l'aspecte clau que per a Arnau diferencia el fantàstic rodoredià del de la resta d'autors d'aquest gènere és l'originalitat provinent de la poèticitat, de la delicadesa de la seua prosa; una poèticitat que considera que prové «d'una doble influència: la del corrent clàssic i la de Gaston Bachelard» (2000a: 25). Així, mentre el corrent clàssic aportaria l'esperança present en

---

diffícil de la seva vida, va començar a escriure contes fantàstics» (Arnau: 2000a:21). Creiem que aquestes declaracions corresponen a l'entrevista que Josep Masats va fer a l'autora el 1981 per a la revista *Canigó* en què a la pregunta de Masats «Com es produeix en la vostra obra el procés que va del naturalisme realisme a la narrativa fantàstica?», Rodoreda contestava: «No ho sé... Per exemple, els contes fantàstics de *La meua Cristina...*: “El senyor i la lluna”, “L'home de la balena”, etc., jo passava una època molt, però molt dolenta, i va ser com si diguéssim una fugida de la realitat, eh. Que jo sempre sostinc que per a un narrador o per a un poeta, una fugida de la realitat és encarar-se amb la seva realitat més profunda» (Masats, 1981: 9).

<sup>402</sup> En relació amb el marc espacial de *La meua Cristina i altres contes*, Arnau afirma: «Ara, doncs, escenaris i personatges formen una unitat i, de fet, els escenaris d'aquest recull semblen més aviat els que habiten en la desolada intimitat humana. Es tracta de paisatges intemporals, embolcallats de misteri, d'atmosferes singulars, en la creació de les quals Rodoreda excel·leix» (2000a: 22).

els contes, la influència de Bachelard es veuria reflectida en el relleu que hi tenen els quatre elements «juntament, amb els rituals que s'hi relacionen» (2000a: 25).

En aquest sentit, crida l'atenció que Arnau únicament compara l'ús del que ella anomena de manera diferenciada «fantàstic rodoredià» amb autors del segle XIX, com ara Poe, i no amb autors del segle XX com Cortázar o Kafka, a partir de la comparació amb els quals seria molt més comprensible l'ús del fantàstic per part de Rodoreda a partir de la naturalització de tot allò sobrenatural. En definitiva, el fet d'obviar la manera com és concebut l'element fantàstic en el segle XX per autors com els acabats d'esmentar és el que porta Arnau a considerar que l'ús que en fa Rodoreda pot qualificar-se de diferenciat al de la resta d'autors, ja que continua aplicant-hi la dialèctica real/irreal que, si bé era vàlida en el segle XIX, ja no ho és a partir del canvi de segle.

A més d'aquest aspecte clau, Arnau dona pinzellades d'altres trets que, des de la seua opinió, permeten parlar d'un fantàstic pròpiament rodoredià, com ara: la presència de la por, mitjançant la creació d'ambients misteriosos sense referents reals, i la incorporació de la follia i la bruixeria. Des de la nostra perspectiva, si bé podem considerar aquests aspectes com a elements caracteritzadors de l'estil rodoredià, creiem que no tenen el pes suficient ni estan justificats amb profunditat per part d'Arnau com per parlar de la creació d'una literatura fantàstica divergent de la de la resta d'autors que participen d'aquest gènere en el segle XX.

### 9.2.3. LES DIFERENTS APROXIMACIONS POSTERIORIS A L'ESTUDI DE CARME ARNAU (1979)

Pel que fa a la recepció posterior al treball principal de Carme Arnau (1979), cal tenir en compte que la majoria d'estudis que fan referència a *La meva Cristina i altres contes* o bé n'analitzen només alguns dels contes o bé l'estudien en relació amb el conjunt de l'obra contística de Rodoreda, la qual cosa fa que hi haja una mancança absoluta de treballs que estudien de manera aïllada el recull al complet. Tot i això, i tal com passava amb *Vint-i-dos contes*, les perspectives des de les quals s'ha fet referència al recull o a alguns dels contes en concret són múltiples: narratològica, feminista, comparativa, lingüística i, per descomptat, biogràfica i tematicosimbòlica. És per això que analitzarem, des de cadascuna d'aquestes perspectives i de manera cronològica, quines han estat les referències que, en un format o en un altre, s'han fet del recull.

Com ja hem vist en relació amb el recull anterior, el I Simposi Internacional de Narrativa Breu celebrat a València el 1998 va suposar un gran avanç en l'estudi de l'obra contística de Rodoreda des d'una perspectiva narratològica. En concret, pel que fa a *La meva Cristina i altres contes*, tres treballs es van referir al recull des d'aquesta perspectiva: Gustà (1998), Meseguer (1998) i Simbor (1998). Abans, però, cal situar el capítol que Emile L. Bergmann va escriure per al volum *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America* el 1991.

El primer que cal dir del capítol d'Emile L. Bergmann, titulat «Letters and Diaries as Narrative Strategies in Contemporary Catalan Women's Writing», és que, tot i que fa referència a les tècniques narratives emprades per Rodoreda en certs contes del recull,<sup>403</sup> ho fa des d'una perspectiva contextual i cultural i, per tant, no aprofundeix en l'anàlisi d'aquestes tècniques *per se*. En concret, l'objectiu principal que persegueix Bergmann en aquest capítol és constatar que aquestes tècniques també han sigut adoptades per autores catalanes posteriors<sup>404</sup> i analitzar-ne els motius.

Retornem ara, però, als treballs elaborats des d'una perspectiva narratològica en el marc del simposi esmentat. El primer d'aquests estudis, Gustà (1998) té com a objectiu anar

---

<sup>403</sup> Bergmann (1991) comenta les narracions «La salamandra», «Una carta», «La sala de les nines» i «La meva Cristina» de *La meva Cristina i altres contes*. A més, com hem vist en el capítol corresponent, també hi fa referència a *La plaça del Diamant*.

<sup>404</sup> Bergmann (1991) utilitza com a exemple *Qüestió d'amor*, de Carme Riera i *Els arbres vençuts*, de Maria Mercè Roca.

més enllà del concepte d'escriptura parlada encunyat per Arnau (1979) i «insinuar algunes altres qüestions que, potser, donarien rendiment en lectures més completes i afinades del llibre» (Gustà, 1998: 249). Amb aquest propòsit, Gustà fa esment de certs aspectes narratològics que serien analitzables tenint en compte, sobretot, el temps i l'espai en què s'elabora el discurs monologat. Ara bé, al llarg de l'article, Gustà no entra a analitzar a fons cadascun d'aquests aspectes i, per tant, no hi aprofundeix, cosa que ella mateix acaba afirmant:

Però em sembla que porto una estona respectable construint el meu, de monòleg, a base d'irrealitats; prou, doncs, de possibilitats expressades en condicional. Torno al present d'indicatiu. I acabo, que d'això es tracta, una intervenció que només ha volgut esbossar camins de lectura per arribar, segurament, allà on ja sabíem: a la profunda desolació que afecta tots els personatges, que la senten, la perceben, hi viuen; que intenten, finalment, expressar-la (1998: 251-252).

Per la seua banda, com hem vist en relació amb el recull de contes anterior, Lluís Meseguer, amb un bastiment teòric clar i fonamentat sobre la intertextualitat i la paratextualitat, se centra a estudiar la funció pragmàtica de la cita com a element del text i de la perifèria del text també en *La meva Cristina i altres contes*. Finalment, Vicent Simbor, com també hem vist en el capítol homònim referit a *Vint-i-dos contes*, porta a terme un estudi quantitatiu i qualitatiu sobre el joc temporal en l'obra contística de Rodoreda, basant-se en Genette (1972 i 1983) i en els recursos tècnics més usats per l'autora en l'elaboració del temps en el discurs: l'analepsi, l'el·lipsi i el relat iteratiu.

La perspectiva feminista ha estat adoptada principalment, com sabem, per la crítica nord-americana, la qual moltes vegades ha agafat com a motiu d'estudi les obres menys treballades des de la crítica catalana. Aquest és el cas, per exemple, de *La meva Cristina i altres contes* que compta amb un nombre elevat de treballs elaborats des d'aquesta perspectiva al final dels vuitanta i principi dels noranta, tot i que molts d'aquests només se centren en alguns dels contes del recull com a model per a exemplificar les hipòtesis plantejades. Entre els treballs que fan referència al recull des d'aquesta perspectiva trobem els de Geraldine C. Nichols (1986, 1987a, 1998a, 1988b i 2008), el d'Emilie L. Bergmann (1987b), el de Kathleen M. Glenn (1987), el de Janet Pérez (1987), el de Josep Miquel Sobrer (1994), el d'Elizabeth Rhodes (1994), el de Catherine Davies (1998), el de Katherine A. Everly (2003-2004) i el de Victoria L. Ketz (2007).

Cronològicament, el primer treball que va tractar *La meva Cristina i altres contes* des d'aquesta perspectiva va ser el que Geraldine C. Nichols va publicar en la revista *MLN*

el 1986. Com hem vist en relació amb *Vint-i-dos contes*, en aquest article Nichols analitza subjectivament la manera com Rodoreda transmet en els contes l'experiència que, com a dona i, per tant, doblement menysvalorada, va viure en l'exili. Pel que fa al recull que ara ens ocupa, Nichols (1986) únicament fa referència al conte «La meva Cristina» i, dins de la classificació en tres grups dels contes que porta a terme, el tracta de manera independent, com l'únic exemple de l'experiència monstruosa que suposa l'exili en si, una experiència que, segons Nichols, «protracted experience of Eve's primordial curse, gestation and parturition» (1986: 408).

També el 1987 la revista *Catalan Review* va publicar un monogràfic dedicat a Rodoreda en el qual es poden localitzar quatre treballs que analitzen o fan referència a *La meva Cristina i altres contes* des d'una perspectiva feminista: es tracta dels treballs d'Emilie L. Bergmann (1987b), Kathleen M. Glenn (1987), Geraldine C. Nichols (1987a) i Janet Pérez (1987). En el primer d'aquests articles, Bergmann, seguint parcialment la línia iniciada per Nichols (1986), és a dir, agafant com a base la influència que l'exili va poder tenir en Rodoreda i usant alhora una perspectiva biogràfica i comparativa,<sup>405</sup> comenta els contes «La salamandra», «Una carta», «El riu i la barca», «La sala de les nines» i «La meva Cristina».<sup>406</sup> Així, per a Bergmann, seria el distanciament geogràfic de l'exili el que explicaria l'allunyament de Rodoreda d'una literatura de caràcter més realista i l'apropament, des de *La plaça del Diamant*, però sobretot a partir d'aquest recull, a una literatura fantàstica, seguint la divisió establerta per Arnau (1979). Des de la nostra perspectiva, el simple fet que molts dels contes del recull foren escrits abans que la novel·la agafada com a referència així com el fet que Rodoreda ja portara, pel que fa a alguns contes, més de vint anys d'exili quan els va escriure són motius suficients per invalidar aquesta interpretació.

Per la seua banda i també des d'una perspectiva feminista, Kathleen Glenn es va basar en el concepte de doble discurs de Gilbert i Gubar (1979) i en Showalter (1985) per a analitzar la violència que s'exerceix en diversos contes del recull —se centra especialment en «El mar»,<sup>407</sup> però també fa referència a «Zerafina», «La sala de les

---

<sup>405</sup> Les referències a la biografia de Rodoreda per tal d'entendre la hipòtesi plantejada són contínues. A més, Bergmann compara el tractament de l'exili en els contes per part de Rodoreda amb el que li dona l'escriptora uruguaiana Cristina Peri-Rossi. Per tant, fa ús de la primera tendència dins la perspectiva comparativa, segons Mencos (2003: 15).

<sup>406</sup> Bergmann (1987) també comenta el recull *Viatges i flors*.

<sup>407</sup> En l'inici de l'article, Glenn destaca el paper del conte «El mar» dins del recull, tot i que fins al moment la crítica no s'hi haguera referit específicament: «“El mar” has been ignored or mentioned only

nines»,<sup>408</sup> «Una fulla de gerani blanc» i «La meva Cristina»— contra les veus emmudides, representades per dones o homes feminitzats. Així, Glenn va posar en relació les perspectives narratives adoptades per Rodoreda i la intenció de l'autora de mostrar la violència exercida pel patriarcat. En aquest sentit, conclou:

Throughout the text runs a thread of violence, subtle and blatant, verbal and physical, threatened and actualized. Its victims, be they young or old, single or married, females or feminized males, are marginal beings, objects rather than subjects, acted upon rather than acting, dwelling on the fringes of society rather than integrated within it. Rodoreda has recorded their muted voices so that we might hear - and see (Glenn, 1987: 142).

El tercer dels articles esmentats, el de Nichols (1987a), se centra en la posició que, com a dones, tenen les protagonistes dels contes «La salamandra» i «Una carta» i considera que, dins la classificació que fa de les protagonistes rodoredianes com a víctimes o triomfadores, la protagonista del primer conte correspondria a les primeres, mentre que la del segon, a les segones. Per tal d'argumentar-ho, com hem vist en relació amb *Vint-i-dos contes*, Nichols fa ús d'un seguit d'interpretacions poc fonamentades i plenament personals de l'argument dels contes.

Finalment, Janet Pérez (1987) va analitzar la metamorfosi del conte «La salamandra» des d'una doble perspectiva: feminista, com sabem, però també comparativa, segons la primera tendència establerta per Mencos (2003: 15), ja que el conte es contrasta amb *Vegetal* i *Muller que cerca l'espill* de Maria Antònia Oliver. En concret, pel que fa al conte, Pérez veu en la metamorfosi de la protagonista la intenció de Rodoreda de representar-la com una víctima del sistema patriarcal: «The protagonist's role, [...], is as archetypal victim, victimized by man and patriarchal society» (Pérez, 1987: 196). Quant a la comparació amb les obres esmentades, Pérez acaba conclouent que el conte de Rodoreda és molt més terrorífic i, alhora, més universal, atès el fet que no s'estableix en

---

incidentally in previous essays, as if it were an anomaly, somehow out of place in the collection» (Glenn, 1987: 132), tot i que «the positioning of “El mar” as the opening tale and its length —it is the longest in the book— are indications of its importance within the collection as a whole. It is, in fact, a compendium of the themes, symbols, and strategies that are found in the other tales» (Glenn: 1987: 133).

<sup>408</sup> Pel que fa al conte «La sala de les nines», Glenn hi veu una relació biogràfica amb les condicions que Rodoreda va haver de travessar en l'inici de l'exili: «During the early period of her exile Rodoreda supported herself by working as a seamstress, and “La sala de les nines” is filled with references to the paraphernalia of her craft: thimbles, scissors, crotchet hooks, needles, pins, thread, buttons, various types of fabric, lace, ribbons, and bows. Bearn's immersion in feminine experience shows him what it's like to be a woman, and his rebellion may be an acting out of the frustration Rodoreda felt as she had to pour her time and energy into sewing (women's work) rather than writing» (Glenn, 1987: 138).

un marc espaciotemporal concret, cosa que explica per la diferència d'edat de les autores i, per tant, per les diverses experiències viscudes.

El 1988 Géraldine C. Nichols va tornar a fer referència al recull de contes en dues ocasions: Nichols (1988a i 1988b). La primera referència la trobem en l'article «Mitja poma, mitja taronja: Gènesi i destí literari de la catalana contemporània» en què, com hem anat veient, Nichols analitza gran part de l'obra de Rodoreda des d'un punt de vista feminista i comparatiu, basat aquest últim en la primera i tercera tendències (Mencos, 2003: 15), és a dir, en la comparació de l'obra de Rodoreda amb la d'altres escriptores i en l'anàlisi de la reescriptura que Rodoreda fa de textos canònics com la Bíblia. Les referències al recull que ara ens ocupa són certament escasses, però Nichols transmet la idea que en la majoria de contes del recull Rodoreda fa ús de l'ambigüitat i de la fantasia amb la intenció de «desdibuixar totes les fronteres i exculpar tots els culpables» (Nichols, 1988a: 140) per motius polítics o sexuals.

Géraldine C. Nichols aprofundeix en l'anàlisi dels contes del recull des d'aquesta perspectiva en el segon article que publica el 1988, titulat «Stranger than Fiction: Fantasy in Short Stories by Matute, Rodoreda, Riera». En aquest article Nichols agafa com a exemple els contes «Una carta», «La salamandra», «El riu i la barca», «El senyor i la lluna», «La meva Cristina» i «Una fulla de gerani blanc»<sup>409</sup> del recull i, des d'una perspectiva feminista i comparativa com havia fet en l'article anterior, arriba a la conclusió que Rodoreda, igual que les altres dues autores, utilitzen el fantàstic com una eina subversiva que «transgresses taboos, destabilizes dichotomies, and gestures toward a new disorder» amb la intenció d'eliminar els prejudicis dels lectors i donar-los una visió del món alliberadora en què «the One is not enthroned at the expense of the Other» (Nichols, 1988b: 41-42).

Finalment, en aquest article i a diferència dels anteriors, Nichols sí que presenta un marc teòric sobre el qual es basa per a dur a terme l'anàlisi. Així, esmenta Todorov, Jackson i Hume, però de seguida es fixa en un element que convé a la seua hipòtesi: el fet que tots tres comparteixen la idea que el fantàstic té molt a veure amb els límits, tot i que els teòrics ho posen en relació amb el món realista, i segueix l'anàlisi sense tenir en compte el marc teòric de referència. En definitiva, és evident que ens trobem davant d'una

---

<sup>409</sup> Nichols (1988b) també tracta el conte «Semblava de Seda» de *Semblava de seda i altres contes*.



lectura dels contes *ad hoc* més que d'un treball de recerca rigorós. Creiem que la cita següent exemplifica a la perfecció la problemàtica que hem observat en aquest article:

It is perhaps indefensibly categorical to say that all writers of fantasy are concerned with erasing rigid demarcations —with giving their readers a sort of lesson in tolerance— but it appears clear to me that Rodoreda, Matute and Riera do have such an interest, amply demonstrated in their non-fantastic literature. No one who has met a Rodoredian heroine victimized solely or principally basis of her gender could doubt the writer felt strongly about this issue of gender stratification, in spite of her public repudiation of feminism (Nichols, 1988b: 35).

Com hem vist pel que fa a *Vint-i-dos contes*, el 1994 Josep Miquel Sobrer va analitzar, des d'una perspectiva feminista i biogràfica, el perfil psicològic del protagonista masculí del conte «La gallina», ja que li serveix d'exemple per evidenciar la seua hipòtesi: el fet que els protagonistes homes de Rodoreda tendeixen a projectar la seua fantasia obsessiva cap a l'exterior, cosa que alhora els provoca por i incapacitat per a actuar. En aquest cas, Sobrer relaciona el conte amb una deformació del mite d'Èdip, segons la qual «the child protagonist becomes the victim of the displacement of his mother, first when he is asked to take her place (in bed and in the kitchen), then when he sees his mother and himself replaces by the hen» (Sobrer, 1994: 196).

Aquest mateix any i dins de la mateixa publicació, el volum *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*, Elizabeth Rhodes va fer un treball dedicat al conte «La salamandra», en què analitzava la manera com Rodoreda va palesar en el conte el discurs contradictori que ella mateixa mantenia respecte del feminisme. Així, per a Rhodes, qui explícitament s'allunya dels principis establerts per Arnau (1979) i de certes anàlisis feministes com les de Pérez (1987) o Nichols (1988a), cal entendre el comportament de la protagonista com a participant voluntària del procés de destrucció que pateix, atesa la dependència i els vincles que l'uneixen a l'home. Per tal de justificar aquesta hipòtesi interpretativa, Rhodes no sols es basa en el caràcter cíclic de la narració i en la complexitat de la figura femenina, sinó que també fa ús de referents biogràfics de l'autora a partir de les cartes a Anna Murià (1992) i de la biografia de Rodoreda de Montserrat Casals (1991):

For his weak indecision, the male character of «La salamandra» recalls Armand Obiols, [...]. The salamander's unwillingness to openly censure the man for his ribald infidelity to his mistress and his wife may reflect Rodoreda's devotion to Obiols. That affection perhaps created a dependency which the protagonist of the story contemplates openly. (Rodoreda was probably also controlled by the knowledge that Obiols would read «La salamandra» (Rhodes, 1994: 177).

El 1998 Catherine Davies es va referir al recull de contes en el capítol divulgatiu i generalista «Exile, the Hideous Reality», inclòs dins del volum *Spanish Women's Writing, 1849-1996*. En aquest capítol, elaborat des d'una perspectiva feminista i fortament biogràfica —la recensió dels aspectes més morbosos de la vida de l'autora ocupa cinc pàgines—, Davies es refereix superficialment al conjunt de l'obra de l'autora per tal de reafirmar-ne el caràcter feminista en contrast amb la imatge que Rodoreda havia projectat d'ella mateixa:

Part of the alter-ego Rodoreda constructed for public consumption involved (as with Chacel) a ferocious rejection of feminism and feminist discourse. Her unorthodox domestic arrangements, her paintings, and her works of fiction tell another story (Davies, 1998: 217).

Pel que fa concretament *La meva Cristina i altres contes*, Davies, a més de seguir la divisió de l'obra Rodoreda en dos etapes: realista i fantàstica i de situar el recull en aquesta última, considera que aquests contes són hereus de la tradició gòtica i que poden ser també classificats com a literatura de terror. A més, tot i que no aprofundeix en l'anàlisi de cap dels contes sí que dona mostres interpretatives d'alguns d'aquests, com ara de «La salamandra»; narració que, al seu parer, pot ser llegida en clau al·legòrica com «the degradation of transgressive woman» (1998: 219).

Des del número dedicat al curs 2003-2004 de la revista *Letras Peninsulares*, Kathryn A. Everly va dur a terme una interpretació en clau feminista del conte «Aquella paret, aquella mimosa» segons la qual, la narració podria ser llegida com una reescriptura del mite d'Adam i Eva, en què Rodoreda «challenges religious authority through a vindication of the Eve figure» (Everly, 2003-2004: 509). És l'adscripció d'aquesta intencionalitat a l'autora el que li permet, arbitràriament sota la nostra perspectiva, posar-la en relació amb els principis filosòfics de Foucault, tot i que, com la mateixa Everly reconeix «it is doubtful that Rodoreda read or studied his works» (2003-2004: 509).

Per la seua banda i tal com hem vist que va fer en relació a *La plaça del Diamant* i a *El carrer de les Camèlies*, Victoria L. Ketz va analitzar el 2007 la presència de la violència patriarcal en el conte «La salamandra», narració en la qual considera que es mostra de manera més crua: «Yet the debasement of female protagonists at the hands of male characters representative of patriarchal society reaches its exacerbated peak in [...] “The Salamander”» (Ketz, 2007: 163). Així, Ketz proposa una nova lectura complementària a

les que veuen en el conte la història d'un triangle amorós, segons la qual no es tractaria d'una història d'amor, sinó d'una violació. En resum, per mitjà de la descripció de les escenes pròpiament violentes i l'anàlisi dels noms atorgats a les protagonistes, del seu desenvolupament com a òrfenes i del seu tarannà com a veus silenciades, Ketz arriba a la conclusió que Rodoreda realment tenia la intenció en totes tres obres de posar en primer terme la veu femenina per tal de denunciar com aquesta veu havia estat socialment silenciada, cosa que, des d'una perspectiva biogràfica, Ketz posa en relació amb l'experiència de la pròpia Rodoreda.

Finalment, el 2008 Nichols es va tornar a referir, des d'una perspectiva feminista i biogràfica, a *La meva Cristina i altres contes* en l'article «A Womb of One's Own: Gender and its Discontents in Rodoreda». Com ja sabem, en aquest article Nichols relacionava, subjectivament i sense referents teòrics aplicats, diferents obres literàries i pictòriques de Rodoreda amb set estats menstruals. En concret, pel que fa al recull, Nichols considera que el conte «La salamandra» és relacionable amb el tercer estat: «defloration and initiation into mature sexuality» (Nichols, 2008: 139), mentre que «La meva Cristina» ho seria amb l'estat de l'embaràs, entès com el temps «of physical and psychological torment» (2008: 140) i, alhora, «as the chronicle of a woman's life» (2008: 144). Finalment, també es refereix al conte «Una fulla de gerani blanc», però només en una ocasió: quan esmenta l'homologia que Rodoreda crea entre els personatges masculins i els gats, cosa que afirma que es fa de manera especialment sinistra en aquest conte.

Pel que fa a la perspectiva comparativa, cal recordar que normalment la trobem barrejada amb altres perspectives i que, per tant, molts dels articles que en fan ús els trobarem analitzats dins dels apartats referits a altres perspectives. Tot i això, diversos són els treballs en què predomina aquesta perspectiva a l'hora d'analitzar *La meva Cristina i altres contes*: Altisent (1990), Ana Rueda (1994); Neus Berbis i M. Josep Simó (1995), Neus Carbonell (1995 i 1998), Enric Balaguer (1995), Margarida Aritzeta (1996, 1997, 1998, 2002 i 2010), Montserrat Palau (1997), Vicent Simbor (2000), Anna Tuccio (2001), Antoni Nadal (2002), Alegría Ribadeneira (2009) i Maria Campillo (2010).

El primer dels treballs esmentats, Rueda (1994), consisteix en un estudi comparatiu, basant-se en Katherine Hume, Rosemary Jackson i Anne Wilson com a marc teòric, en

què se segueix la tercera tendència establerta per Mencos (2003: 15), ja que es contrasta l'absència de naturalesa ètica present en els contes «La meva Cristina» i «La salamandra» amb l'existent en els contes de fades, la Bíblia i alguns motius folklòrics. D'aquesta manera, Rueda analitza l'ús que Rodoreda hi fa de la fantasia i arriba a la conclusió que l'autora pega la volta als tòpics fantàstics per mostrar la duresa de la realitat:

In «La meva Cristina», the biblical moral evaporates from this oceanic fantasy and the story remains. In «La salamandra», a great fire awaits the old moral values so that a new vision can (re)emerge through a disturbingly new perspective (Rueda, 1994: 219).

Quant al segon, com hem vist en relació a *Vint-i-dos contes*, Neus Berbis i M. Josep Simó comparen l'obra de Benguerel i Rodoreda a partir de la influència que en tots dos va poder exercir la guerra i l'exili. Així, consideren que mentre l'obra de Benguerel traspasa el valor testimonial i ofereix una imatge filosòfica del món, l'obra de Rodoreda avança progressivament cap a «la creació d'un univers mític, en què es reproduïx de manera simbòlica l'experiència viscuda» (Berbis i Simó, 1995: 105), diferenciació que clarament es basa en l'anàlisi que Arnau (1979) porta a terme de *La meva Cristina i altres contes*.

El 1995 Neus Carbonell va dedicar un article al conte «La meva Cristina» en *Lectora: revista de dones i textualitat* en el qual, després de reflexionar sobre les dificultats del concepte d'intertextualitat, es fixava en les relacions intertextuals detectables en la narració esmentada. Així, a més de la coneguda relació que es pot establir entre el conte i la narració bíblica de Jonàs, Carbonell n'hi detecta una altra: el poema *Nabí* de Josep Carner.<sup>410</sup> Ara bé, el motiu principal que la porta a veure en *Nabí* un intertext factible del conte és l'establiment de similituds en la biografia d'ambdós autors i no cap element pròpiament literari. Per a Carbonell, per tant, és l'experiència de doble exili que tots dos comparteixen el que li serveix de base per establir aquesta relació d'intertextualitat:

És en aquest context de doble exili, el voluntari del 21 i el polític del 39, que cal llegir *Nabí*, com un poema sobre el profeta rebel i el profeta castigat per Déu. [...].  
També Rodoreda va ser una doble exiliada, a fora i a dintre de la societat catalana,

---

<sup>410</sup> Carbonell explicita que investigadores anteriors del conte «La meva Cristina» com Ana Rueda o Géraldine C. Nichols no havien detectat la presència d'aquest intertext: «Totes aquestes interpretacions, malgrat les seves aportacions per reconstruir la complexitat en la significació i en l'estructura d'aquesta història, han fallat a l'hora de reconèixer encara un altre referent decisivament avantatjós per dilucidar la qüestió de com «La meva Cristina» revisa i subverteix la literatura (i dintre d'aquesta incloc la ideologia) bíblico-cristiana» (Carbonell, 1995: 81).

al capdavall la seva conducta sexual havia estat fortament recriminada per certs sectors de la societat, i encara ho és, com es desprèn dels judicis que en fa la seva biògrafa Montserrat Casals (Carbonell, 1995: 81-82).

El mateix any Neus Carbonell va tornar a referir-se a la relació que es podia establir entre l'experiència de l'exili i *La meva Cristina i altres contes* en el I Congreso Internacional «El Exilio Literario Español de 1939», les actes del qual van ser publicades el 1998. En concret, en aquest treball, Carbonell es va referir superficialment a la importància que tenia l'exili en set dels contes del recull<sup>411</sup> que ella mateixa cataloga de fantàstics seguint Todorov, ja que considera sostenible «sugerir que en estos casos la marginalización y el exilio se convierten en improntas textuales» (Carbonell, 1998: 581).

Per la seua banda, l'any 2001, Anna Tuccio va dur a terme un treball en què, basant-se en la quarta tendència comparativa establerta per Mencos (2003: 15), és a dir, en la comparació entre les mateixes obres de Rodoreda, establia relacions entre els contes infantils escrits per l'autora abans de la guerra i algunes narracions posteriors, sobretot de *La meva Cristina i altres contes*,<sup>412</sup> ja que Tuccio classifica el recull, seguint Arnau (1979) dins la segona etapa —la fantàstica— de l'obra de l'autora. Així, per exemple, veu en el conte de preguerra «El noi i la barca»<sup>413</sup> l'origen de la metamorfosi de la narració «El riu i la barca», com també certes connexions entre aquest conte i «La salamandra» o «La meva Cristina» per la presència de de l'aigua com a element. A més, també troba connexions entre la protagonista de «La salamandra» i la del conte «La darrera bruixa»<sup>414</sup> i acaba l'article posant en relació la tècnica narrativa dels contes d'ambdós períodes, ja que considera que la transmissió oral pròpia dels contes de fades i detectable en alguns dels seus primers contes<sup>415</sup> és relacionable amb la tècnica de l'escriptura parlada posterior,<sup>416</sup> tot i que nega que en siga l'origen:<sup>417</sup>

---

<sup>411</sup> Carbonell fa referència des d'aquesta perspectiva als contes: «Una carta», «El riu i la barca», «El senyor i la lluna», «La salamandra», «La meva Cristina», «Una fulla de gerani blanc» i «Un ramat de bous de tots els colors».

<sup>412</sup> Tuccio també esmenta contes dels reculls *Semblava de seda i altres contes* i *Viatges i flors*.

<sup>413</sup> Aquest conte va ser publicat per Rodoreda en *La Publicitat* en els números del 19 i del 26 d'abril de 1936.

<sup>414</sup> Aquest conte va ser publicat per Rodoreda en *La Publicitat* en els números del 6 i del 13 d'octubre de 1935.

<sup>415</sup> Tuccio posa com a exemple els contes «El noi i la casona», «Les pomes trapaceres» i «La truita», publicats en *La Publicitat* el 3 i el 10 de novembre de 1935, el 12 d'abril de 1936 i el 26 de juny, respectivament.

<sup>416</sup> Usem el concepte «escriptura parlada» perquè és la manera com Tuccio esmenta la tècnica narrativa emprada per l'autora seguint Arnau (1979).

Mi sono soffermata su questa caratteristica delle fiabe perché presupporre la presenza di un ascoltatore —e non solo di un futuro lettore— all'interno di un racconto, sarà una risorsa ampiamente sfruttata dalla Rodoreda, anche nelle opere successive (Tuccio, 2001: 51).

Anys més tard, el 2009, Alegría Ribadeneira va adoptar la mateixa perspectiva que Berbis i Simó (1995) en un article publicat en la *Catalan Review*. En aquest cas, però, només s'agafa com a motiu d'estudi el conte «La meva Cristina» i és analitzat juntament amb «El batalló perdut», de Pere Calders. En concret, Ribadeneira planteja una lectura dels contes segons la qual els elements fantàstics presents en ambdues narracions són interpretables a partir de l'experiència que per als dos autors va suposar l'exili: «the use of fantastic elements and situations where disconcertment reigns could be seen in these stories as an attempt to articulate the bizarre experience of rootlessness» (2009: 96). Ara bé, ella mateixa fa palesa la subjectivitat d'aquesta interpretació quan línies després afirma: «The analysis [...] does not seek to negate alternate interpretations for these stories» (2009: 96). Per la nostra banda, a més de subjectivitat, considerem que l'article consta d'una dosi important de generalització pel que fa a la literatura elaborada a l'exili, cosa que s'evidencia clarament quan Ribadeneira fa afirmacions com aquesta:

Those who write literature of exile exhibit unique narrative techniques and thematic tendencies. The need for explaining a complex and disconcerting experience often forces them to look for and incorporate narrative elements that attempt to capture or project the ambiguous situation of exile. It can be said that «La meva Cristina» and «El batalló perdut» explore this uncertainty through the genre of the fantastic, which by definition explores ambiguity (2009: 97).

Finalment, Margarida Aritzeta (2010) va analitzar, des de la tercera de les tendències comparatives detectades per Mencos, és a dir, des de l'anàlisi de la «reescriptura que fa Rodoreda de textos canònics» (Mencos, 2003: 15), el conte «La meva Cristina».<sup>418</sup> Així, en aquest capítol, inclòs dins del volum *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*, Aritzeta porta a terme una lectura del conte des d'una perspectiva molt personal en què barreja els punts de confluència que es poden establir entre el conte i altres textos, principalment bíblics, i entre el conte i les circumstàncies vitals de l'autora a l'hora d'escriure'l, essencialment

---

<sup>417</sup> «È lecito a questo punto chiedersi se, quel tipo di scrittura “parlata” cui si fa riferimento quando si parla della produzione rodorediana [...] non affondi in queste fiabe la propria origine» (Tuccio, 2001: 52).

<sup>418</sup> Com hem vist en relació a altres obres, també Maria Campillo (2010) fa ús d'aquesta perspectiva per analitzar el conjunt de la producció rodorediana i fa referència a certs contes del recull.

l'experiència de la guerra i de l'exili. És a partir del resseguiment d'aquestes confluències que Aritzeta arriba a la conclusió, en oposició a gran part de la recepció crítica duta a terme fins el moment, que el conte no és «cap fantasia ni cap somni», sinó que «és un recorregut al·legòric per unes altres esferes d'una altra realitat» (Aritzeta, 2010: 211). No debades, en aquest sentit fa una crítica a la recepció anterior, en què clarament al·ludeix el treball d'Arnau (1979), tot i que no l'esmenta de manera explícita:

Alguna crítica historicista ha situat «La meva Cristina», el text que dona nom a un recull de relats, com a punt d'inflexió en la producció de l'autora, entre una etapa que seria considerada més realista i una altra en què les obres serien més simbòliques, farcides d'elements onírics. Però «La meva Cristina» no és un somni, ni és onírica (com a molt es podria reconèixer que és una al·legoria). És per això que em sembla encertat, tal com han replicat alguns crítics solvents, no estar-se a marcar etapes, sinó a avaluar l'obra de l'autora en el seu conjunt, tenint en compte que cada relat nou es posa en relació (i en diàleg) amb els anteriors, però també amb el context històric i literari en què es produeixen l'escriptura i la lectura (Aritzeta, 2010: 208-209).

Com també hem vist en relació al recull de contes anterior, diversos han estat els treballs que han analitzat les relacions que es poden establir entre la vida i l'obra de Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda, és a dir, que s'han enfrontat a l'obra contística de Rodoreda de manera comparativa, a partir de la primera tendència establerta per Mencos (2003: 15): la tendència a la comparació de l'obra de Rodoreda amb la d'altres autores. El primer d'aquests treballs que fa referència a *La meva Cristina i altres contes* és el que Enric Balaguer va publicar el 1995 des de les pàgines de la *Catalan Review*. En aquest article, Balaguer se centra en la comparació del conte «Zerafina» de Rodoreda amb «The Maid» de Mansfield, ja que considera que és entre aquestes dues narracions «on trobem un aire més familiar [...] tant a nivell de la història com del discurs» (Balaguer, 1995: 27).

Per la seua banda, el 1997 Montserrat Palau va tornar a usar diverses narracions<sup>419</sup> de *La meva Cristina i altres contes* per exemplificar les similituds entre l'obra contística de Rodoreda i Mansfield en les *Actes del Col·loqui Internacional Paraula de Dona*. Tot i que les conclusions a les quals arriba Palau (1997) són força semblants a les de Balaguer (1995), sí que s'observa una clara diferència entre ambdós treballs: la

---

<sup>419</sup> «Zerafina», «El senyor i la lluna», «La mainadera», «La gallina», «Un ramat de bous de tots els colors», «La sala de les nines», «Una fulla de gerani blanc» i «Amor».

importància que es dona en aquest últim a les relacions biogràfiques que es poden establir entre les dues autores. Així, no debades, Palau hi fa afirmacions com aquesta:

Bona part del material narratiu de Mansfield i Rodoreda sorgeix a partir de les experiències viscudes, cosa que no vol dir pas que es tracti de literatura autobiogràfica. Però, en alguns casos, vida i obra es confonen (1997: 79).

Mencos (2003: 15) també classifica, dins de la segona tendència de la perspectiva comparativa, els treballs que analitzen la intertextualitat present en les obres de Rodoreda. És per això que analitzarem dins d'aquesta perspectiva el conjunt de treballs que han tractat la intertextualitat present en el recull, cosa que especialment ha sigut estudiada en relació al conte «La sala de les nines», elaborat per Rodoreda a partir de la novel·la *Bearn o la sala de les nines* de Llorenç Villalonga. Cronològicament, els treballs que han estudiat el conte des d'aquesta perspectiva són: Altisent (1990), Aritzeta (1996, 1997, 1998 i 2002), Simbor (2000) i Nadal (2002).

El primer article que fa referència a la intertextualitat present en el conte «La sala de les nines» va ser el que Marta E. Altisent va escriure el 1990 en la *Revista Hispànica Moderna*. En aquest article, Altisent superposa, a la perspectiva comparativa, una altra de feminista basada teòricament en Kristeva, cosa que la porta a interpretar la lectura de la sala de les nines de Rodoreda com a «contraparte del mundo patriarcal» (1990: 61) de *Bearn*. Ara bé, aquestes no són les úniques perspectives que adopta a l'hora d'acabar ambdues obres, ja que també es poden trobar interpretacions de caràcter psicoanalític i simbòlic. És precisament aquesta barreja de perspectives, juntament amb el caràcter més literari que analític de l'article, el que impedeix extreure quina n'és la intencionalitat última.

El primer dels treballs d'Aritzeta, el de 1996, consisteix en una descripció de la sala de les nines de la novel·la de Villalonga com a món i en una anàlisi, agafant principalment Umberto Eco (1987 i 1991) com a marc teòric, de les constants que es mantenen en tres textos que amb posterioritat hi han fet referència, entre els quals es troba el conte «La sala de les nines» de Mercè Rodoreda.<sup>420</sup> Així, pel que fa al conte de Rodoreda, Aritzeta afirma que l'operació de l'autora «no consiste en un mero juego intertextual»,<sup>421</sup> ja que

---

<sup>420</sup> Aritzeta també analitza la transtextualitat present en *Crineres de foc* (1985), de M. Antònia Oliver i en *L'avinguda de la fosca* (1994), d'Antoni Serra.

<sup>421</sup> En relació amb el joc intertextual establert, Aritzeta també afirma que Rodoreda el reconeix explícitament perquè «dedica el cuento a Ll. Villalonga y utiliza para su autenticación unas técnicas



Rodoreda «mediante su texto construye un mundo ficcional completo a partir de los elementos instaurados por Villalonga» (1996: 256), és a dir, considera que Rodoreda converteix l'espai de la sala de les nines en un «mundo ficcional autónomo en la literatura catalana» (1996: 257). Finalment, cal destacar que en Aritzeta (1996) s'observa la influència d'Arnau (1979) a l'hora de referir-se als motius que porten Rodoreda a fer la lectura que fa de la sala de les nines:

Rodoreda, que atraviesa su obra personal con el mito de la infancia y la relación del ser humano con la idea de útero materno, da a Felip de Bearn unas características de carácter que se han ido gestando en él desde su concepción biológica y es fruto de su educación, que la complementa (1996: 261).

El segon treball d'Aritzeta, publicat només un any després, consisteix en una reflexió breu en què, de nou, analitza aspectes de transtextualitat entre la novel·la de Villalonga i les tres obres esmentades. Ara bé, en aquest article Aritzeta se centra en el fet que Villalonga «apunta una sèrie de trets de conducta sexual molt esquemàticament, [...], suggerint més que no pas dient» (1997: 317); cosa que es veu reflectida en el tipus de sala present a la novel·la i, posteriorment, en les tres obres analitzades. Així, pel que fa concretament al conte de Rodoreda, Aritzeta afirma que l'autora «diu tot allò que Villalonga no volia ni tan sols plantejar» (1997: 319) i que, amb això, l'autora aconsegueix que *Bearn o la sala de les nines* ja no siga llegida de la mateixa manera que es podia llegir abans de la publicació del conte, perquè li aporta una nova lectura:

Mercè Rodoreda, mitjançant la construcció completa i autònoma de la ficció de «La sala de les nines», ha cooperat amb Villalonga des del seu mateix text i li ha afegit una lectura que no podem ignorar. El silenci de Villalonga, a través del conte de Rodoreda, es converteix en el silenci de la marginalitat, de qui és el testimoni mut i passiu del món en què li ha tocat de viure (1997: 319).

El 1998, dins del marc del I Simposi Internacional de Narrativa Breu, Margarida Aritzeta es va tornar a referir a les relacions d'intertextualitat entre les dues obres. En aquest cas, però, només farà ús d'aquesta relació intertextual per posar-la com a exemple, ja que el principal objectiu d'Aritzeta és relacionar, de manera teòrica, «la teoria dels mons possibles amb la poètica de la intertextualitat, a partir de les propostes de Barthes, Kristeva i Foucault» (1998: 107). Així, si deixem de banda el canvi de marc teòric i d'intencionalitat de l'article, observem que l'anàlisi de la relació

---

discursivas que la llevan a dialogar con el personaje que encarna la voz narrativa en la novela villalonguiana» (1996: 257).

d'intertextualitat que ara ens ocupa dista poc de la duta a terme per Aritzeta en els treballs anteriors (1996 i 1997).

Per la seua banda, Vicent Simbor es va referir l'any 2000 al conjunt de relacions de transtextualitat que es podien resseguir entre l'obra de Rodoreda i Villalonga. És, per tant, dins d'aquest conjunt de relacions i agafant Genette com a marc teòric i terminològic, que Simbor analitza «La sala de les nines» com a hipertext de la novel·la de Villalonga i arriba a la conclusió que el conte de Rodoreda suposa una transformació temàtica i no una imitació de l'hipotext, és a dir, una reinterpretació d'aquest «d'acord amb la poètica i ideologia propis» de l'autora (Simbor, 2002: 429). A més, Simbor afirma que, si bé les transformacions temàtiques solen anar acompanyades de dues transposicions: la diegètica i la pragmàtica, en el cas del conte que ara ens ocupa només s'hi observa la primera, a la qual cal sumar un procés de transvalorització.

L'any 2002 Antoni Nadal també es va referir a la transtextualitat present en «La sala de les nines», però, en aquest cas des d'una perspectiva molt més centrada en les relacions personals i literàries entre ambdós autors. Així, pel que fa concretament al conte, Nadal no entra a analitzar les relacions de transtextualitat que s'hi donen, sinó que es limita a comentar la correspondència prèvia a la publicació del conte entre l'autora i Villalonga a la qual ja ens hem referit en la «Introducció» d'aquest capítol.

Finalment, el mateix any 2002, Margarida Aritzeta va publicar l'estudi *El joc intertextual: Quatre itineraris per «La sala de les nines»* en què aprofundeix la línia de treball iniciada en els articles anteriors (1997 i 1998). Així, l'objectiu del volum, com afirma la mateixa Aritzeta (2002: 9), és exposar alguns dels mecanismes de funcionament del joc intertextual i aplicar aquesta metodologia a la lectura dels quatre textos catalans que han construït la seua particular «sala de les nines». Pel que fa concretament a la lectura que Rodoreda en fa per mitjà del conte, Aritzeta, amb un to més divulgatiu, se centra a analitzar les tècniques que han permès a Rodoreda fer una creació perfecta a partir dels buits del món de ficció original per tal de donar resposta al fet que el conte haja acabat imposant-se en la interpretació del relat original.

Com passava amb el recull de contes anterior, els treballs que analitzen *La meva Cristina i altres contes* des d'una perspectiva lingüística són certament escassos. De fet, només Maria Josep Cuenca s'hi ha referit en dues ocasions: la primera, en el I Simposi Internacional de Narrativa Breu el 1998 i, la segona, en el discurs que ella mateixa va

llegir en la sessió inaugural del curs 2007-2008 de l'Institut d'Estudis Catalans. Ja ens hem referit en el capítol dedicat al recull anterior a l'objectiu del primer d'aquests treballs: la justificació del necessari canvi terminològic del concepte «escriptura parlada» pel de «diàleg monologat», basant-se en l'anàlisi lingüística de la contística rodorediana; cosa que també justifica a partir de cinc contes del recull que ara ens ocupa.<sup>422</sup>

En el discurs pronunciat el 2007, M. Josep Cuenca se centra en l'anàlisi pragmàtica d'elements lingüístics que, atès el caràcter polisèmic i polifuncional que presenten, han sigut classificats tradicionalment dins del «concepte difús i heterogeni de *partícules*» (Cuenca, 2007: 4). És dins d'aquest context que porta a terme, com a primer exemple, una anàlisi de l'ús d'aquestes partícules en el conte «El mar». Ara bé, atès el context en què s'agafa el conte com a exemple, observarem de seguida que l'anàlisi recau sobre l'ús purament lingüístic de certs mots com ara «miri», «veu», «a veure» o «bé» i no en la implicació literària que l'ús d'aquests mots té en el conte.

Finalment, torna a ser la perspectiva biogràfica i tematicosimbòlica la que acumula el major nombre d'estudis relatius a *La meva Cristina i altres contes* o, almenys, d'estudis en què s'hi fa referència: Encinar (1986), Clarasó (1993), Solé i Tintó (1993), González (1995), Mencos (1996), Gregori (1998), Balaguer (1998), Kirsch (1998-1999), Łuczak (2000b) i McNerney (2004).

El 1986 Ángeles Encinar es va referir a *La meva Cristina i altres contes* des de les pàgines de la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. En aquest article, Encinar va adoptar una perspectiva psicoanalítica i simbòlica d'anàlisi per tal d'interpretar l'ús del gènere fantàstic en el recull i, basant-se en Todorov alhora que agafava certs contes del recull com a exemple,<sup>423</sup> es plantejava dos objectius: en primer lloc, explorar «las oscilaciones de los cuentos entre los campos limítrofes a lo fantástico al igual que el discurso peculiar que se utiliza como vehículo expresivo» i, en segon lloc, enfocar «la finalidad implícita en la elección de este género» (Encinar, 1986: 1); finalitat que, segons Encinar, no és una altra que la d'exposar com els personatges intenten evadir la marginalitat i la realitat adversa en què viuen.

---

<sup>422</sup> Concretament, Cuenca (1998) estudia els contes «La mainadera», «Record de Caux», «Zerafina», «Amor» i «L'elefant» de *La meva Cristina i altres contes*.

<sup>423</sup> Concretament Encinar (1986) fa referència als contes «Una carta», «La sala de les nines», «La meva Cristina», «El senyor i la lluna» i «El riu i la barca», de *La meva Cristina i altres contes*. A més, també s'hi refereix al conte «Semblava de seda» de *Semblava de seda i altres contes*.

Si bé és evident que aquest treball suposa un allunyament de plantejament respecte del treball d'Arnau (1979), ja que s'analitza de manera teòrica la relació que els contes poden tenir amb el gènere fantàstic, la mateixa Encinar fa explícit aquest distanciament quan analitza la manera com els personatges s'enfronten a la metamorfosi com a evasió d'una realitat adversa:

Ante su impotencia para transformar o vivir adecuadamente en el mundo, los personajes no ven otra opción que la autotransformación. Carme Arnau afirma que estos cambios no están planteados con dramatismo o angustia excesiva, sino que en general son la conclusión lógica y, a menudo feliz, de todo un proceso. Si esta teoría resulta aplicable en el caso de «El río y la barca» creo que fracasa en cualquiera de las otras narraciones (1986: 5).

L'any 1993 van aparèixer dos estudis en què, com hem vist en relació al recull anterior, es fa referència a *La meva Cristina i altres contes*. En el primer d'aquests estudis, Clarasó (1993), s'insistia en la divisió, instaurada per Arnau (1979), de l'obra de Rodoreda en dos mons: un de realista, exemplificat amb «Fil a l'agulla» de *Vint-i-dos contes*, i un de fantàstic, representat per «La salamandra» del recull que ara ens ocupa, tot i que Clarasó arribava a la conclusió que ambdues etapes expressaven una visió pessimista del món. El segon treball publicat aquest any és el de Xavier Solé i Roser Tintó, en el qual es fa referència a diversos contes del recull amb l'objectiu d'explicar la simbologia que, al seu parer, podrien tenir el ganivet i les estrelles en el conjunt de l'obra rodorediana. Tal com hem vist en altres capítols, Solé i Tintó classifiquen les obres de Rodoreda en diverses fases en funció de l'ús que s'hi fa dels símbols motiu d'anàlisi. Així, consideren que en tots dos casos el recull de contes pertanyeria a la segona fase, quan els motius ja estan ben travats, però sense arribar a la consolidació que es pot trobar en les obres posteriors.

El 1995 Josefina González va dur a terme una anàlisi biogràfic-simbòlica alhora que psicològica del conte «Aquella paret, aquella mimosa» en un article publicat en la revista *Romance Notes*. En aquest article, González ressegueix els aspectes mimètics entre l'art i la naturalesa introduïts per Rodoreda en el conte. Així, posa en relació les característiques físiques de l'arbre de la mimosa i del crisantem amb les etapes vitals i la personalitat de la protagonista i, fins i tot, arriba a afirmar que els refredats d'aquesta no són una altra cosa que una mimesi de la sensitivitat de l'arbre de la mimosa. Finalment, la perspectiva biogràfica adoptada en l'article es veu especialment quan González posa en relació l'ansietat soferta per la protagonista amb l'experiència pictòrica de Rodoreda:

Aunque la representación de un objeto de arte, pintura, escultura, etc. [...], no existe en «Aquella paret, aquella mimosa», la imitación de la mimosa sirve de catarsis para aliviar la ansiedad existencial de lograr la unión con el otro que anhela Crisantema. Este acto mimético es también un alivio para la ansiedad creativa de Rodoreda, residuo quizás de la experiencia como pintora en 1954 (1995: 97).

Per la seua banda, en el VII Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica celebrat el 1993<sup>424</sup>, M. Isidra Mencos va analitzar, de manera força subjectiva, les diverses funcions de caràcter simbòlic que, segons ella, la mirada adopta en els contes no metafòrics del recull. Així, Mencos considera que la mirada en el recull té «la capacidad de transformar el mundo; de borrar los límites entre el sujeto que mira y el objeto mirado» (Mencos, 1996: 167) i que, a més, és capaç d'adoptar diferents connotacions segons si és home o dona qui mira: «en la mujer la mirada se convierte en símbolo de poder, en el hombre es una contemplación que llega a simbolizar una impotencia» (1996: 167).<sup>425</sup> A més, com resulta típic en els estudis de caràcter simbòlic, també s'hi pot observar l'establiment de certes relacions de caràcter biogràfic, com ara, l'atracció del protagonista d'«Un ramat de bens de tots els colors» pel món de la infantesa amb la valoració positiva, citant Arnau (1992), que Rodoreda feia d'aquesta etapa vital:

La infancia fue para Rodoreda un paraíso, que acabó a los doce años, con la vuelta de su tío Joan. Carme Arnau representa ese momento como «la pèrdua d'un amor desinteressat, sense egoismes ni sexualitat: aquell dels pares, de l'avi» (1996: 172-173).

El 1998, en el marc del I Simposi Internacional de Narrativa Breu, Carme Gregori va elaborar un article en què abordava la problemàtica que havia comportat l'adscripció de certs contes del recull de Rodoreda a l'etiqueta de literatura fantàstica, ja que considera, seguint Todorov (1970), que aquesta etiqueta només seria aplicable a la literatura elaborada al segle XIX, ateses les diferències amb què el sobrenatural ha sigut tractat a partir de *La metamorfosi* de Kafka. Així, Carme Gregori, seguint Jaime Alazraki (1983), veu més apropiada l'etiqueta neofàntasic aplicada a aquests contes de Rodoreda,<sup>426</sup> ja que, plantegen «la representació de la realitat des d'una perspectiva que, encara que sembla trencar el sistema de captació de la realitat propi de la poètica realista» el que pretenen «és ampliar-ne el camp de visió» (Gregori, 1998: 286).

---

<sup>424</sup> La data de publicació de les *Actes del setè Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica* és el 1996.

<sup>425</sup> Mencos (1996) se centra especialment en els contes «El mar», «La carta», «La sala de les nines», «Aquella paret, aquella mimosa», «Un ramat de bens de tots els colors» i «Record de Caux».

<sup>426</sup> Carme Gregori analitza des d'aquesta perspectiva la metamorfosi present en els contes «El riu i la barca», i «La salamandra» i els altres prodigis que es donen en els contes «La meva Cristina», «Una carta» i «El senyor i la lluna».

En el mateix marc del Simposi, Enric Balaguer va abordar, des d'una perspectiva simbòlica i biogràfica, el conte «La salamandra». Pel que fa a l'anàlisi simbòlica, Balaguer afirma que Rodoreda hi fa ús d'una transposició simbòlica constant i que, per llegir les accions relatades, cal basar-se en elements de la representació onírica, el conte meravellós i el relat mític, sobretot en el mite de Narcís. A més, comenta altres aspectes sense exhaustivitat com la representació de la figura femenina mitjançant el binomi mare/prostituta; la repetició cíclica, o la simbologia còsmica. Quant a l'anàlisi biogràfica, a més de l'esperable establiment de relacions entre el triangle amorós del conte i el que Rodoreda va viure amb Armand Obiols i la seua esposa, Balaguer fa referència a la incertesa amorosa que Rodoreda degué viure i que podria constituir la base del relat: «Ens trobem, doncs, amb l'escenificació dels sentiments de la Rodoreda davant d'aquesta situació d'incertesa amorosa» (1998: 454).<sup>427</sup> En definitiva, per a Balaguer el relat «ens submergeix en un món on el real i l'irreal es fonen» (1998: 439), una afirmació que dista de la donada per Carme Gregori al voltant de com caldria entendre l'ús de tot allò sobrenatural en la narrativa rodorediana en el mateix simposi.

Fritz Peter Kirsch, des del número de la revista polonesa *Quo Vadis Romania* que recollia articles de 1998 i 1999, va portar a terme un treball en què analitzava, des d'una perspectiva feminista, la funció simbòlica de la salamandra en el conte homònim i, mitjançant una interpretació històrica, el conte «La meva Cristina».<sup>428</sup> Pel que fa al primer conte, d'una banda Kirsch considera que l'ús de la salamandra es pot entendre, seguint Arnau (1979), en un sentit mític, ja que és relacionable amb el significat que el folklore europeu ha atorgat a aquest animal. De l'altra, Kirsch va més enllà i fa una interpretació força subjectiva d'aquest mite, ja que considera que la salamandra representa la dona presonera del patriarcat: «El relato mítico [...] bajo la temática animal sería, [...], el reflejo de la historia de la mujer que intenta volver la espalda a la sociedad patriarcal para encontrar su verdadera identidad» (1998-1999: 191).

Quant a «La meva Cristina», per contra, Kirsch considera que «la explicación sociológica y feminista no es suficiente» (1998-1999: 195) i que el simbolisme en

---

<sup>427</sup> A més de la interpretació del relat en clau biogràfica, Balaguer (1998: 439), en relació amb l'època en què va ser escrit el conte, no s'està d'esmentar en nota a peu de pàgina una afirmació de la biògrafa Montserrat Casals (1991), segons la qual Rodoreda consumia anfetamines per tal d'aprimar-se, cosa que, al seu parer, degué tenir efectes en la seua escriptura.

<sup>428</sup> Kirsch fa referència a altres obres de Rodoreda com *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies*, *Mirall trencat* i *Quanta, quanta guerra...* Ara bé, aquestes són tractades de manera molt superficial i, per això, no en farem referència en els capítols corresponents.

aquest cas cal interpretar-lo des d'una perspectiva històrica d'enfrontament entre Catalunya i Espanya: «Se trata de un simbolismo “intercultural” que enfrenta a Cataluña (¡representada por un hombre!) con la ballena España que oprime a su prisionero envolviéndole con su lengua» (1998-1999: 195). Per la nostra banda, no sols veiem en aquesta interpretació una dosi extrema de subjectivitat, sinó que considerem que la justificació que dona, basant-se en les primeres obres de l'autora és del tot errònia, tant des d'un punt de vista cronològic com literari: «Sería interesante aclarar las analogías evidentes con la narrativa española de posguerra. Mercè Rodoreda, a comienzos de su carrera, se acerca al realismo social» (1998-1999: 195).

L'any 2000 va ser publicada la ponència que Barbara Łuczak va dur a terme el 1997 en el Simposio Internacional en commemoració del 25 aniversari de la Càtedra de Estudios Ibéricos de Varsòvia. En aquesta ponència, Łuczak se centra a analitzar el procés evolutiu cap a la mitificació seguit per Rodoreda, usant com a mesurador la metamorfosi. Així, per a Łuczak, en l'obra de Rodoreda es podrien diferenciar quatre nivells de metamorfosi: l'onomàstica, la psicològica, la física i la que és usada com a model d'interpretació de l'univers. Dins d'aquesta classificació evolutiva, Łuczak situa *La meva Cristina i altres contes* en el tercer nivell, ja que considera que el recull suposa «un giro decisivo hacia lo mítico» (2000b: 157). A més, tot i que no analitza el conjunt de metamorfosis que es donen en el recull ja que, com ella mateixa afirma, «ha sido objeto de varios estudios» (2000b: 158), sí que analitza superficialment la metamorfosi de la narració «La meva Cristina».

Per últim, en el marc d'un treball generalista que tenia com a propòsit referenciar la presència de l'epístola en obres d'autores catalanes del segle XX, Kathleen McNerney es va referir el 2004 al conte «Una carta» del recull que ara ens ocupa. Si bé McNerney bàsicament descriu, de manera succinta, l'argument i la presència de l'epístola en el conte, sí que crida l'atenció l'adscripció del recull, per part de McNerney, a l'etapa fantàstica de l'obra rodorediana, cosa que, alhora i seguint Arnau (1979), relaciona amb l'experiència vital de Rodoreda:

El nivell de fantasia i l'ambient d'irrealitat suggereixen un estudi psicològic, producte dels anys en què van ésser elaborats els contes d'aquest recull per una autora que deixava enrere les memòries d'una guerra tan viscuda i descrita als relats de la dècada dels anys trenta i de la més immediata postguerra (McNerney, 2004: 372).

En definitiva, després de dur a terme la lectura diacrònica de com ha estat llegit per la crítica el recull de contes, considerem que un aspecte, heretat d'Arnau (1979), continua sent predominant: la comprensió del recull com l'obra que marca el canvi d'etapa en l'obra rodorediana, és a dir, la catalogació del recull com la primera obra de caràcter fantàstic de Rodoreda. Tanmateix, crida l'atenció que, tot i que s'insisteix en aquest caire fantàstic, no es produeix una reducció de les anàlisis de caràcter biogràfic com seria esperable, ja que, en principi, la barreja de vida i literatura hauria de ser molt menys detectable.



### 9.3. LES INTERPRETACIONS DE *LA MEVA CRISTINA I ALTRES CONTES* EN L'ÀMBIT DE LA DIVULGACIÓ

Si el nom de Carme Arnau en exclusiva era el que anava unit a la divulgació de *Vint-i-dos contes*, en el cas del recull que ara ens ocupa, al nom d'aquesta investigadora s'afegirà el de Joaquim Molas, ja que, com sabem, va ser l'encarregat de redactar el pròleg de la primera edició del recull. En concret, Joaquim Molas, a més de redactar el pròleg que acompanyava l'edició de 1967, el va reformular per a l'edició de 1974 en una altra col·lecció de l'editorial: «El Cangur». Posteriorment, aquest pròleg ha sigut reproduït sense modificacions en la resta d'edicions en solitari del recull dutes a terme per Edicions 62 fins a l'actualitat. Per la seua banda i tal com passava amb *Vint-i-dos contes*, Carme Arnau ha sigut l'única encarregada de redactar les introduccions que han encapçalat els volums que, juntament amb el recull, han inclòs la resta d'obra contística de l'autora o la seua obra completa. A més, va ser l'encarregada d'elaborar el pròleg que encapçalava l'edició en solitari del recull per part de l'editorial Hermes el 2001.

Com que ja hem analitzat els pròlegs de Joaquim Molas en els apartats dedicats a la recepció primerenca i ja hem detectat les implicacions que aquests tenen en la recepció posterior, en aquest apartat ens centrarem a analitzar les aportacions divulgatives que Carme Arnau ha fet del recull: la «Introducció» que encapçala les *Obres Completes* de Rodoreda començades a publicar el 1976 (Arnau, 1984 [1a ed. 1976]); la introducció al volum *Tots els contes* de 1979 (Arnau, 1986 [1a ed. 1979]); el «Pròleg» a l'edició de *Tots els contes* publicada per Cercle de Lectors l'any 2000 (Arnau, 2000b); el «Pròleg» a l'edició de *La meva Cristina i altres contes* en solitari publicada per l'editorial Hermes (Arnau, 2001) i, finalment, el pròleg que encapçala el segon volum de la *Narrativa completa* de l'autora publicada per Edicions 62 el 2008 (Arnau, 2008b).

La primera vegada que Carme Arnau va presentar *La meva Cristina i altres contes* va ser dins de la «Introducció» que va redactar per encapçalar el primer volum de les *Obres Completes* de l'autora el 1976 sota el segell d'Edicions 62. En l'apartat dedicat al recull d'aquesta introducció, titulat «*La meva Cristina i altres contes* o la vellesa», Arnau avança l'anàlisi del recull que posteriorment reproduirà el 1979 en *Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*. Així, ja s'hi poden observar certes interpretacions dubtoses com la classificació del recull en l'etapa de vellesa i amb posterioritat a la publicació de *Jardí vora el mar* i la consideració del recull com l'obra que marca el

canvi d'etapa, de realista a fantàstica, en el conjunt de l'obra rodorediana. De nou, ens trobem, per tant, amb el menysteniment de la data de redacció dels contes a l'hora de fer-ne la interpretació:

Aquest recull de contes, publicat l'any 1967, suposa, dins la producció de Rodoreda, una virada fonamental: el trencament amb l'etapa que per entendre'ns havíem denominat realista, i que ja havia començat a vacil·lar amb *El carrer de les Camèlies* (Arnau, 1984 [1a ed. 1976]: 31).

A més de l'avançament d'aquests aspectes essencials en la lectura que Arnau farà del recull el 1979, també s'hi observa la presència d'altres elements que després es reproduiran en el seu estudi principal, com ara el fet que considera que en els contes «la metamorfosi esdevé alliberadora» (1984 [1a ed. 1976]: 33) o que els personatges, tot i ser majoritàriament homes, tenen «trets fortament femenins» (1984 [1a ed. 1976]: 34). De la mateixa manera i amb la intenció de quadrar la seua hipòtesi sobre el mite de la infantesa, Arnau fa patent la relació entre la vida i l'obra de Rodoreda, en aquest cas, però, sense cap tipus de precaució:

En deixar de cantó un tipus de problemàtica, societat i temps històric, s'aprofundeix en la condició de l'home, que, despullada de tot condicionament, esdevé, molt sovint, impressionant. I aquesta, ¿no continua essent, en essència, la personal vida de la pròpia Rodoreda, lliurada a l'activitat literària en una ciutat que no és la seva? L'edat i la situació, lliure de condicionaments històrics i socials, no fa altra cosa que concordar amb la dels seus personatges. És el fil tènue però fonamental que uneix vida i obra. L'explica, sense treure-li, però, autonomia (Arnau, 1984 [1a ed. 1976]: 35).

L'any 1979 Carme Arnau va tornar a ser l'encarregada de prologar una nova edició de *La meva Cristina i altres contes*, en aquest cas publicada per Edicions 62 i la Caixa, dins la col·lecció MOLC, amb la resta de l'obra contística de l'autora en el volum *Tots els contes*. Com hem vist que passava amb *Vint-i-dos contes*, en aquesta introducció Carme Arnau fa un resum de la vida i l'obra de l'autora sense dedicar-hi apartats diferenciats a cadascuna de les obres i, per tant, hi predomina la generalització. En concret, pel que fa a *La meva Cristina i altres contes*, es repeteixen les mateixes mancances essencials detectades en la «Introducció» de 1976, però, en destaca una: la datació explícita de la publicació del recull com a posterior a l'aparició de *Jardí vora el mar*. Així, si bé fins ara aquesta alteració cronològica no implicava el fet que Arnau esmentara explícitament que la novel·la va ser publicada abans que el recull, en aquest cas Arnau afirma que *Jardí vora el mar* va ser publicada el 1966, cosa que, si bé pot respondre a un error, també és cert que afavoreix la seua hipòtesi interpretativa.

L'any 2000, Carme Arnau es va referir de nou a *La meva Cristina i altres contes* en el «Pròleg» que encapçala l'edició de *Tots els contes* publicada per Cercle de Lectors. En aquesta ocasió, però, Arnau resumeix el seu estudi *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda* (2000a) i, per tant, hi introdueix les modificacions que havíem observat en fer-ne l'anàlisi: interpretació del recull a partir de la data de redacció dels contes; importància atorgada als autors que podrien haver influenciat Rodoreda; canvis en la caracterització dels personatges i, sobretot, afirmació de l'existència d'un fantàstic pròpiament rodoredià. Ara bé, tot i el canvi de perspectiva d'anàlisi, dos aspectes no variaran en la interpretació del recull duta a terme per Arnau: el fet que el recull suposa la transició d'una literatura realista a una de caràcter fantàstic i la relació existent entre la vida i l'obra de l'autora:

I cal destacar, sobretot, que els contes que ara escriu són progressivament més imaginatius, més fantàstics. La mateixa autora va destacar que, provocada per una decepció profunda —sense especificar, però, quina—, i en una època difícil de la seva vida, va començar a escriure contes fantàstics, seguint dos autors que l'atreien especialment: Poe i Lovecraft (Arnaú, 2000b: 29).

Un any després, el 2001, Arnau publica el «Pròleg» que encapçala l'edició en solitari del recull per part de l'editorial Hermes. Si bé podríem esperar que en aquest «Pròleg» Arnau seguira les modificacions interpretatives establertes en el seu estudi del 2000, sobta que no sempre ho fa. Així, crida l'atenció que Arnau continua referint-se a la suposada feminitat dels personatges masculins i a l'escriptura parlada com a tècnica narrativa predominant en el recull i que, per contra, no fa cap referència al fantàstic pròpiament rodoredià. En canvi, sí que dedica una part important del «Pròleg» a parlar dels escriptors que influenciaren Rodoreda. Per tant, podem considerar que es tracta d'un pròleg a meitat camí entre els dos treballs principals d'Arnaú, el de 1979 i el del 2000.

Finalment, la introducció que l'estudiosa va elaborar per al segon volum de *Narrativa Completa*, publicada el 2008 per Edicions 62, sí que suposa un resum de la línia iniciada per Arnau (2000a) i, per tant, no trobem modificacions importants en la lectura que s'ofereix respecte al «Pròleg» que va elaborar per a l'edició de *Tots els contes* l'any 2000. L'únic aspecte que canvia és la generalització que pot implicar el fet de referir-se a la totalitat de l'obra contística en un espai més reduït.

En resum, l'anàlisi de les diverses introduccions de *La meva Cristina i altres contes* elaborades per Carme Arnau, ens ha permès constatar l'existència de diverses lectures del recull, unes lectures que han evolucionat a la mateixa vegada que els estudis acadèmics d'Arnau. Tot i això, una idea s'ha mantingut constant en totes dues lectures: el caràcter d'obra que dona pas a l'etapa fantàstica de l'autora. Per tal de comprovar-ho, només cal observar què es diu sobre el recull en tres treballs que tenen com a objectiu divulgar l'obra de Rodoreda: l'antologia *El conte des de 1939* d'Esther Centelles (1981); l'obra *Una novel·la són paraules. Introducció a l'obra de Mercè Rodoreda* de Llorenç Soldevila (2000), i l'article «Del món dels somnis al fantàstic en els contes de Mercè Rodoreda», que Pere Rosselló va publicar el 2008 en la revista de caràcter divulgatiu *Escola Catalana*.

En primer lloc, Esther Centelles (1981) mostra claríssimament aquesta divisió de l'obra rodorediana en dues etapes (realista i fantàstica) quan comenta i contrasta els dos contes de Rodoreda que introdueix en l'antologia: «En el tren», de *Vint-i-dos contes*, i «Una carta», de *La meva Cristina i altres contes*. Així, Centelles demostra la influència d'Arnau (1979) no sols de manera explícita per mitjà de cites i de la bibliografia suggerida (1990 [1a ed. 1981]: 21 i 30), sinó en l'anàlisi que porta a terme d'ambdós contes:

A part de la similitud en la tècnica, aquests contes estan construïts sobre bases molt diferents: realista, en el primer, i fantàstica, en el segon. En efecte, [...], en el cas de «En el tren» aquests fets són, per a entendre'ns, absolutament «reals» i situats, a més, en un període històric ben concret (República, guerra civil i postguerra), mentre que a «Una carta» les situacions que envolten l'existència de la protagonista són insòlites i misterioses, i conclouen amb la insinuació d'una possible metamorfosi (Centelles, 1990 [1a ed. 1981]: 21).

En segon lloc, Llorenç Soldevila (2000) té en compte el període temporal en què Rodoreda redacta els contes del recull a l'hora d'ordenar la producció contística de l'autora: «quan havia reprès amb nou alè la seva carrera novel·lística, publicà *La meva Cristina i altres contes* (1967) amb textos elaborats en 1957-1964, coetàniament, doncs, [a] la redacció de *La plaça del Diamant*» (Soldevila, 2000: 45).<sup>429</sup> Ara bé, aquest fet, juntament amb la reproducció del pròleg de Molas (1974) en què també s'especifica, no és motiu suficient perquè Soldevila continue fent constar l'allunyament de la literatura de caràcter realista que suposa el recull:

---

<sup>429</sup> Cal fer constar que, encertadament, Soldevila deixa enrere l'ordenació cronològica de l'obra contística de Rodoreda i analitza *Vint-i-dos contes* i *Semblava de seda i altres contes* de manera conjunta.

Ara et proposem que et fixis en uns fragments del conte «La meva Cristina» que, com podràs comprovar, està lluny del to realista del que acabes de llegir i de la majoria dels continguts dels dos primers reculls (2000: 50).<sup>430</sup>

Finalment, l'última mostra extreta de l'article de Pere Rosselló també demostra com, encara l'any 2008, continuava present la divisió de l'obra de Rodoreda en dues etapes i la classificació de *La meva Cristina i altres contes* com l'obra determinant per al canvi d'etapa:

Amb *La meva Cristina i altres contes* (1967) Rodoreda abandona el realisme estricte i assaja de captar el que hi ha més enllà de la realitat tangible. D'aquesta manera, trenca amb el racionalisme, introdueix elements fantàstics en el conte, fa ús de símbols que s'associen a les realitats còsmiques i crea un univers personal en què el real i l'oníric es fusionen (Rosselló, 2008: 12-13).

---

<sup>430</sup> Cal comentar que el treball de Soldevila és de caràcter didàctic i, per això, es reproduïxen fragments de les obres literàries analitzades. El conte anterior al qual fa referència la cita és «Orleans, 3 quilòmetres» i els reculls anteriors als quals es refereix són *Vint-i-dos contes* i *Semblava de seda i altres contes*.

#### 9.4. LA MEVA CRISTINA I ALTRES CONTES EN EL CÀNON DE LA PRODUCCIÓ RODOREDIANA

És de sobres conegut que el recull de contes de Mercè Rodoreda millor valorat i que, per tant, ocupa un lloc destacat, tant pel que fa al conjunt de l'obra de l'autora com al cànon literari català actual, és *La meva Cristina i altres contes*. Ara bé, tal com passava amb *Vint-i-dos contes*, el gènere condicionarà la posició que el recull ocupa dins del conjunt de l'obra de l'autora i, per tant, tot i que hi tindrà un lloc rellevant mai no superarà les obres novel·lístiques per excel·lència que, com a bastament sabem ja, són *La plaça del Diamant* i *Mirall trencat*.

Com hem vist al llarg dels apartats dedicats a la recepció crítica, al darrere d'aquesta posició preeminent de *La meva Cristina i altres contes* entre l'obra contística de l'autora hi ha un clar impulsor: Joaquim Molas. El crític, amb el seu interès canonitzador, sempre situarà aquest recull per sobre de *Vint-i-dos contes* (1967, 1969 i 1974), cosa que la crítica posterior perpetuarà. Així ho podem veure en paraules de Carme Arnau: «*La meva Cristina i altres contes*, bàsicament, des del meu punt de vista, és un dels reculls més importants de la literatura catalana» (2000b: 29); i també, més recentment, en un article de Carme Gregori al voltant de la faceta contística de Rodoreda:

El recull *Vint-i-dos contes* (1958) reflecteix aquest treball de construcció literària i dona ja mostres de l'enorme qualitat dels contes rodooredians. Tanmateix, és el recull següent, *La meva Cristina i altres contes* (1967), però, el que aporta la millor contribució de l'autora al gènere, amb veritables peces mestres (2008: 13).

Una bona mostra d'aquesta catalogació rellevant, però no preeminent, del recull la podem observar mitjançant les diverses enquestes que han valorat amb intencionalitat canònica la literatura catalana contemporània: l'enquesta que el 1971 va publicar Joan-Anton Benach en la revista *Serra d'Or* per tal d'obtenir els millors títols en diversos gèneres publicats entre 1964 i 1970; la publicada per *Serra d'Or* l'abril de 2001 amb l'objectiu d'extreure les deu millors obres publicades en els diversos gèneres entre 1901 i 2001, i la que el 2007 el diari *El País* va realitzar per tal d'obtenir el rànquing de les quinze millors obres de la literatura catalana sense distincions per gèneres.

La primera d'aquestes enquestes és en la que més clarament es veu l'impacte que el recull va causar entre els crítics, cosa que possiblement es va veure afavorida pel fet que va ser realitzada el 1971 i, per tant, pocs anys després de la publicació del recull, i

perquè, a més de dedicar un apartat concret al gènere contístic, acotava el període de tria en només sis anys, ja que l'objectiu de l'enquesta era extreure'n conclusions canòniques després de «l'“esclat” editorial català que es produiria de 1965 a 1968» (Benach, 1971: 72). Així, en aquesta enquesta *La meva Cristina i altres contes*, juntament amb *El balcó* de Jordi Sarsadenas, resulten les obres més votades, amb onze vots, dins del gènere «Narració». A més, crida l'atenció que dels onze vots que aconsegueix, set dels vots emesos pels crítics situen el recull en primera posició.<sup>431</sup>

Per contra i tal com hem comentat en l'apartat homònim dedicat a *Vint-i-dos contes*, en les altres dues enquestes esmentades no es troba cap referència a l'obra contística de Rodoreda i, en canvi, sí que apareixen *La plaça del Diamant* i *Mirall trencat*. Ara bé, cal tenir en compte que, pel que fa a l'enquesta publicada en *Serra d'Or* el 2001, els mateixos crítics enquestats havien manifestat la dificultat d'establir una tria justa si es considerava «“narrativa” com a gènere que engloba la novel·la i el conte» (s.s., 2001: 68). De la mateixa manera, també és important destacar quant a l'enquesta realitzada pel diari *El País* el 2007 que, tot i que *La meva Cristina i altres contes* no consta entre les cinquanta obres seleccionades, sí que hi va haver crítics que van votar el recull.

Si abans hem considerat que les enquestes són una bona mostra de la canonicitat del recull, ara, creiem que també ho és dur a terme un seguiment de la presència del recull en l'àmbit educatiu català i en les nombroses activitats desenvolupades al voltant de l'Any Rodoreda. Així, d'una banda, la presència del recull de contes en l'àmbit educatiu català com a lectura obligatòria establerta per la Generalitat ha sigut nul·la, cosa que possiblement és justificable pel gènere al qual pertany, ja que acostuma a tenir poca presència entre les lectures seleccionades per a l'ensenyament. De l'altra, pel que fa a les activitats dutes a terme en el marc de l'Any Rodoreda, cal destacar la diferent presència del recull segons el tipus d'activitat.

---

<sup>431</sup> El tercer recull en el rànquing corresponent al gènere «Narració» va ser *Tots els contes* de Pere Calders. Pel que fa a *La meva Cristina i altres contes*, els crítics que van votar el recull en primera posició van ser: Joan Colomines, Miquel Dolç, Xavier Fabregas, Albert Manent, Joaquim Molas, Octavi Saltor i Francesc Vallverdú. En segona posició el van votar: Josep M. Castellet, Pere Gimferrer i Emili Teixidor. Finalment, només un crític, Francesc Rodon, el va votar en tercera posició. La resta de crítics enquestats que no van donar cap vot a *La meva Cristina i altres contes* foren Antoni Comas, Josep Faulí, Domènec Guansé, Josep M. Llompart, Gonçal Lloveras, Joaquim Marco, Josep Romeu i Figueras, Maurici Serrahima i Joan Triadú.

Així, mentre que cap de les conferències oficials del cicle «Una novel·la són paraules» va girar al voltant del recull,<sup>432</sup> cosa que sorprenentment no ocorre amb *Vint-i-dos contes*,<sup>433</sup> moltes de les adaptacions teatrals sí que van tenir algunes de les narracions de *La meva Cristina i altres contes* com a referent. Concretament, dos espectacles teatrals es van basar en exclusiva en aquest recull: *Soc una bruixa*, en els contes «Una carta», «El riu i la barca» i «La salamandra» i *L'home perla*, en «La meva Cristina». A més, s'hi van portar a terme altres adaptacions teatrals basades en contes de diversos reculls de Rodoreda, com ara: *Els contes de Mercè Rodoreda*, *Mercè Rodoreda. Senyores i minyones*, *Magnòlies negres. Tres contes de Mercè Rodoreda*, *MRG (d'amor i d'enyor)*, *Itinerari de paraules* i *T'he somiat Rodoreda*.<sup>434</sup>

Aquest fet resulta, per contra, poc sorprenent si tenim en compte la tradició existent en la dramatització dels contes del recull. No debades, cal recordar que el 1979 la companyia teatral Bruixes de Dol de Barcelona ja va dur a terme l'obra *La sala de les nines* que consistia en una adaptació teatral de diversos contes de Rodoreda, la majoria extrets de *La meva Cristina i altres contes*,<sup>435</sup> en la qual el conte «La sala de les nines» servia com a lligam per a donar «unitat temàtica i d'acció a tota l'obra», segons es pot llegir en el dossier de la companyia (Bruch, 2001: 39). De la mateixa manera, més recentment, el conte «La mainadera» també ha format part de l'espectacle teatral estrenat el 2016 i titulat *Cinc actrius lligem Rodoreda*.<sup>436</sup>

Quant a la resta d'activitats desenvolupades en l'Any Rodoreda, crida l'atenció l'escassetat d'activitats centrades exclusivament en el recull, cosa que no ocorre amb les novel·les preeminents de Rodoreda. Així, tot i que es va reeditar el volum *Tots els contes* d'Edicions 62 i que van aparèixer els dos volums dedicats a la *Narrativa*

---

<sup>432</sup> Encara que no formava part del circuit oficial, en el volum *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda* (2010) sí que es va incloure la conferència que Margarida Aritzeta va dur a terme el 15 d'octubre de 2008 al Centre de Cultura Catalana d'Andorra, titulada «"La meva Cristina" o el desig sense esperança». De la mateixa manera, també es van dur a terme conferències no oficials en què es tractava el conjunt de l'obra contística de Rodoreda, com ara «La vida va de bo: els contes», de Jordi Cornudella o «Conferència col·loqui debat sobre *Tots els contes*», de Marina Gustà. Ara bé, aquestes conferències són de caràcter menor, ja que només es van dur a terme una vegada i en un àmbit reduït.

<sup>433</sup> El cicle de conferències oficials incloïa la conferència «Els contes de l'exili: *Vint-i-dos contes*» de Marta Pessarrodona.

<sup>434</sup> Per tal d'obtenir tota la informació relativa a aquests espectacles, consulteu la publicació *Any Rodoreda, 1908-2008. Memòria* (2010).

<sup>435</sup> Concretament s'hi van adaptar els contes «Zerafina», «La mainadera», «Una carta», «La salamandra» i «La sala de les nines», de *La meva Cristina i altres contes*; «La sang», de *Vint-i-dos contes*, i «La pluja», de *Semblava de seda i altres contes*.

<sup>436</sup> Aquest espectacle teatral, dirigit per Pepa Juan, també incorporava els contes «Darrers moments» i «Mort de Lisa Sperling» de *Vint-i-dos contes*, i «El bitllet de mil» de *Semblava de seda i altres contes*.



*completa*, no es va dur a terme cap edició en solitari del recull. De la mateixa manera, només una exposició<sup>437</sup> i una producció virtual<sup>438</sup> es van centrar exclusivament en el recull i un conte va ser motiu de l'elaboració d'una producció audiovisual.<sup>439</sup> Finalment, pel que fa a les lectures públiques, tot i que l'obra contística de Rodoreda va ser llegida arreu del territori, en cap cas la lectura es va basar exclusivament en els contes del recull.

En definitiva, si bé la posició preeminent de *La meva Cristina i altres contes* com el millor recull de narracions de Rodoreda és un fet indiscutible, els límits no estan tan clars si pretenem situar el recull canònicament en el conjunt de l'obra literària de l'autora, en el qual sempre roman al darrere de les obres per excel·lència: *La plaça del Diamant* i *Mirall trencat*. Un fet resulta inqüestionable per tal d'entendre aquesta situació: el gènere i la diferent valoració que d'aquest en fa la crítica, però també el públic lector.

---

<sup>437</sup> L'exposició es titulava «Setze contes, setze visions. Llegir i mirar, camí d'entendre» i consistia en la mostra de setze pintures inspirades cadascuna en un dels contes del recull i realitzades per un pintor diferent. L'exposició es va inaugurar el 8 d'agost de 2008 a l'Ateneu Cultural Josep Taverna d'Alforja (Baix Camp).

<sup>438</sup> La producció virtual portava per títol «Transformacions» i, com el seu nom indica, va consistir en el fet de dur a terme transformacions del conte «El mar» des d'un blog, en les quals van participar professors de literatura, escriptors, bloguers, etc.

<sup>439</sup> Es tracta concretament del conte «El riu i la barca» que va servir de base per a la cançó d'un audiovisual creat per la Generalitat de Catalunya per a l'Expo Saragossa 08. A més, el 13 d'abril de 2009 coincidint amb la data de la mort de Mercè Rodoreda, COM Ràdio va emetre la versió radiofònica de l'obra de teatre *La sala de les nines*.

## 9.5. CONCLUSIONS

Les diverses anàlisis desenvolupades en aquest capítol ens han portat a fer el seguiment de com ha sigut vista l'obra *La meva Cristina i altres contes* de Rodoreda al llarg del temps, des del moment de la seua publicació fins als nostres dies i des de dos àmbits d'interpretació: la recepció crítica i la divulgació, cosa que ens ha permès situar la posició que el recull ocupa dins del cànon rodoredià.

Si la recepció inicial és rellevant en l'anàlisi de la interpretació que s'ha fet de les obres de Rodoreda al llarg del temps, en el cas del recull que ara ens ocupa és totalment determinant, ja que, com hem vist, és l'anàlisi que en fa Molas (1967, 1969 i 1974) el que determinarà les línies mestres de la recepció posterior i de la divulgació, sobretot per mitjà d'Arnau (1979). En aquest sentit, cal remarcar que és a partir dels treballs de Molas que s'estableix la idea que l'obra de Rodoreda evoluciona des de postulats més realistes a d'altres de caràcter fantàstic, per a la qual cosa no es dubta a obviar la diferent datació dels contes que formen el recull i el contínuum que suposa l'obra de l'autora. Però no sols això, també és en la recepció inicial duta a terme per Molas en la qual trobem les primeres afirmacions que situen jeràrquicament el recull dins del conjunt de l'obra contística de Rodoreda. Així, és a partir d'aquests treballs, i del posterior seguiment per part d'Arnau, que queda establerta la idea que *La meva Cristina i altres contes* supera *Vint-i-dos contes* en qualitat literària.

Si bé, com acabem de veure, Arnau (1979) segueix els postulats establerts per Molas, també és cert que va un pas més enllà i que els aprofita per tal de fer encabir el recull dins la seua teoria del mite de la infantesa a partir d'una perspectiva biogràfica, basada sobretot en la inadvertència del moment de redacció dels contes i en l'alteració cronològica de la publicació del recull i de la novel·la *Jardí vora el mar*. Els treballs posteriors d'Arnau al voltant del recull segueixen aquesta línia fins a l'aparició del seu estudi *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda* (2000a) en què es pot afirmar que porta a terme una autocorrecció implícita, ja que, no sols esmenta la vertadera data de redacció dels contes, sinó que té en compte aquesta circumstància a l'hora de referir-s'hi.

Amb posterioritat al treball d'Arnau (1979), les perspectives des de les quals s'ha fet referència al recull o a alguns dels contes en concret són múltiples: narratològica, feminista, comparativa, lingüística i, per descomptat, biogràfica i tematicosimbòlica, tot

i que hi ha una mancança absoluta de treballs que estudien de manera aïllada el recull al complet. De totes aquestes perspectives, dues han sigut les més prolífiques: la feminista i la tematicosimbòlica i una idea ha sigut la més repetida: el fet de considerar el recull com l'obra que marca el canvi d'etapa en l'obra rodorediana, és a dir, la catalogació del recull com la primera obra de caràcter fantàstic de Rodoreda. En aquest sentit, trobem especialment significativa la següent reflexió d'Enric Bou al voltant de com ha sigut llegida l'obra de Rodoreda:

La obra de Mercè Rodoreda se ha leído desde dos perspectivas: la feminista y la histórica, en clave estrictamente biográfica. Propuesta absurda, puesto que la obra de cualquier escritor es sólo un pálido reflejo de la aventura personal del autor que se esconde detrás del nombre inscrito en la portada. Y ello incluso sin tener en cuenta las posibilidades enormes de la autoficción. La obra de Rodoreda se desmoronaría al intentar ser leída en simple clave anecdótica. Así parecen discutibles los planteamientos que quieren distinguir dos voces en su obra narrativa, basándose en las dos personalidades de la autora. La escritora usaría una u otra según el relato, el período, el objeto de su narración. Una sería una voz realista, heredera de la mejor tradición decimonónica, atenta a un retrato detallista, íntimo, de la cotidianidad. La otra voz se caracterizaría por una atención a los aspectos siniestros, míticos, sobrenaturales de la realidad. Este tipo de distinciones podrían ser útiles para los antiguos manuales de segunda enseñanza. En el mundo de los lectores adultos, la realidad es un poco más compleja. Del mismo modo que Rodoreda no se limita a «reflejar» una experiencia autobiográfica, expresión de una sociedad reprimida durante la dictadura, ni es una especie de profeminista, ignorante de la profundidad de algunas de sus denuncias y caracterizaciones, por lo que respecta a la condición femenina, su obra no se puede dividir en la articulación de estas dos voces de modo autónomo (Bou, 2008: 154-155).

Finalment, cal dir que la catalogació del recull com a obra que inicia l'etapa fantàstica de Rodoreda és determinant en la divulgació que se n'ha fet. De la mateixa manera, la superioritat literària que des d'un inici es va donar al recull dins del conjunt de l'obra contística de l'autora ha condicionat la posició destacada que aquest ocupa en el cànon literari rodoredià. Ara bé, el gènere n'és un factor limitant i això comporta que, tot i ocupar un lloc rellevant dins del conjunt de l'obra de Rodoreda, en cap cas siga atès i valorat per damunt de les seues novel·les per excel·lència: *La plaça del Diamant* i *Mirall trencat*.

## 10. JARDÍ VORA EL MAR

### 10.1. INTRODUCCIÓ

Amb el títol *Una mica d'història*, Mercè Rodoreda va presentar una primera versió de *Jardí vora el mar*, redactada en només dèssset dies,<sup>440</sup> al premi Joanot Martorell de 1959, guardó que, com l'any següent passaria amb el premi Sant Jordi i *Colometa*, tampoc no va obtenir, tot i quedar-ne finalista.<sup>441</sup> En aquest sentit, resulten interessants les declaracions de l'autora que tot seguit reproduïm. En la primera, Rodoreda expressa en una carta del 23 de novembre de 1959 a Rafael Tasis, membre del jurat del premi, les aspiracions que hi té; en la segona, l'autora li escriu al fill, Jordi Gurguí, el 29 de desembre de 1959 per tal d'explicar-li com havia anat la resolució del premi i com s'hi sentia:

Quant a la novel·la, no em faig massa il·lusions. M'agradaria, com és natural. No pensis que et conquisti perquè siguis jurat. Crec que en els premis, s'ha de fer tot el que es pugui per a premiar el que està bé (Rodoreda, 2017: 345).

Havia tirat al premi de novel·la però han donat el premi a un de jove perquè sembla que volen descobrir i encoratjar valors nous. Em sap greu i no me'n sap. Em sap greu perquè hauria vingut a cobrar-lo i ho hauríem celebrat i no em sap greu perquè, per qüestió de mèrits, me n'han reconegut tants, que gairebé em sobren. La novel·la me l'editaran aviat, ja he rebut carta de l'editor demanant-me-la perquè em diu que el jurat del premi l'hi ha recomanat. Ja n'he començat una altra per l'any vinent i cada any els n'enviaré una a veure si s'animen i si animo la joventut del país a escriure bé i en llengua indígena (Rodoreda, 2017: 347).

Ara bé, tot i l'afirmació de Rodoreda al fill, la realitat és que la novel·la no va veure la llum fins al juny de 1967,<sup>442</sup> reelaborada,<sup>443</sup> i de la mà de l'editor i del segell editorial de

---

<sup>440</sup> La mateixa Rodoreda explicita, al final de la novel·la, que *Jardí vora el mar* va ser escrita en aquest curt període temporal. Concretament, hi indica: «Ginebra, 1-17 setembre 1959; desembre 1966» (Rodoreda, 2013 [2007]: 211)

<sup>441</sup> El jurat del premi Joanot Martorell de 1959 estava conformat per Rafael Tasis, Salvador Espriu, Joan Fuster, Maria Aurèlia Capmany i Carles Soldevila, que n'era el president. En aquesta edició el guanyador va ser Ricard Salvat amb la novel·la *Animals destructors de lleis* (1961) i els finalistes van ser, per ordre: Vila-Casas, amb *Doble blanc*; Ferran de Pol, amb *Érem quatre*, i Mercè Rodoreda, amb *Una mica d'història*.

<sup>442</sup> Tot i que la novel·la podria haver sigut publicada el gener de 1967 com es pot extreure d'una carta de Sales a Rodoreda del 23 de gener de 1967, a petició de Rodoreda tots dos van decidir que vera la llum després de la Festa del Llibre per tal de no restar compradors i rellevància a les novel·les ja publicades: «Penso que teníeu raó en el que em va dir per telèfon, o sigui que no convé fer sortir *Jardí arran de mar* per la Festa del Llibre, sinó deixar passar aquesta, a fi que l'atenció del públic en aquella diada es concentri en *El carrer de les Camèlies* i *La plaça del Diamant*» (Rodoreda; Sales, 2008: 319).

<sup>443</sup> En aquest sentit, Carme Arnau afirma: «El que no sabem és si la redactà de cap i de nou, o bé si només la retocà» (Arnau, 2000a: 60). Per la seua banda, Simona Škrabec afirma: «La gestació de *Jardí vora el mar* comença el 1959, però forma part d'un llarg procés creatiu que porta des de l'esbós de la novel·la *Isabel i Maria* —començada al voltant del 1945, però deixada inacabada— passant pel text dramàtic *Un*

confiança de Mercè Rodoreda, Joan Sales i Club Editor. De nou, com hem vist en relació a les novel·les anteriors, l'opinió que l'editor expressa a l'autora en llegir per primera vegada la novel·la serà totalment premonitòria de la recepció que aquesta rebrà posteriorment i de la rellevància que, finalment, acabarà tenint en el conjunt de l'obra de l'autora. En aquests termes, que podríem qualificar de poc positius, va valorar Sales *Jardí vora el mar*, en una carta del 18 de gener de 1967 adreçada a Rodoreda, després d'haver llegit per primera vegada la novel·la:

No cal que patiu que és molt bona novel·la. Boníssima, si no fos de la Rodoreda; vull dir, sense la *fâcheuse* propensió que sempre més tindrem de comparar tot el que escrigueu amb la *Plaça*. «Tota comparació és odiosa», i en aquest cas enfadosa per vós; però us en heu de fer càrrec i prendre paciència, perquè és gairebé inevitable. És com la virtut en els capellans: si es tracta de capellans catòlics, qualsevol atzaigada que facin ens fa esqueixar les vestidures, mentre que si el qui fa el boig és un bonzo budista o un pastor calvinista ens quedem tan tranquils. Això és un homenatge a la religió catòlica, perquè vol dir fins a quin punt sentim que és l'única veritable —o almenys l'única seriosa—, fins a quin punt és horrorós i inconcebible que un dels seus sacerdots no estigui a *l'alçada*. Quan en Pedrolo publica alguna de les seves bestieses sense cap ni peus, tota la crítica —fora d'en Joan Fuster, que calla com un mort—, diu que és genial; ho diuen amb tanta més convicció i prosopopeia com menys s'ho han llegit. Publicarem *A penes sis anys*, que és immensament superior a tot el que en Pedrolo hagi pogut escriure mai en somnis, i les comparacions odioses amb *La plaça* sortiran com bolets. Però estigueu ben tranquil·la: és una novel·la que semblaria boníssima si fos de qualsevol altre que no fos la Rodoreda (Rodoreda; Sales, 2008: 317-318).

Sales va intentar mitigar la duresa de la seua valoració expressant l'opinió positiva que la novel·la havia merescut a la seua dona, Núria Folch. Així, uns dies després, el 23 de gener de 1967, escrivia a Rodoreda: «Teniu la Nuri engrescadíssima amb *Jardí arran de mar* [...]. Tant si m'agrada més o menys que la *Plaça*, el *Jardí* és una magnífica novel·la. Que per molts anys pugueu fer semblants obres» (Rodoreda; Sales, 2008: 318). Ara bé, tot i les bones intencions, l'obsessió de Sales per la qualitat de *La plaça del Diamant* el torna a portar només quatre dies després, el 27 de gener, a destacar aquesta novel·la per sobre de la resta d'obres de l'autora i, per descomptant, per sobre de *Jardí vora el mar*:

En Villalonga, a més, em deia que a ell *El carrer de les Camèlies* li agrada més que *La plaça*. Coincideix en això amb la meua dona (la qual també està engrescadíssima amb *L'últim setembre*, ja us ho escriurà). Es veu que al món hi ha placistes i carreristes; jo soc placista furibund. I es veu que als carreristes *L'últim setembre* també els entusiasmarà. A mi m'agrada, però el deliri que tinc per *La*

---

*dia*, publicat en part el 1959 en el llibre de narracions *El torrent de les flors* i un altre esbós deixat a mig camí *La casa abandonada* fins a recollir tot aquest treball creatiu de nou en *Mirall trencat*, que es publica el 1974» (2010: 241-242).

*plaça* no el puc sentir ni pel *Carrer* ni per *L'últim setembre*. Reconec que en gran part es deu a l'encís de la Colometa, un àngel del Cel inimitable (Rodoreda; Sales, 2008: 325).

Com és d'esperar, Rodoreda no es va sentir gens complaguda amb les paraules de l'editor i, com es pot llegir en l'epistolari entre tots dos, en contínues ocasions va intentar remarcar la vàlua de l'obra i l'èxit de públic que, al seu parer, en comportaria la publicació. Així, mentre que el 24 de gener es limita a afirmar: «Estic contenta que hagin trobat bona la novel·la —hi ha unes quantes coses memorables— encara que no l'hagin trobada genial» (Rodoreda; Sales, 2008: 321); en els dies posteriors comença a mostrar-se més bel·ligerant, ja que el 26 de gener escriu a Sales: «Estic contenta que la novel·la nova hagi agradat a la vostra dona. Jo tinc la impressió que serà un èxit de públic. És una novel·la carregada de diàleg: o sigui, fàcil de llegir» (Rodoreda; Sales, 2008: 321) i el 31 de gener remarca: «Tinc el pressentiment que serà un èxit» (Rodoreda; Sales, 2008: 326).

Ara bé, és ja al mes de febrer de 1967 i en resposta als dubtes per part de l'editor davant de l'èxit que pot tenir *Jardí vora el mar* en comparació amb *La plaça del Diamant*<sup>444</sup> quan realment Rodoreda treu tota l'artilleria a passejar i li transcriu l'opinió que, suposadament,<sup>445</sup> Armand Obiols li havia expressat sobre la novel·la:

Estic content que *Jardí vora el mar* hagi agradat molt a la dona de Sales. Com més va més segur estic d'aquesta novel·la. És tan rica, tan complexa, tan subtil, tan plena d'intuïcions, de correspondències, de coses dites magníficament sense anomenar-les, com qualsevol dels teus dos llibres. L'estil és esplèndid de dalt a baix. Alguns dels personatges queden gravats per sempre: el jardiner, Toni, Bergadans, els pares d'Eugeni... i algunes escenes són absolutament de primeríssima categoria —visita del jardiner als pares d'Eugeni, vespre dels pares d'Eugeni a casa d'en Bergadans, etc. No hi ha ningú a Catalunya capaç d'escriure una novel·la com aquesta (Rodoreda; Sales, 2008: 329).

Per la seua banda, Sales sembla que no va captar la indignació de l'autora, ja que en la carta de contestació que li adreça el 19 de febrer, tot i reconèixer que està d'acord amb

---

<sup>444</sup> Concretament, en una carta del 4 de febrer de 1967, Sales contesta a Rodoreda: «No m'estranyaria gens que *Jardí vora el mar* fos un èxit. Però em costa de creure que ho pugui arribar a ser tant com *La plaça del Diamant*» (Rodoreda; Sales, 2008: 327).

<sup>445</sup> Segons Montserrat Casals (2008: 1059), la carta d'Obiols a Rodoreda en què aquest li expressa aquesta valoració de *Jardí vora el mar* és de l'1 de febrer de 1967. Per contra, tot i que en l'epistolari *Cartes a Mercè Rodoreda* d'Armand Obiols es recull una carta d'aquesta data, la suposada valoració d'Obiols no hi consta, ja que la carta gira al voltant de la confecció de *Mirall trencat*. Tot i això, Obiols sí que hi fa una referència a *Jardí vora el mar*, menció que tampoc no deixa la novel·la en molt bon lloc: «La gran sort d'haver pogut aprofitar *Una mica d'història* —sort que té una mica de miraculós— t'omple perfectament aquesta part de l'any i una bona part de l'any que ve» (Obiols, 2010: 373).

la valoració d'Obiols, torna a caure en la comparació de la novel·la amb *La plaça del Diamant* i, fins i tot, comet l'error d'enganyar-se en el títol de *Jardí vora el mar*, que anomena *El carrer*:<sup>446</sup>

Completament d'acord amb el comentari de l'Obiols al *Carrer*: «no hi ha ningú a Catalunya capaç d'escriure una novel·la com aquesta». Més ben dit, només hi ha la Mercè Rodoreda quan en un rampell d'inspiració escriu la *Plaça* —però la *Plaça* és un miracle (Rodoreda; Sales, 2008: 332).

Com hem pogut veure fins ara, la novel·la ha sigut esmentada en les cites escollides de l'epistolari entre Rodoreda i Sales amb diversos títols i és que el títol de la novel·la també va ser motiu de conversa entre l'editor i l'autora fins a principis de febrer en què Sales decideix estampar el títol en l'original que ha enviat a enquadrar per tal que no en parlen més:

Ja he posat *Jardí vora el mar* amb lletres ben grosses a la tapa de l'original (que vaig fer enquadrar), a veure si així ja deixem aquest títol per definitiu i no ens hi trenquem més el cap. Em sembla un títol maco de debò, que al mateix temps que suggereix un anunci «per paraules» del diari té com una suggestió poètica: modern i evocador tot a la vegada. I encaixa amb la novel·la com un anell al dit (Rodoreda; Sales, 2008: 327).

Si fem un seguiment de l'evolució del títol de la novel·la, *L'últim estiu* va ser el primer títol proposat per Rodoreda. Ara bé, a Sales no el convenia i li n'exposa els motius en una carta del 6 de gener en la qual també li proposa el títol *Últim setembre*:

Hi ha un altre motiu per no fer sortir «estiu» al títol de la novel·la, i és que Proa anuncia la imminent aparició d'*El bell estiu* de Pavese. Hi hauria doncs simultàniament [...], *El bell estiu*, *L'estiu més feliç* i *L'últim estiu*, als aparadors de les llibreries de Barcelona. Massa estius. [...]. Si *Últim setembre* no us convenç, ja en rumiarem un altre. Espero la novel·la amb candeletes (Rodoreda; Sales, 2008: 313).

Sense rebre-hi resposta, Sales continua pensant en el títol més adequat per a la novel·la i el 18 de gener proposa a l'autora titular-la *Jardí vora mar* o *Un jardí arran de mar* i que Obiols els hi ajude: «Hi ha el problema del títol. ¿Per què no li posem *Jardí vora mar* —o *Un jardí arran de mar*? Anem-ho rumiant. Tenim temps. Que l'Obiols ens hi ajudi» (Rodoreda; Sales, 2008: 318). Per la seua banda, en un primer moment Rodoreda s'oposa a aquests títols i argumenta, en cartes del 24 i del 26 de gener, que prefereix

---

<sup>446</sup> Segons Montserrat Casals, possiblement l'error comès per Sales es deguera a una traïció de l'inconscient que li va fer revelar les seues preferències: «Potser traït per l'inconscient, Sales confessa les seves preferències: el comentari d'Armand Obiols feia referència a *Jardí vora el mar*, no pas al *Carrer*» (Casals, 2008: 1060).

*L'últim setembre*.<sup>447</sup> Ara bé, aquesta opinió no li dura molt de temps i, possiblement influenciada per l'opinió de Sales en què defensava el títol *Jardí arran de mar* en una carta del 27 de gener<sup>448</sup> i, segons ella, perquè ho havia acordat amb Obiols, el 31 de gener fa saber a Sales que el títol definitiu serà *Jardí vora el mar*:

Amb l'Obiols hem acordat que el títol de la darrera-primera novel·la sigui *Jardí vora el mar no arran*. Em sembla que és molt *macu* i, fet i fotut, potser més adequat que *L'últim setembre*. Quedem, doncs, amb *Jardí vora el mar*. (Rodoreda; Sales, 2008: 326).

Deixant de banda la problemàtica del títol, la hipòtesi de la qual partim a l'hora d'analitzar la recepció que s'ha fet de *Jardí vora el mar* és que en tot moment ha sigut una novel·la menystinguda per la crítica i fins i tot podríem considerar que a hores d'ara continua sent la novel·la menys valorada de Rodoreda, cosa que, inevitablement, ha afectat la posició que la novel·la ocupa en el cànon de la literatura catalana contemporània. A més de l'ombra que les dues novel·les per excel·lència de l'autora exerceixen sobre *Jardí vora el mar*, igual que ocorre amb la resta d'obres rodoredianes, altres motius poden ser apuntats per explicar la manca de fama amb què compta la novel·la. Entre aquests aspectes cal esmentar: la lectura preferentment lírica o floral que se n'ha fet (Porta, 2013 [1a ed. 2007]: 215); el fet de considerar-la un pas previ en l'elaboració de *Mirall trencat* (Triadú, 1982: 118), o la interpretació biografista que en fa Arnau (1979: 205-223), cosa que, com veurem, la porta fins i tot a cometre errors en la datació de la novel·la per tal de relacionar les etapes vitals i els períodes artístics de l'autora.

---

<sup>447</sup> Rodoreda comenta a Sales en la carta del 24 de gener: «Sobre el títol, si us sembla acceptable, ara que heu llegit la novel·la, encara em decanto per *L'últim setembre*, no *Últim setembre*: és un setembre que tanca la novel·la: venda de la torre, casament del Sr. Bellom, despatxada del jardiner... etc. El darrer títol proposat per vós no està malament, però ara, *L'últim setembre*, és el que m'agrada més» (Rodoreda; Sales, 2008: 321). Així mateix, el 26 de gener torna a argumentar: «Sobre el títol de la novel·la nova, de moment voto per *L'últim setembre*: és un títol que cada dia m'agrada més» (Rodoreda; Sales, 2008: 322).

<sup>448</sup> Concretament, Sales afirmava: «Deixem-li com a títol *L'últim setembre* ja que és el que més us agrada (i l'autora bé hi ha de ser per alguna cosa en la tria del títol!). A mi, després d'haver-la llegida em fa l'efecte que *Jardí arran de mar* seria potser més expressiu: sense articles (ni a «jardí» ni a «mar») una mica com un anunci de diari —i amb la vaguetat poètica que prenen els substantius sense article» (Rodoreda; Sales, 2008: 325).



## 10.2. LA RECEPCIÓ CRÍTICA DE *JARDÍ VORA EL MAR*

### 10.2.1. LA RECEPCIÓ INICIAL

Com ha afirmat Abraham Mohino, *Jardí vora el mar* és, «sens dubte, entre les novel·les, la més desatesa tradicionalment i tinguda per *menor*» (2010: 17). Per tal de confirmar-ho, només cal resseguir l'escassetat d'anuncis i de mostres de recepció inicial que va despertar la novel·la en el moment en què es va publicar. De fet, si ens fixem en la promoció, la novel·la només va ser esmentada en una ocasió i, a més, de manera superficial en els resums de novetats bibliogràfiques de les revistes *Destino* (Recasens, 1967) i *Serra d'Or* (M. M. i B: 1967b).<sup>449</sup>

Menció a banda mereix l'anunci que va aparèixer en la revista *Tele-Estel* el desembre de 1967 (s.s., 1967j).<sup>450</sup> Tot i que l'anunci apareix sense signar, el contingut d'aquest fa més que patent que és Club Editor, i en concret Joan Sales, qui n'està al darrere. A més, podem confirmar aquesta sospita a partir de la carta que l'editor va enviar a Rodoreda el 30 de desembre de 1967, el mateix mes en què va aparèixer l'anunci, ja que Sales comentava a l'autora: «Us envio com a impresos el *Tele/Estel* on he posat els anuncis que veureu» (Rodoreda; Sales, 2008: 365).

Pel que fa al contingut de l'anunci, la ploma de Joan Sales és fàcilment detectable pel fet que no sols comença l'escrit referint-se a les noves edicions i traduccions de *La plaça del Diamant* i d'*El carrer de les Camèlies*, sinó perquè, per a referir-se a *Jardí vora el mar*, sempre estableix relacions amb les novel·les anteriors. Així, podem veure com la novel·la que ara ens ocupa és explicada a partir d'allò que la fa diferent: un protagonista masculí i la presència de diàlegs, cosa que, com veurem, també assenyalaran les primeres ressenyes.

L'escassetat d'anuncis podria ser explicada pel poc interès per part de Club Editor a l'hora de promocionar la novel·la, ja que l'objectiu primordial de Sales era no restar lectors a les novel·les publicades anteriorment, com hem vist en relació a la data final de publicació. De fet, també Roser Porta valora aquestes circumstàncies en el «Postfaci» que va redactar el 2007 per a una nova edició de la novel·la per part de Club Editor: «L'estratègia de llançament [...] planificada per l'editor Joan Sales i Rodoreda ja

---

<sup>449</sup> Com que únicament consisteixen en una referència bibliogràfica de la novel·la, no hem considerat oportú reproduir-los en forma d'annex.

<sup>450</sup> Trobareu aquest anunci reproduït en l'ANNEX XXIV.

il·lustra la seva relació amb les altres obres més famoses de l'autora i, com sempre, s'hi acabarà sotmetent» (Porta, 2013 [1a ed. 2007]: 217).

Per una altra banda, si ens fixem en el nombre de ressenyes i en la data d'aparició d'aquestes, no farem més que confirmar l'absoluta inadvertència amb què va passar la publicació de la novel·la. De fet, només Miquel Dolç li va dedicar una ressenya en el mateix any en què va ser publicada. Posteriorment, el 1968 M. Aurèlia Capmany va dedicar un article al conjunt de l'obra de Rodoreda en el qual es va referir específicament a *Jardí vora el mar*. Finalment, el 1971 Joan Alegret també es va referir a la novel·la en un article publicat en la revista *El Pont* en què feia un repàs de totes les obres publicades l'any 1967.<sup>451</sup>

---

<sup>451</sup> Trobareu aquestes ressenyes reproduïdes en l'ANNEX XXV.

### 10.2.1.1. LES PRIMERES RESSENYES

Com acabem de comentar en l'apartat dedicat a la recepció inicial de *Jardí vora el mar*, l'única ressenya que es va publicar el 1967, és a dir, el mateix any que la novel·la va ser la que Miquel Dolç va escriure des de les pàgines de *La Vanguardia Española*. En aquesta ressenya, titulada «Relieve y sabor de la vida. El secreto de Mercè Rodoreda», Dolç fa una valoració absolutament positiva de *Jardí vora el mar* i arriba, fins i tot, a situar-la al mateix nivell que les novel·les anteriors, sense evitar-ne, però, la comparació i sense tenir en compte que la resposta de la crítica no havia sigut per a res la mateixa:

No son muchos los escritores que, al publicar una nueva obra, despiertan en el lector —y hasta en el crítico, que ya es decir— el deseo irrefrenable de dejar en suspenso todas las actividades, aun las más apremiantes, para entregarse a su lectura: Mercè Rodoreda es, sin discusión posible, uno de ellos. Desde que en 1961 abrió, con *La plaza del Diamant*, su segundo estadio de novelista, el experimento se ha repetido con matemática precisión: en 1966, a raíz de *El carrer de les Camèlies*; ahora mismo, con *Jardí vora el mar* (publicada, como las dos novelas anteriores, por el Club dels Novel·listes) (Dolç, 1967: 57).

Pel que fa a l'anàlisi que porta a terme de la novel·la, Dolç destaca el fet que el protagonista, a diferència de les novel·les anteriors, siga un home, cosa que relaciona amb les contínues ganes d'innovar de Rodoreda, ja que aquest canvi de perspectiva suposa, segons ell, deixar enrere les temàtiques d'autora:

Sí, son todos estos análisis por descontado, frutos espontáneos de su ponderada condición de mujer. Pero, me pregunto, ¿y el nuevo horizonte que nos ha abierto ahora ante la mirada atónita con *Jardí vora el mar*? La novelista no se ha limitado, en efecto, a mezclar, como en un juego de prestigio, las cartas de su prodigiosa baraja; no nos ha sorprendido con una mera inversión de sus méritos. Su interpretación psicológica se extiende sobre áreas más complejas, llenas de formas, rostros y estados inéditos (Dolç, 1967: 57).

De la mateixa manera, també destaca l'ús del diàleg en la novel·la a diferència de les anteriors, cosa que, com hem vist en la «Introducció» d'aquest capítol, Rodoreda ja havia vaticinat com un dels motius de l'èxit assegurat de la novel·la: «También el diálogo aparece, con calculada maestría, entre los personajes de *Jardí vora el mar*. Es ello una novedad en el estilo de Mercè Rodoreda» (Dolç, 1967: 57). En definitiva, es tracta d'una ressenya d'escassa profunditat que, tot i incidir especialment en *Jardí vora el mar*, fa una panoràmica no sempre encertada sobre el conjunt de l'obra de l'autora.

Per la seua banda, el 1968 Maria Aurèlia Capmany publicava l'article «Mercè Rodoreda o les coses de la vida» en la revista *Serra d'Or* en el qual duia a terme una panoràmica

del conjunt de l'obra de Rodoreda des d'una perspectiva molt personal i, fins i tot, poètica que dificulta l'anàlisi clara de la novel·la que ara ens ocupa. Tot i això, sí que considerem important fer constar que en cap moment Capmany valora *Jardí vora el mar* per sota de la resta de novel·les de Rodoreda: «Des d'*Aloma*, passant per *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies*, *Jardí vora el mar*, anem descobrint que l'autora s'ha anat exercitant en el difícil art de reduir a dimensions de quotidianitat la tragèdia d'existir» (Capmany, 1968: 47 [415]). Per últim, els aspectes que Capmany destaca de la novel·la són els que pot connectar amb la lectura que ha fet de les obres anteriors. Així, observa en la tria de la veu narrativa, tot i que en aquest cas siga un protagonista masculí, com en la presència del jardí i del món de les flors uns aspectes de presència continuada en l'obra de Rodoreda. De la mateixa manera, defensa que la narració de les petites coses, com ara del món vegetal, és el que serveix a Rodoreda per a buscar la veritat.

Finalment, trobem la valoració que el 1971 Joan Alegret va fer de la novel·la dins de l'article en què repassava la novel·lística del 1967. En aquest article, a diferència de les ressenyes anteriors, veiem com la distància temporal de quatre anys ja permet a Alegret observar que l'èxit de crítica ha sigut realment escàs: «Tot i que no ha tingut l'èxit de crítica de *La plaça del Diamant* o de *El carrer de les Camèlies*, *Jardí vora el mar* és una bona novel·la en què les arts d'escriptora de Mercè Rodoreda continuen patents» (Alegret, 1971: 32).

Pel que fa a l'anàlisi que es porta a terme, com passava en les crítiques ja esmentades, en tot moment s'analitza *Jardí vora el mar* a partir de les semblances i les diferències amb les novel·les anteriors, tot i que d'una manera més profunda. Així, si bé torna a destacar-se el fet que el narrador siga un home, Alegret va més enllà i també comenta el canvi de tècnica narrativa emprat per Rodoreda: «no és el protagonista sinó un espectador dels fets que ens conta» (1971: 32) i, fins i tot el valora: «L'obra, doncs, potser perd en intensitat mentre guanya en quantitat a través de les històries laterals corresponents als nombrosos personatges» (1971: 35). En aquesta mateixa línia, Alegret dedica la major part de la ressenya a desenvolupar una anàlisi de les concomitàncies temàtiques entre *Jardí vora el mar* i les novel·les anteriors, com ara la presència de relacions amoroses infelices, el suïcidi, el jardí com a símbol o les premonicions.

Per últim, en aquesta ressenya trobem per primera vegada una referència a la presència del món artístic en la novel·la, cosa que es relaciona amb les intencions artístiques de Rodoreda. Així, mitjançant la comparació entre l'èxit pictòric d'Eulàlia, el fracàs de Sebastià i el tipus d'obres que tots dos pintaven, Alegret arriba a la conclusió que «per a Mercè Rodoreda, l'art, si bé és condicionat pel món extern, no neix de l'observació directa de la realitat sinó del sentiment i del món interior de l'artista» (1971: 35).<sup>452</sup>

---

<sup>452</sup> Cal destacar que aquest comentari s'allunya de les interpretacions en clau realista i testimonial que havien dominat la crítica anterior en relació a *La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies*. Considerem significatiu que faça aquest comentari el 1971, una vegada ja ha quedat enrere l'exigència de realisme compromès i de testimoni.

### 10.2.2. L'APROXIMACIÓ DE CARME ARNAU

Com hem vist en els capítols anteriors, abans de la publicació de l'estudi per excel·lència de Carme Arnau (1979), diversos estudiosos de la literatura catalana es van referir a *Jardí vora el mar* en treballs que, amb un grau més o menys elevat de profunditat, tractaven de manera general l'obra narrativa de l'autora, com ara: Joaquim Molas (1969), Joan Fuster (1972) o Giuseppe Grilli (1972), cosa que, inevitablement i de la mateixa manera que les primeres ressenyes a la novel·la, estableixen uns precedents per al treball de Carme Arnau (1979).

En primer lloc, la manera com Joaquim Molas (1969) va tractar *Jardí vora el mar* en la panoràmica que va fer de l'obra de l'autora ja permet veure quina seria la posició canònica en què s'establiria. D'una banda, cal comentar que, si bé Molas va dedicar subapartats específics per a algunes de les obres: *Aloma*, *La plaça del Diamant* i *La meva Cristina i altres contes*, no va fer el mateix per a la novel·la que ara ens ocupa, ja que és analitzada conjuntament amb *El carrer de les Camèlies* en un apartat titulat «La represa d'una carrera novel·lística». De l'altra, la valoració que va fer de la novel·la tampoc no va ajudar al fet que en algun moment poguera ocupar un lloc destacat en el conjunt de l'obra de Rodoreda:

*Jardí vora el mar* fou començada a escriure el 1959, és a dir, abans de *La plaça*, i ha estat enllestida al final del 1966, és a dir, després d'*El carrer de les Camèlies*. Així participa, al meu entendre, de la crisi narrativa de *Vint-i-dos contes* i, a la vegada, conté algunes pàgines d'una gran bellesa literària que suposen, sense cap mena de dubte, l'experiència de les seves dues darreres novel·les (Molas, 1969: 16).

Pel que fa a l'anàlisi de la novel·la, Molas se centra en la presència, a diferència de les novel·les anteriors i seguint els articles inicials, d'un protagonista-narrador masculí i en fa un resum de l'argument basant-se en aquesta característica diferenciadora. Per la seua banda, encara menys importància va atorgar Joan Fuster a la novel·la en la seua obra *Literatura catalana contemporània* (1972), ja que ni tan sols s'hi va referir de manera aïllada. De fet, simplement la va posar en relació amb els reculls de contes publicats per l'autora fins al moment i, a més, d'una manera força succinta:<sup>453</sup>

---

<sup>453</sup> Aquest aspecte també ha estat comentat per Robert Saladrigas en referir-se a la consideració generalitzada de *Jardí vora el mar* com una obra menor de Rodoreda: «Em pregunto per què *Jardí vora el mar* és tinguda per la crítica com una obra menor i els manuals literaris la tracten amb un cert menyspreu o indiferència. Dos exemples que tinc a l'abast mentre escric: a *Literatura catalana contemporània*

En *Jardí vora el mar* (1967), i en les narracions breus de *Vint-i-dos contes* (1958) i *La meva Cristina i altres contes* (1967), la novel·lista posa a prova el seu prodigiós utillatge artístic amb arguments, tipus i situacions més variats, i l'humor, la fantasia i les perplexitats sentimentals, la lleu elegia de les hores que es cremen, li serveixen d'excusa per a realitzacions d'una singular perfecció (Fuster, 1972: 380).

Finalment, el mateix 1972, Giuseppe Grilli es va referir a la novel·la en l'article «Estructures narratives a l'obra de Mercè Rodoreda». De nou, trobem que l'apartat referit a *Jardí vora el mar* s'inicia amb la constatació de la inadvertència amb què la novel·la ha sigut tractada per la crítica: «sens dubte la que ha obtingut menys atenció per part de la crítica i del públic» (Grilli, 1972: 40 [552]). Pel que fa a l'anàlisi, Grilli se centra a fer una interpretació argumental de la novel·la en clau clàssica, basant-se en el mite de la iniciació, i considera que la presència del jardiner com a narrador-personatge és motiu suficient per a validar-ne una lectura sociològica. A més, afirma que la figura del jardiner és una paròdia del vell criat de *L'hort dels cirerers* de Txèkhov.

És el moment de centrar-nos en el treball de Carme Arnau (1979), en el qual, com ja hem vist en referir-nos a *La meva Cristina i altres contes*, el primer aspecte que crida l'atenció és l'alteració cronològica en l'aparició del recull de contes esmentat i la novel·la que ara ens ocupa, cosa que inevitablement respon a la intenció de quadrar les obres dins de la seua teoria del mite de la infantesa. Així, Arnau estudia *Jardí vora el mar* com l'última obra de l'etapa de maduresa de l'autora, mentre que *La meva Cristina i altres contes*, com la primera de l'etapa de vellesa, tot i que alguns dels contes van ser escrits abans que la novel·la i que el recull va ser publicat abans que aquesta.

L'opinió que la novel·la mereix a Arnau no dista molt de la mostrada per Molas (1969), ja que, igual que el crític, Arnau considera que «és una novel·la de crisi» (Arнау, 1979: 207). Ara bé, Arnau n'aprofundeix més en els motius, ja que, a més de la crisi de tècniques que va patir l'autora en el període en què Rodoreda va començar a escriure-la, fa explícits els aspectes que la fan inferior a la resta de novel·les: la tècnica narrativa behaviorista,<sup>454</sup> la multiplicitat d'històries,<sup>455</sup> el diàleg més abundant, un nivell simbòlic

---

(1972) Joan Fuster es conforma citant-ne el títol, i a *Literatura catalana. Dels inicis als nostres dies* (1979) d'Antoni Carbonell, Anton M. Espadaler, Jordi Llovet i Antònia Tayadella, en les quatre pàgines dedicades a Mercè Rodoreda l'obra només és al·ludida pel fet que el narrador sigui un home en comptes d'una dona» (Saladrigas, 2008: 29 [893]).

<sup>454</sup> Carme Arnau insisteix en aquest aspecte i de fet afirma: «Tota la història, a causa del punt de vista dominant, es tenyeix de vaguetat i d'imprecisió, i moltes de les coses les ha de deduir l'hipotètic lector, evidentment, amb força marge d'error» (1979: 208).

<sup>455</sup> Segons Arnau, «La diversitat d'històries, unida evidentment a una diversitat de personatges, fa que la novel·la guanyi en varietat i perdi, en canvi, en densitat» (1979: 208).

menys rellevant i, en resum, una pèrdua de la poèticitat típica de l'autora.<sup>456</sup> Per una altra banda i seguint també Molas (1969), Arnau posa en relació la novel·la amb les obres posteriors, *Mirall trencat* sobretot,<sup>457</sup> i afirma que suposa l'anunci de la consciència mítica de l'etapa de vellesa de l'autora.

Entre tots aquests aspectes, volem destacar la catalogació de la tècnica narrativa emprada com a behaviorista, ja que considerem que es tracta d'un error d'interpretació narratològica que ha arribat en l'anàlisi interpretativa de la novel·la fins els nostres dies. La tècnica behaviorista és la que correspon a la focalització externa, és a dir, a registrar veus i accions com ho faria una càmera objectiva, sense cap indicatiu que indique interpretació psicològica. En canvi, *Jardí vora el mar* té un narrador extradiegètic homodiegètic, amb una focalització interna fixa, ja que tot ho conta des de la seua perspectiva subjectiva.

Per una altra banda, per a Arnau, seguint la seua teoria del mite de la infantesa, les dues etapes vitals que senyoregen en la novel·la són la infantesa i la vellesa, reflectides en l'Eugeni i en el jardiner, respectivament. De la mateixa manera, Arnau no abandona la perspectiva biogràfica d'anàlisi i, per tant, estableix relacions entre aquestes etapes vitals i les que travessa l'autora, fins al punt que afirma que «D'una forma molt similar a Flaubert en relació a *Madame Bovary*, podem dir que el jardiner és [...] la mateixa autora» (1979: 213), sense tenir en compte que Rodoreda encara estava lluny de la vellesa quan comença a redactar la novel·la. A més, és tanta la intencionalitat que Arnau demostra de voler relacionar el narrador de la novel·la amb Rodoreda que fins i tot arriba a justificar, en la pèrdua d'identitat sexual pròpia de la vellesa, el fet que l'autora haja escollit un home com a narrador:

Però el personatge, a desgrat de ser un home, té molts punts de contacte amb les heroïnes més típiques de la Rodoreda; amb les del passat, i també amb les del futur. Si ara el narrador és un home, el fet és possible, tan sols, perquè el temps transcorregut ha esborrat les diferències quasi irreconciliables que anteriorment separaven els dos sexes. L'antagonisme desapareix i l'home i la dona poden esdevenir companys de desencís (a *Mirall trencat* tot el que hem apuntat hi és ben

---

<sup>456</sup> En relació amb aquest aspecte Arnau afirma: «Hi ha una sèrie d'expressions fortament col·loquials i ben eloqüents, però inèdites. D'una manera molt semblant al jardiner "parlen" altres components del servei i així la "poèticitat", si bé no desapareix de la novel·la —car si ho fes no podria ser signada per la Rodoreda— disminueix en relació amb altres produccions» (1979: 213).

<sup>457</sup> De fet, Carme Arnau afirma que «*Jardí vora el mar* sembla un assaig previ» de *Mirall trencat* «en molts dels seus aspectes més rellevants» (1979: 211) i que «presenta una concepció del món premonitòria de *Mirall trencat*» (1979: 223).



evident). El punt de vista dominant no és altre, en definitiva, que el de la mateixa Rodoreda que evoluciona amb el pas del temps (1979: 212).

Pel que fa a l'anàlisi simbòlica pròpia de la lectura que Arnau porta a terme de les obres rodoredianes, Arnau se centra en el jardí com a símbol de la infantesa i en l'aigua com a símbol de la mort, i els aglutina tots dos en el personatge d'Eugeni. Segons Arnau, tot i la presència del jardí de la casa d'estiu, és el jardí de la infantesa d'Eugeni situat a Barcelona el que té veritable importància, ja que és el que es relaciona amb l'etapa vital de felicitat amb Rosamaria, una etapa que el personatge no vol ultrapassar. És en aquest sentit que Arnau, de nou, estableix relacions entre el jardí de la infantesa d'Eugeni i el que Rodoreda descriu en l'entrevista que li va realitzar Baltasar Porcel el 1966:

Ara bé, el jardí carregat d'encís i enyorat amb una força punyent és el del passat; i aquest se situa al barri de Sant Gervasi, concretament al mateix lloc on va transcórrer la infantesa de Rodoreda: fixem-nos a nivell anecdòtic, en les similituds entre la ficció i la vida. Podem llegir a *Jardí vora el mar*: «Havia d'haver vingut quan no hi havia el carrer de Balmes. La riera de Sant Gervasi..., el camí estret..., el bosc de Marquès de Casa Brusi...» (pàg. 170), i en una entrevista que li va fer Baltasar Porcel, l'autora diu: «Ohm si haguessis vist els arbres del jardí del Marquès de Casa Brusi, a Barcelona! Jo de petita hi vivia al costat, a la part alta del carrer de Balmes, aproximadament allà on hi ha el parc Monteroles, en aquell turó. Una riera baixava per Balmes»; l'encís del temps passat és tan intens que el tracta de recuperar a la realitat —l'autora té un pis a Barcelona quasi al mateix lloc on va viure de petita— com a la ficció (1979: 215-216).

Quant a l'aigua com a símbol, Arnau considera que reflecteix un nou tema de la narrativa rodorediana: la mort, que en la novel·la queda representada en el suïcidi d'Eugeni al mar. Ara bé, segons Arnau, el tractament que Rodoreda dona a la mort no és el d'un fet repulsiu com se sol presentar, sinó que suposa la reabsorció de la vida en algun dels elements bàsics de l'univers: en aquest cas, en l'aigua representada pel mar: «Eugeni se suïcida, però dins el mar, amb la qual cosa esdevé mar, o el mar esdevé Eugeni» (1979: 206). Si bé, en aquest sentit, Arnau afirma que la mort no és entesa des d'una perspectiva tràgica: «La mort no assenyala una fi tràgica de la vida humana» (1979: 206), ella mateixa es contradia i contínuament afirma que el suïcidi d'Eugeni suposa una fi dramàtica que converteix *Jardí vora el mar* en una obra tancada, a diferència de les novel·les anteriors. Finalment, Arnau tanca l'apartat dedicat a *Jardí vora el mar* amb l'anàlisi espaciotemporal de la novel·la. En aquesta anàlisi de caràcter purament contrastiu amb la resta de novel·les de Rodoreda, Arnau remarca la imprecisió que domina tant el temps com l'espai i l'absència de trets històrics en la novel·la, cosa

que comporta que els personatges únicament s'hagen de preocupar pels problemes d'ordre psicològic.

Totalment superficial és l'anàlisi de la novel·la que Carme Arnau fa el 1988 en el volum onzè de la *Història de la Literatura Catalana*, ja que tan sols li dedica una pàgina en què es torna a repetir l'error en la datació cronològica de les obres a bastament comentat. Pel que fa a la interpretació de la novel·la, Arnau bàsicament segueix la lectura del seu treball de 1979, tot i que s'hi observen certes modificacions o matisacions, a més de les inevitables absències atesa la diferència d'espai entre un i l'altre treball, com ara l'establiment de relacions biogràfiques. En aquest sentit, crida l'atenció que Arnau matisa la contradicció pel que fa al dramatisme que implica la mort en la novel·la:

Perquè, diferentment de les dues novel·les anteriors, la tragèdia farà la seva aparició a l'univers de ficció i n'assenyalarà la destrucció —de l'obra oberta passarem a la tancada. Tanmateix, la mort no és pas, a *Jardí vora el mar*, desolada del tot; d'una banda, en no ser focalitzada directament i, d'una altra, pel tractament mític amb què hi és presentada. L'aigua, símbol universal, connotarà la mort i, així, aquesta esdevindrà poètica (Arnau, 1988c: 175).

L'any 2000 Carme Arnau va tornar a dedicar un estudi a *Jardí vora el mar* dins de l'obra *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda* titulat «*Jardí vora el mar*: la darrera primera novel·la». Per tal d'analitzar-la, el divideix en cinc apartats. En el primer, titulat «La redacció de *Jardí vora el mar*», Arnau explica tot el procés previ a l'aparició de l'obra el 1967. Pel que fa al segon, «Tècnica i personatges», Arnau continua defensant l'aplicació de la tècnica narrativa behaviorista, cosa que relaciona, ara, amb la presència dominant del diàleg i la tria d'un protagonista-narrador home, característiques que considera, a més, atípiques en l'obra narrativa de l'autora:

*Jardí vora el mar* adopta la tècnica behaviorista —i d'aquí el diàleg dominant—, i té un protagonista masculí, [...]. Es tracta doncs d'una novel·la atípica en aquest doble sentit [...], *Jardí vora el mar* és una novel·la de personatges masculins, d'«homes», com ho acostumen a ser les que adopten la tècnica distanciadora i objectiva del behaviorisme, les de Steinbeck o les de Hemingway, uns autors molt valorats pel corrent existencialista (2000a: 63).<sup>458</sup>

---

<sup>458</sup> A més de tornar a insistir en el fet que no es tracta d'una novel·la behaviorista pel que fa a la tècnica narrativa emprada, cal dir que, si bé el diàleg sí que és un recurs bàsic del behaviorisme, no ocorre el mateix amb la tria d'un protagonista-narrador home.

Pel que fa concretament a la tècnica behaviorista, Arnau en relaciona l'objectivitat que la caracteritza amb la novel·la negra i el cinema<sup>459</sup> i ho explica pel fet que l'únic punt de vista des del qual es narra, tot i que Rodoreda també fa ús del recurs del diari, és el del jardiner, bé siga a partir del que observa i escolta o bé a partir del que altres personatges li contenen. Ara bé, Arnau afirma que, «de manera diferent a un bon nombre d'obres behavioristes, que acostumen a triar la perspectiva del present» (2000a: 65), la història que ara ens ocupa naix proustianament del passat, del record, com ocorre en totes les obres de l'autora. Per la nostra banda, considerem que és aquesta última afirmació la que permet reafirmar-nos en el fet que la novel·la no pot ser entesa com a behaviorista, ja que cal tenir en compte que la focalització externa pròpia del behaviorisme s'ajusta millor al present perquè la selecció del record implica una consciència, cosa que ocorre en la novel·la que ara ens ocupa per mitjà d'una mirada subjectiva que selecciona, ordena i, en definitiva, filtra el que narra.

L'apartat continua amb l'anàlisi del model de llengua, de l'espai i del temps presents en la novel·la. Quant al primer aspecte, el model lingüístic, Arnau afirma de manera succinta que és col·loquial, no sols perquè la veu del jardiner «s'adreça al lector per explicar-li una història de viva veu i d'una manera animada, com ho demostren les onomatopeies» (2000a: 66), sinó també per l'abundància de diàleg en estil directe, la qual cosa la diferencia de la majoria de novel·les de l'autora. Pel que fa al temps i l'espai, insisteix en la inconcreció que els caracteritza. En concret, en relació amb el temps de la història, crida l'atenció la diferenciació que Arnau fa entre aquesta novel·la i totes les posteriors: l'absència de referències a la Guerra Civil i a l'exili, i a la manera com aquests fets «acostumen a marcar la vida dels personatges» (2000a: 66). Per a Arnau, la vida dels personatges d'aquesta novel·la està marcada únicament pels diners i per l'amor, cosa que aprofita per establir-hi relacions amb la biografia de l'autora:

Per confirmar un cop més la importància de la infantesa, en la seva, Mercè Rodoreda va sentir parlar molt de les necessitats econòmiques, en un ambient familiar en el qual els diners eren escassos. Filla única, madura prematurament per aquesta circumstància, de vegades feia de mitjancera de la família a l'hora de demanar diners a l'oncle que havia estat enviat a l'Argentina en busca de fortuna, precisament (2000a: 66).

---

<sup>459</sup> Arnau, a més, relaciona aquest fet amb l'interès manifest de Rodoreda pel cinema, cosa que li serveix per establir relacions biogràfiques entre l'autora i el narrador de la novel·la: «I cal remarcar que aquest és un gran moment d'influència del cinema en la literatura, i que Mercè Rodoreda era una espectadora entesa, a la qual, per exemple, agradaven pel·lícules de gènere, les de por, concretament, i els *westerns*, també, com al jardiner de la novel·la. Un cinema que era una distracció, i alhora, una font d'inspiració de cara a la seva producció» (2000a: 65).

Igual que fa amb l'anàlisi temporal, Arnau també intenta desxifrar l'espai on es desenvolupa la història a partir de dues referències biogràfiques. D'una banda, a partir d'una carta que Rodoreda envia a Obiols el 21 de juny de 1956 en la qual li comenta que vol fer un viatge en autocar, per visitar la costa. Segons Arnau, aquest viatge pogué suposar «un impuls per a la redacció de la novel·la, una novel·la que no se centra a Barcelona,<sup>460</sup> diferentment de la majoria de les de l'autora» (2000a: 67). Ara bé, Arnau no té en compte el fet que des del 1956 fins a la redacció de la novel·la passen tres anys i que hi ha novel·les posteriors que no tenen Barcelona com a escenari. De l'altra, a partir del fet que Rodoreda va copiar les cartes que Glòria A. —segons Arnau, «probablement la minyona i alhora l'amant de Joan Gurguí» (2000a: 67)— va enviar al seu oncle i posterior marit i, en concret, en el fet que dins de la vida d'infortunis que li relata fa esment del fet que es dedica a cuidar senyores a Sitges i a Calella de la Costa, cosa que, segons Arnau, pot haver pesat «en l'escenari, en algun personatge o sentit de *Jardí vora el mar*» (2000a: 68).

Per tal de tancar l'apartat, Arnau es refereix als personatges d'una manera contrastiva i a partir de l'establiment de relacions amb els de *Mirall trencat*. Així, considera que s'estableix una duplicitat entre el jardiner i l'Eugeni, ja que si bé comparteixen aspectes vitals (passió per les flors, pèrdua de la dona estimada...), presenten una actitud totalment oposada enfront de la vida: la serenitat envoltat de natura, el primer, i la mort en el medi aquàtic, el segon. És aquesta disjuntiva entre vida en serenitat o mort la que Arnau considera que també es repeteix en *Mirall trencat* mitjançant els personatges de Teresa i Maria. En definitiva, per a Arnau, la intenció de Rodoreda és la mateixa en totes dues novel·les: «exposar un tema tràgic que relacionés la infantesa, l'amor i la mort, en un escenari que era un jardí de gran bellesa» (2000a: 71), intenció en la qual només aconsegeix reeixir, al seu parer, en *Mirall trencat*, com a conseqüència del canvi de perspectiva narrativa, de la tria de personatges femenins<sup>461</sup> i del tractament mític.

---

<sup>460</sup> Més endavant, en relació a l'aparició de Barcelona en la novel·la i des d'una perspectiva biogràfica, Arnau comenta: «a la novel·la s'obre pas, tímidament encara, l'escenari recurrent de tota la producció rodorediana: el barri de Sant Gervasi, en general, i el carrer Ríos Rosas, en particular. Mercè Rodoreda va néixer al carrer de Manuel Angelon [...], estret i paral·lel al de Balmes, per una banda, i al de Ríos Rosas, de l'altra. [...]. Al costat de la imprecisa ubicació de la casa magnífica i amb un jardí espectacular, la minuciosa situació i descripció de la casa i el jardí modest del barri de Sant Gervasi, aquest que l'autora sembla portar gravat molt endintre» (2000a: 68).

<sup>461</sup> En relació amb la tria de personatges femenins, Arnau afirma: «Notem, però, que hi ha un canvi significatiu: el protagonisme dels personatges masculins, vistos de fora estant, deixarà pas al dels

Arnau comença el tercer apartat, titulat «La fortuna, els *americanos* i el matrimoni d'interès», insistint en la duplicitat contrastiva que caracteritza la novel·la, en aquest cas, però, basant-se en la diferent edat dels dos indians de l'obra: el senyor Bellom i Eugeni. Ara bé, el fet que en la novel·la apareguen indians és un tema fàcilment relacionable amb la biografia de Rodoreda i, en concret, amb el seu oncle i posterior marit, per la qual cosa Arnau no s'està d'establir-hi la relació. Així, per a Arnau, «la vida del senyor Bellom calca, a grans trets, la de l'oncle de la novel·lista» (2000a: 72), encara que Rodoreda ha sotmès la figura real de l'oncle a un procés de «mitificació» perquè no s'assemblen en el caràcter.<sup>462</sup> Ara bé, Arnau no només relaciona la biografia de l'oncle amb l'esdevenir del senyor Bellom, sinó que també troba concomitàncies amb el d'Eugeni. En aquest cas, perquè tots dos parteixen del barri de Sant Gervasi i pel fet que coincideix que és als catorze anys quan tant l'oncle com Eugeni entren a la vida adulta amb l'abandonament de la infantesa que això comporta: el primer, perquè és enviat a Amèrica a fer fortuna, i el segon, perquè té la primera relació sexual amb Rosamaria.

És aquesta última comparació de tall biografista la que permet a Arnau endinsar-se en la importància que la infantesa i, en conseqüència, la innocència tenen en la novel·la a partir de diversos passatges de l'obra: la desaparició de la creu que el jardiner tenia al paladar en créixer i el reconeixement per part de Rosamaria de la importància dels diners si no volia passar-se la vida cosint,<sup>463</sup> cosa que la porta a casar-se per interès amb Francesc i a continuar amb ell encara que es tracte d'un matrimoni fracassat. De la mateixa manera, és el fracàs d'aquest matrimoni per interès el que permet a Arnau referir-se al fracàs amorós explícit en la novel·la, tant el matrimonial com l'extramatrimonial i, a més, a la visió negativa que s'hi dona de la maternitat/paternitat.

En el quart apartat, que porta per títol «La pintura», Arnau estableix relacions entre l'afició pictòrica de Rodoreda i la presència que la pintura té en la novel·la, una presència que Arnau explica, de nou, per mitjà de la dualitat entre personatges: Feliu, un

---

femenins, presentats, sobretot, interiorment i amb una gran penetració, uns personatges que potser la interessin més, també» (2000a: 71).

<sup>462</sup> En concret, afirma: «Tanmateix, si la base és biogràfica, hi ha una evident mitificació, i el personatge de ficció, l'home de gran riquesa, generós i ben relacionat, [...], té poc a veure en aquest aspecte amb la figura real, un home gasiu, segons sembla. La novel·la, doncs, esdevé, així, l'espai d'una rectificació positiva de la vida, d'una mitificació, com en el cas del jardí» (2000a: 73).

<sup>463</sup> De nou, Arnau aprofita el passatge per establir relacions amb la vida de l'autora: «La costura a la qual es va haver de dedicar Mercè Rodoreda a la postguerra, [...], és la feina més recurrent de les seves heroïnes» (2000a: 74).

pintor realista de renom que es troba estancat, i Eulàlia, una persona gran que, tot i no tenir cap formació, sap infondre vida a les pintures.<sup>464</sup> A més, per a Arnau, cal veure en aquesta dualitat un missatge de l'autora sobre el sentit últim de la seua obra, tant pictòrica com narrativa,<sup>465</sup> un missatge que resulta interessant perquè trobem la rectificació d'Arnau al voltant del caràcter realista que havia atorgat a part de l'obra narrativa de Rodoreda:

I és que, en les seves ficcions, Rodoreda acostuma a incorporar una part fantàstica, misteriosa, amb la qual cosa aquestes defugen el realisme, en el qual, de fet, no creu com a creadora. I ofereix una visió subjectiva del món. «Un univers propi en aquest món», per dir-ho com Mansfield (2000a: 78).<sup>466</sup>

A banda d'aquesta idea central que domina l'apartat, trobem dos aspectes interessants de ressaltar: l'anàlisi de la referència que apareix en la novel·la a Miró i de passatges humorístics. Pel que fa a Miró, Arnau comenta com Rodoreda no sols valorava el pintor, sinó que també l'imitava, per a la qual cosa es basa en una carta de Rodoreda a Obiols de l'1 de juliol de 1953. Quant a la presència d'humor en la novel·la, Arnau argumenta a partir de diferents mostres, com ara l'opinió del jardiner —poc entès en pintura— sobre les obres de Miró, que «l'humor, la ironia és ben present en aquesta novel·la, a causa sobretot de la diversitat de personatges, de perspectives» (2000a: 79).

Per últim, el cinquè apartat es titula «Les flors i la vegetació» i és en el qual Arnau porta a terme l'anàlisi simbòlica de la novel·la i, en concret, del jardí, les flors i l'arbre. Arnau comença l'apartat referint-se a l'epígraf de Robert Kanters<sup>467</sup> que encapçala la novel·la i la interpreta en clau esotèrica i biogràfica, a partir dels suposats interessos que Rodoreda hauria compartit amb l'autor:

Kanters, segons apunta en una biografia més aviat intel·lectual, *À perte de vue*, té interessos semblants als de Mercè Rodoreda o viceversa, unes afinitats que

---

<sup>464</sup> Més endavant i reprenent la perspectiva biogràfica, Arnau relaciona el personatge d'Eulàlia amb l'autora: «la novel·lista té moltes afinitats amb el seu personatge» (2000a: 78) i «per una sèrie d'indicis —a més de la dedicació a la pintura, que pot ser l'escriptura—, podem acostar aquest personatge a Mercè Rodoreda —malaltia del cor, mirada trista, desencís i desenganys en les relacions amoroses...» (2000a: 80).

<sup>465</sup> En concret, Arnau afirma: «De fet, Mercè Rodoreda sembla dir-nos a través d'aquests dos personatges, que tenen de la pintura dos conceptes radicalment oposats, que la creació no neix pas de la reproducció d'una realitat exterior, sinó interior, que es serveix d'elements del món real, manipulats i de vegades insignificants — [...]—, per crear un món diferent i personal, per expressar, sentiments, també, uns sentiments que creen l'emoció en l'espectador —com s'esdevé amb la producció pictòrica i literària rodorediana» (2000a: 78).

<sup>466</sup> De la mateixa manera, considerem que aquesta afirmació és contradictòria pel que fa a la insistència de la mateixa Arnau a trobar una relació entre la ficció i la realitat factual de la vida de Rodoreda.

<sup>467</sup> L'epígraf diu «Dieu est au fond du jardin» (Rodoreda, 2013 [2007]: 8).

demostren la tria de l'encapçalament de la novel·la: una gran atracció per la poesia, sobretot per Baudelaire, i alhora, per una línia d'escriptura esotèrica amb el nom de Louis-Claude de Saint Martin, l'autor d'un llibre titulat *Des erreurs, Tableau naturel des rapports entre Dieu, l'homme et l'Univers* (2000a: 81).

De la mateixa manera, és, a partir de la idea de Kanters de la necessitat que l'home modern té de crear-se un mite per a sobreviure a causa de la soledat, que Arnau explica l'ús del jardí i de l'arbre com una epifania en la producció rodorediana en general i com un intent de ser-ho en aquesta novel·la en concret.<sup>468</sup> Una relació que a continuació estén a l'afecció de Rodoreda per la lectura de la Bíblia i sobretot a una certa influència del romanticisme alemany:

Però també el romanticisme alemany —relacionat amb el misticisme cristià—, considera que en la naturalesa hi ha traces del Jardí de l'Edèn, visibles per a qui sap mirar-les. En aquest sentit, el paisatge és per a Runge [...], l'espai en el qual és possible retrobar encara el lligam entre l'home, la naturalesa i Déu: «autrement dit exprimer notre sentiment de cohésion divine avec l'univers». De fet, sembla més aviat aquesta mena de desig panteista, l'expressat per Mercè Rodoreda» (2000a: 81-82).

Pel que fa a les flors, Arnau no les analitza simbòlicament i únicament destaca el fet que és la novel·la de l'autora que n'inclou més, cosa que relaciona amb la professió del protagonista. Per contra, no ocorre el mateix amb l'arbre, en concret un eucaliptus en l'obra, que relaciona amb la «valoració universalment reconeguda de l'arbre, element vertical que lliga el cel i la terra, centre de diverses cultures» (2000a: 82) i que considera que funciona en la novel·la com un mestre per al jardiner, ja que «li assenyala el comportament que cal seguir, la vida justa: la serenitat, l'estoïcisme, la solitud...» (2000a: 82). És seguint el fil de la comunicació que s'estableix en l'obra entre el jardiner i l'eucaliptus que Arnau afirma que s'hi insinua la metamorfosi del jardiner en arbre.

Finalment, per tancar l'apartat, Arnau retorna a la influència que el romanticisme alemany té, al seu parer, en la novel·la. Així, considera que la novel·la es basa en un dels grans temes d'aquest moviment: «la nostàlgia del paradís perdut que només es pot

---

<sup>468</sup> Arnau afirma: «A *Essai sur l'avenir des religions*, Kanters apunta la necessitat de l'home modern, un home essencialment solitari, de crear mites, [...]. De fet, la construcció del mite, apuntat només en aquesta primera novel·la, més com a voluntat que no pas com a concreció, assenyalarà el camí, l'evolució de la producció rodorediana i desembocarà en un indret preferent: en el jardí i en les flors. L'arbre, sobretot. Un jardí que és així una mena d'epifania, com clarament assenyala l'epígraf de Kanters» (2000a: 81).

entreveure a la infantesa» (2000a: 85), un tema que es reflectiria en Eugeni com a heroi romàntic i com a *alter ego* de l'autora:

Però és Eugeni el qui sembla encarnar, més que no pas el jardiner, la figura de l'heroi romàntic, pel fet de tractar-se d'un personatge jove, obsedit per l'amor, la mort i la natura. I, sobretot, per la infantesa. Que, de fet, fora d'aquesta infantesa no ha trobat enlloc més la plenitud, una plenitud que tenia per espai preferent el jardí, que la simbolitza. De fet, Eugeni calcant les paraules de Mercè Rodoreda, convertint-se en una mena de porta parole, confia al vell jardiner que només es viu fins als dotze anys i, alhora, la seva passió per les flors, que vol dir pels jardins, s'estableix, així, un clar paral·lelisme amb la seva creadora (2000a: 85).

En definitiva, aquest treball, com hem vist que passava en relació a altres obres, suposa una rectificació implícita de l'anàlisi de la novel·la duta a terme per Arnau el 1979. Així, si bé l'anàlisi simbòlica de l'obra i l'establiment de relacions amb *Mirall trencat* es mantenen pràcticament intactes, s'hi observa que en cap moment Arnau parla d'una novel·la de crisi i que la perspectiva biogràfica canvia d'objectiu, de manera que ja no s'establiran relacions entre l'autora i el jardiner, sinó entre Rodoreda i Eugeni, una estratègia que li permet deixar enrere els lligams entre la novel·la i l'etapa de vellesa de l'autora.

Deu anys després, el 2010, Arnau va tornar a publicar un treball al voltant de *Jardí vora el mar*. Es tracta del capítol que Arnau dedica a la novel·la en l'obra *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008* i que porta per títol «*Jardí vora el mar: la novel·la de represa*». En línies generals, si bé Arnau segueix el seu treball anterior, ja que insisteix en l'absència de referències a la Guerra Civil i a l'exili; en l'ús del punt de vista biografista; en la interpretació del jardí com a símbol de la pèrdua de la innocència pròpia de la infantesa; en els punts còmics i els de contacte amb *Mirall trencat*, i en la duplicitat que caracteritza els personatges, sí que trobem una diferència en l'anàlisi de la novel·la que crida l'atenció: el fet que s'autocorregeix i ja no es refereix a l'adopció del behaviorisme com a perspectiva narrativa. De fet, únicament comenta que la novel·la, a més de comptar amb altres tècniques com la del dietari, és narrada pel jardiner i les dificultats que aquesta perspectiva única comporta:

Pel que fa als escrits, es tracta d'una estratègia compositiva, constant en Rodoreda, que aposta per la perspectiva subjectiva, una estratègia ben necessària en aquesta novel·la de grup, però amb un únic punt de vista, el del jardiner, la qual cosa deixa més d'un aspecte fosc —per evitar-ho, a *Mirall trencat*, Rodoreda incorpora un narrador (2010c: 226).



Es tracta, per tant, d'una autocorrecció que va al fons de la qüestió perquè va de l'objectivisme propi del behaviorisme a subratllar el subjectivisme. De tota manera, Arnau continua sent poc exhaustiva en l'anàlisi narratològica de la novel·la, ja que parla d'introduir un narrador en *Mirall trencat*, com si en *Jardí vora el mar* no n'hi haguera. En realitat la diferència es troba en què el narrador de la novel·la que ara ens ocupa és un narrador testimoni que no pot dipositar el focus de percepció en altres personatges, cosa que sí que pot fer el narrador heterodiegètic de *Mirall trencat*.

### 10.2.3. LES DIFERENTS APROXIMACIONS POSTERIORS A L'ESTUDI DE CARME ARNAU (1979)

La majoria de treballs que tracten *Jardí vora el mar* no ho fan de manera aïllada, sinó que l'estudien juntament amb altres obres de l'autora, sobretot en contrast amb *Mirall trencat*, o bé la referencien amb la intenció d'exemplificar una tesi general sobre l'obra de l'autora. És atesa aquesta casuística que hem decidit començar el capítol analitzant, cronològicament, els treballs que estudien de manera independent *Jardí vora el mar* i, a continuació, tractar els estudis en què la novel·la s'analitza per contrast amb altres o bé s'utilitza com a exemple en un estudi més general sobre l'obra de l'autora.

A més, volem deixar constància que, per tal d'analitzar els treballs i tal com ja hem fet en el capítols anteriors, seguirem la classificació d'aproximacions crítiques predominants en l'estudi de les obres de l'autora establerta per Mencos (2003: 10-16), segons la qual són set les principals perspectives des de les quals s'aborda l'estudi acadèmic de l'obra de Rodoreda: tematicosimbòlica i biogràfica, feminista, psicoanalítica, comparativa (dividida en sis tendències), històrica, lingüística i narratològica. De la mateixa manera, també tindrem en compte el diferent enfocament aportat per la crítica des dels principals focus de recepció: Catalunya i els Estats Units.

Per tant, si focalitzem l'atenció en els treballs que, des de l'estudi principal de Carme Arnau (1979) i fins a l'actualitat, han tractat de manera independent *Jardí vora el mar*, de seguida ens adonem que són certament escassos. El primer és la ponència, titulada «El *Jardí vora el mar*: vida, mort, innocència i Déu», que Jineen Krogstad va dur a terme en el II Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica el 1979 i que podem llegir en les actes de l'esmentat congrés, publicades el 1982. En aquest treball breu, Krogstad porta a terme una anàlisi simbòlica del jardí que intenta superar la consideració del jardí com a espai mític establerta per Arnau (1979). Així, per a l'estudiós la crítica anterior no havia tingut en compte un factor: la presència «d'un ésser diví que resideix en el jardí» (1982: 381) i que «actua únicament dins del recinte del jardí, on influeix les persones que hi volen romandre» (1982: 381). En definitiva, una presència que serveix per lligar tots els aspectes simbòlics que, al seu parer, es relacionen amb el jardí.<sup>469</sup>

---

<sup>469</sup> Al seu entendre, aquests elements simbòlics són: «(1) la innocència de l'amor quan aquest és relacionat amb les flors o amb el jardí en general; (2) la força creadora del jardí i del jardiner; (3) la continuació de la vida mitjançant els arbres que sobreviuen l'home, i (4) després de la mort de persones estimades, llur renaixença dins el món natural» (1982: 381).

El segon estudi és el que Pere Gamisans va publicar el 1984 en el primer volum de la *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit. Estudis de llengua i literatura catalanes*. Aquest treball, que porta per títol «La il·lusió referencial a la novel·la de Mercè Rodoreda *Jardí vora el mar*», suposa el primer i únic estudi de la novel·la des d'una perspectiva lingüística. En concret, Gamisans analitza el marc enunciatiu i considera que cal diferenciar entre el «marc d'enunciat, és a dir la ficció, [...], i un marc d'enunciació fet d'elements que envolten el procés enunciatiu i que tot i que són escrits, tenen una existència exterior i prèvia a l'acte d'escriure» (1984: 245), cosa que explica per l'ús dels temps verbals, els dítics, el discurs el·líptic i l'ús de certs topònims. A més, Gamisans se centra a analitzar els trets lingüístics que apropen la novel·la al discurs oral com la senzillesa lèxica; el predomini de l'ordre lògic i psicològic i no del gramatical —propi del text escrit— en els usos sintàctics; l'acumulació improvisada per mitjà de punts i seguits i de conjuncions «i» en comptes de buscar la globalització; l'el·lipsi verbal, les rectificacions en el mateix discurs, o l'omnipresència d'un interlocutor, cosa que, al seu parer, accentua el caràcter de diàleg entre el narrador i el lector.

El mateix Pere Gamisans tornava a referir-se a la novel·la el 1989 en el segon volum de la *Miscel·lània Joan Bastardas. Estudis de llengua i literatura catalanes*. En aquest cas, l'estudi porta per títol «Intriga i narració a la novel·la de Mercè Rodoreda: El cas de *Jardí vora el mar*» i consisteix en una defensa del punt de vista narratiu escollit basant-se en la intriga que comporta. En concret, Gamisans recull nombrosos exemples de les tècniques que emprava Rodoreda per tal que el narrador ens faça arribar la informació sobre el triangle amorós central i afirma que només és al final quan tenim tota la informació ja que, mitjançant el dietari d'Eugeni, ens arriba la seua percepció. Així, per a Gamisans, en la novel·la Rodoreda fa ús de la tècnica del trencaclosques, cosa que relaciona amb la inclinació de l'autora per les novel·les policíiques,<sup>470</sup> i considera que «el jardiner-narrador opera com el detectiu que reconstrueix una història passada» (1989: 294).

---

<sup>470</sup> De fet, Gamisans afirma que la tècnica narrativa emprada en *Jardí vora el mar* és idèntica a l'emprada en la novel·la *Crim* i fa constar la inclinació de l'autora per les novel·les policíiques i criminals a partir d'una declaració que Rodoreda va fer a Baltasar Porcel en l'entrevista de *Serra d'Or* (1966: 71 [231]). Cal dir, però, que en realitat es tracta de dos tipus de narradors diferents, ja que el narrador de *Crim* és extra-heterodiegètic amb focalització zero —en teoria, té accés a tota la informació i fa servir paralipsis o omissió d'informació per a mantenir l'enigma—, mentre que el narrador de *Jardí vora el mar* només té accés a la informació que ell percep, òbviament limitada. De la mateixa manera, també cal tenir en compte que, mentre *Crim* és una paròdia, la novel·la que ara ens ocupa no ho és.

El 1998, Josefina González va publicar l'article «*Jardí vora el mar*: Homenaje a Joan Miró» en la revista *Romance Languages Annual* en el qual, des d'una perspectiva biogràfica, arriba a la conclusió que cal entendre la deficiència de la trama de la novel·la a partir de la correcta interpretació de l'objectiu de l'obra. Així, per a González, la novel·la «no es una obra poco significativa [...], sino una novela de transición entre la actividad pictórica a la cual se dedicó la escritora durante la década de los 40 y 50, y la reanudación lingüística interrumpida» (1998: 508) que Rodoreda porta a terme per mitjà d'una «despedida y celebración a su fuente de inspiración: Joan Miró» (1998: 510). Cal dir, però, que Rodoreda no va deixar d'escriure en els anys 40 i 50 i, per tant, no es pot parlar d'una represa de l'activitat literària.

El 2008 Robert Saladrigas es va referir a la novel·la que ara ens ocupa, des d'una perspectiva molt personal i tenint en compte la recepció rebuda, en el número 588 que la revista *Serra d'Or* va dedicar a Mercè Rodoreda en el centenari del seu naixement en un article titulat «El jardí de l'existència». Si bé en l'anàlisi de la novel·la no aporta cap novetat, ja que aquesta està basada en les aportacions d'Arnau (1979 i 2000a),<sup>471</sup> sí que resulta interessant la valoració que, des del punt de vista de la recepció, fa de la novel·la. En aquest sentit, tot i mostrar-se contrari a la indiferència prestada a la novel·la, tampoc no dona motius convincents per explicar per què no hauria d'haver sigut així o per revertir la situació de cara al futur:

*Jardí vora el mar* és tinguda per la crítica com una obra *menor* i els manuals literaris la tracten amb cert menyspreu o amb indiferència. [...]. En quin sentit es considera inferior, per exemple, a *El carrer de les Camèlies*? Temo que no és just. Sense negar el valor i l'envergadura inqüestionables de novel·les com *La plaça del Diamant* o *Mirall trencat* i dels reculls de contes que, [...], em semblen extraordinaris, haver fruit de la relectura de *Jardí vora el mar* em porta a defensar el lloc prominent que per mèrits propis, com a obra ben feta, plena de matisos que cada lector ha de saber i voler destriar, mereix ocupar en la narrativa de Mercè Rodoreda. Els grans creadors no tenen peces secundàries (2008: 29 [893]).

El 2008 i usant una perspectiva basada en la recepció de la novel·la, es va referir Lluís Calderer a la novel·la des de les pàgines de la revista *Escola Catalana*. En aquest article breu, titulat «Del “món” creat per Mercè Rodoreda», Calderer argumenta una sèrie de motius per tal de reivindicar la novel·la en el conjunt de l'obra rodorediana. Entre aquests motius trobem el fet que va ser escrita després d'un llarg silenci en el qual

---

<sup>471</sup> Saladrigas comenta especialment les característiques del narrador, tot i anomenar-lo protagonista (2008: 28 [892]), seguint Arnau. Així, considera que té trets femenins i dona importància al fet que no fa cap referència a la Guerra Civil ni a l'exili.

Rodoreda va dur a terme «un procés de transfiguració de l'autobiografia personal en mite universal» (2008: 6) o el fet que constitueix un preludi de *Mirall trencat* pel que fa al jardí com a símbol del paradís perdut de la infantesa. En definitiva, es tracta d'una reivindicació de la novel·la basant-se en els postulats d'Arnau<sup>472</sup> i, per tant, duta a terme des d'una perspectiva essencialment simbòlica i biogràfica, com demostra la relació que estableix entre la vida de l'autora i la d'Eugeni: «La vivència fonda, traumàtica del pas de la infantesa a l'adolescència de la mateixa autora és transferida a un personatge masculí, Eugeni» (2008: 7).

Per últim, el 2017 Laura Bolo va dedicar un apartat del seu estudi, titulat *Mecanismes narratius en la construcció de personatges de la narrativa rodorediana*, a l'anàlisi narratològica de la novel·la. Així, Bolo classifica el narrador com a testimoni, ja que és un personatge secundari que, com a observador, ens conta la història i explica les característiques d'aquest narrador en relació amb l'obra per mitjà d'epígrafs dedicats al personatge del jardiner; al seu llenguatge o idiolecte; als metarelats que serveixen per completar, quan cal, la falta d'informació; als discursos exteriors, i al món interior. Es tracta, per tant, del primer treball que, de manera exhaustiva i fonamentada, es refereix a la tècnica narrativa emprada per Rodoreda en la novel·la i que arriba a unes conclusions que desacrediten l'aplicació de la tècnica behaviorista, com havia afirmat Arnau (1979 i 2000a).

Si una tendència comparativa, segons la divisió establerta per Mencos (2003: 15-16), és aplicable a l'anàlisi comparativa de *Jardí vora el mar*, aquesta és la quarta tendència, basada en la comparació de «les diferents obres de la mateixa Rodoreda» (Mencos, 2003: 15), ja que l'obra que ara ens ocupa s'ha analitzat habitualment per contrast amb la resta de novel·les més valorades i sobretot amb *Mirall trencat*. Entre aquests treballs, cal dir que són majoritaris els que se centren en la importància del jardí i les flors en les obres de l'autora i que n'analitzen la presència des de diferents perspectives. Dins d'aquest grup de treballs i seguint una organització cronològica tractarem: Clarasó (1980); Triadú (1982); Bieder (1982); Porrúa (1993); Scarlett (1994a i 1994b); Molas (2003); Łuczak (2003c); Škrabek (2010) i Łuczak (2014).

---

<sup>472</sup> El mateix Calderer fa referència a Carme Arnau en l'article com a estudiosa que ha reivindicat el paper fundacional de la novel·la en el conjunt de l'obra de l'autora, però sense tenir en compte que també és en part dels seus treballs que parteix la infravaloració patida per aquesta: «Tot i que una estudiosa eminent de l'obra de Mercè Rodoreda, com ho és Carme Arnau, hagués assenyalat ja fa anys el paper fundacional de *Jardí vora el mar* en la configuració del "món" rodoredià, crec que encara cal insistir-hi» (Calderer, 2008: 7).

Seguint un ordre cronològic, el primer treball al qual ens referirem és l'article que Mercè Clarasó va escriure en el *Bulletin of Hispanic Studies* el 1980, titulat «The Angle of Vision in the Novels of Mercè Rodoreda». En aquest treball, Clarasó analitza diferents novel·les de l'escriptora des d'un punt de vista narratològic. Pel que fa a *Jardí vora el mar*, considera que és el punt de vista narratiu escollit el que ha comportat el poc èxit de la novel·la, un error en la tria que explica pel moment en què va ser escrita. Així, argumenta que el fet de triar el jardiner com a únic narrador en primera persona posa a l'autora en moltes dificultats a l'hora de poder-lo fer contar les accions i sentiments de la resta de personatges. De la mateixa manera, considera que el fet de narrar les estratègies que el jardiner usa per tal que la informació li arribe (xafardejos, coincidències, espionatges...) fa que s'hi insistisca massa en la maquinària emprada i que, per tant, el lector desconnecte de la trama i de les emocions narrades. A més, considera que el lector difícilment s'identifica amb el jardiner qui ja, des de l'inici, es presenta com un batxiller:

The trouble here is, first of all, that what is being related is not really the business of the narrator, hence his reaction to it is irrelevant. Secondly, that the figure chosen as the center of consciousness is playing a rather antipathetic rôle. [...]. Our emotional rejection of him stems from this slightly incongruous rôle of «batxiller» that he has to play. Nobody likes a «batxiller» (1980: 146).

Finalment, també Clarasó veu en *Jardí vora el mar* un prototip del que després seria *Mirall trencat*: «In many ways it could be say that this book [*Mirall trencat*] is what *Jardí vora el mar* was trying to be» (1980: 150) i ho argumenta basant-se en l'elevat nombre de personatges; l'element dalt-baix; la presència del suïcidi, i la figura de l'Armanda, qui considera que juga el rol del jardiner. Cal dir, però, pel que fa a aquest últim aspecte, que Armanda en cap moment fa de narradora a diferència del jardiner, sinó que només és un dels personatges privilegiats en la percepció de la història com a personatge en el qual es diposita el focus. A més, la seua percepció és completada en tot moment per la d'altres personatges.

El segon exemple que exposarem d'aquesta tendència correspon a la breu referència que Joan Triadú va fer a la novel·la dins *La novel·la catalana de postguerra* el 1982 en l'apartat titulat «Mercè Rodoreda després de *La plaça del Diamant*». En aquest treball, Triadú, tot i considerar que *Jardí vora el mar* és una novel·la més modesta que *El carrer de les Camèlies*, intenta deixar enrere les veus que l'han tractada com una novel·la menor, basant-se en el fet que preludeia *Mirall trencat*:

*Jardí vora el mar* no és, doncs, una novel·la «menor», encara que per l'extensió estigui entre *Aloma* i *El carrer de les Camèlies*. Més distendida, menys densa, més inconcreta potser, preludia *Mirall trencat*, és a dir, el pas a una història més diversificada i plural. [...]. Fins a cert punt cal associar aquesta bella novel·la a *Mirall trencat* pels mateixos motius que *El carrer de les Camèlies* cal relacionar-la amb *La plaça del Diamant* (1982: 117-118).

El tercer exemple el trobem en el treball de Maryellen Bieder, recollit el 1982 en les *Actes del segon Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica*. En aquest estudi, que porta per títol «The Woman in the Garden: The Problem of Identity in the Novels of Mercè Rodoreda», Bieder analitza, des d'una perspectiva simbòlica, la presència dels jardins i dels parcs en diferents obres de Rodoreda.<sup>473</sup> Pel que fa a *Jardí vora el mar*, només s'hi refereix una vegada i d'una manera molt breu per tal de comentar com la innocència de l'amor infantil roman per sempre més a l'oceà, és a dir a la natura, pel suïcidi al mar de l'Eugeni.

L'exemple següent és l'article que María del Carmen Porrúa va publicar el 1993 en la revista *Filología*, titulat «La configuración espacial en discursos femeninos: Pardo Bazán, Martín Gaité, Rodoreda». Com el mateix títol indica, es tracta d'un treball que es basa en la primera de les tendències comparatives establertes per Mencos, és a dir, en el fet de comparar l'obra de Rodoreda amb la d'altres autores, i intentar «establir paral·lelismes i contrastos relacionats amb la condició que tenen de ser dones» (Mencos, 2003: 15). En aquest cas, la comparació agafa com a objectiu analitzar el diferent ús de l'espai en les tres autores. Pel que fa a Rodoreda, Porrúa tria únicament com a exemple *Jardí vora el mar* i argumenta com el jardí, com a espai, cobra funcionalitat, és a dir, «está tematizado, es un espacio semántico con valor de personaje. No es un marco, es un “lugar de actuación”» (1993: 295). En definitiva, considera que Rodoreda fa un ús de l'espai que «se aleja de los tratamientos convencionales» (1993: 298).

Seguint aquesta mateixa tendència, trobem dos treballs que Elizabeth Ann Scarlett va publicar el 1994. El primer consisteix en breus referències a *Jardí vora el Mar* en l'estudi «Mercè Rodoreda», publicat en el volum *Under Construction: The body in Spanish Novels*. Si bé Scarlett no dedica un apartat a la novel·la que ara ens ocupa, la utilitza per a exemplificar les seues tesis al voltant de l'obra de Rodoreda en general i de

---

<sup>473</sup> Bieder se centra en l'anàlisi simbòlica del jardí en *La plaça del Diamant* i en *Mirall trencat*. Tot i això, fa alguna referència a *El carrer de les Camèlies* i *Jardí vora el mar*.

les novel·les específicament analitzades en particular: .<sup>474</sup> És en el següent treball, en el capítol «“Vinculada a les flors”»: *Flowers and the Body in Jardí vora el mar and Mirall trencat*» publicat en el volum *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*, en el qual Scarlett sí que analitza de manera específica *Jardí vora el mar* seguint les mateixes tesis i la mateixa perspectiva que en l'article anterior.

En aquest capítol, Scarlett porta a terme una anàlisi de la relació simbòlica que s'estableix entre el món floral i el cos de la dona en les dues novel·les, *Jardí vora el mar* i *Mirall trencat*, des d'una doble perspectiva feminista i biogràfica. És la primera perspectiva la que la porta a afirmar que l'ús de les flors en Rodoreda té a veure amb el fet de treure a la llum tot allò que el discurs patriarcal preferiria que estiguera amagat. Així, sense cap exhaustivitat i fent ús en tot moment de la interpretació, afirma que Rodoreda, usant la connexió de flor-dona com un aspecte embriagador i fascinant, reverteix la tradició anterior d'usar la connexió com a símbol de passivitat i debilitat duta a terme tant pels homes com per les dones que es queixaven de la situació patriarcal. En segon lloc, és el punt de vista biogràfic el que la porta a afirmar, de nou de manera totalment subjectiva, sense fonamentar les asseveracions en els exemples pertinents que les demostren, que l'exili viscut per Rodoreda és essencial per entendre la importància floral en les seues novel·les:

Another important aspect relating to the profusion of flowers in Rodoreda is their connection to her living in exile from her Catalanian homeland. By nature, flowers and other plants must remain rooted in the soil to survive. In exile, the feeling of uprootedness may become transmuted into narrative via heroines who are *arrencades* —uprooted from their environments by destiny and/or orphaned (1994b: 81).

Pel que fa concretament a *Jardí vora el mar*, Scarlett centra la perspectiva feminista esmentada en la figura del jardiner-narrador, qui identifica les protagonistes dels seus records amb certes flors,<sup>475</sup> i qui, segons Scarlett, per ser bo amb les flors, com altres personatges de Rodoreda, té «a knack for nurturing and act benevolently toward female characters» (1994b: 77). Pel que fa al punt de vista biogràfic relacionat amb l'exili, com no és aplicable a una heroïna protagonista arrencada del seu món, Scarlett intenta explicar, d'una manera força subjectiva, que també aquesta idea és present en la

---

<sup>474</sup> Com hem vist en capítols anteriors, aquest article analitza específicament *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies* i *Mirall trencat*.

<sup>475</sup> Scarlett posa com a exemple: el nom de Rosamaria; el fet que els focs artificials esclaten en ramets i margarides quan Rosamaria dona a llum, i el fet que els contorns sensuals de Miranda són comparats amb una oliva.



novel·la perquè «the uprooting of plants is one of the main evils the gardener of *Jardí vora el mar* works hard to prevent» (1994b: 81).

El 2002, en la celebració dels premis literaris Àncora, Joaquim Molas va pronunciar la conferència «Mercè Rodoreda: el jardí com a referent d'identitat», que, el 2003, va ser reproduïda en el volum que recollia les obres premiades. En aquesta breu exposició, Molas es va centrar en la presència del jardí en tres novel·les de Rodoreda (*Aloma*, *Jardí vora el mar* i *Mirall trencat*) i la va analitzar des d'una perspectiva biogràfica, com demostra l'afirmació següent del crític:

Les novel·les i narracions són un magatzem, depurat pel record, de les seves il·lusions i frustracions, més exactament, de les seves obsessions. Així, va convertir molt aviat en literatura la seva passió per les flors o, si volen, la seva identificació amb els jardins (2003: 11).

Pel que fa concretament a *Jardí vora el mar*, Molas afirma que hi podem trobar dos jardins: un de sumptuós, que es pot identificar amb la realitat de la ficció, i un d'esquifit, creat a partir dels records d'infantesa d'un dels protagonistes. És en la presència d'aquest últim jardí en què Molas observa un transfons biogràfic i per això afirma: «el protagonista, que recorda constantment el món de la infantesa [...], identifica la infantesa amb el jardí. I el jardí és de forma explícita el de Rodoreda» (2003: 13-14).

El 2003 Barbara Łuczak també va tractar la rellevància del jardí en *Jardí vora el mar* i *Mirall trencat* amb l'objectiu de resseguir la polèmica que, al seu parer, el jardí rodoredià d'aquestes dues novel·les manté, des d'una perspectiva sobretot temporal però també espacial, amb el tòpic de *locus amoenus*. Ara bé, l'objectiu de Łuczak és doble, ja que també pretén superar les perspectives més usades fins al moment en l'anàlisi del jardí rodoredià: la perspectiva freudiana, simbòlica i en clau feminista.<sup>476</sup>

Pel que fa a *Jardí vora el mar*, Łuczak defensa que, tot i que la disposició temporal i espacial del jardí pareixen d'entrada adaptar-se al concepte clàssic de *locus amoenus*,<sup>477</sup>

---

<sup>476</sup> En relació amb aquestes línies d'anàlisi esmenta els treballs: Arnau (1979); Bieder (1982); Busquets (1988); Krogstad (1982), i Scarlett (1994b).

<sup>477</sup> Pel que fa a la disposició espacial, Łuczak afirma «el jardín es lugar de ocio y deleite estival, situado “extra muros”, es decir, fuera de la Ciudad (Barcelona)» (2003c: 337), i quant a l'estructura temporal, «el jardín puede mostrarse a sus propietarios como un lugar donde el tiempo “no pasa” ya que lo ven solo en verano, cuando llegan a pasar la temporada en el chalet. En sus ojos, el jardín es inmutable gracias a una suspensión en un momento aparentemente fijo, marcado por la abundancia vegetal y la plenitud del tiempo estival» (2003c: 338).

en realitat Rodoreda porta a terme una descomposició d'aquest tòpic, cosa que justifica pel fet que rebutja l'immobilisme absolut d'aquest. Així, per a Łuczak, el pas de les estacions comporta que el jardí en realitat sí que estiga subjecte a la temporalitat i, en conseqüència, al passat, al futur i a la mort, tot i que el vessant cíclic de la natura permet adscriure'l a una eternitat dinàmica i no estàtica, com era la del tòpic. A més, és aquesta eternitat dinàmica o cíclica, segons Łuczak, la que busquen els personatges, ja que els planteja «la posibilidad de retornar al pasado y de “retomar” el tiempo en un momento de su plenitud» (2003: 339). Ara bé, per a Łuczak, aquest fet és irrealitzable per als personatges, almenys com ells voldrien, perquè «la vuelta al inicio del tiempo, postulada por la concepción cíclica, da lugar a la norma de la metamorfosis que significa un renacimiento, pero bajo una forma distinta, que niega la esperanza de una renovación perfecta» (2003c: 339).

Simona Škrabec també es va referir especialment a *Jardí vora el mar* i *Mirall trencat* en la conferència «Què hi ha sota les flors?», pronunciada al llarg de l'any 2008 i recollida en el volum *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008* del 2010. En aquest treball, Škrabec fa ús d'una barreja de perspectives (biogràfica, psicoanalítica i historicista) amb la finalitat de mostrar-nos com la narrativa de Rodoreda respon a un contínuum indestriable. Pel que fa a la novel·la que ara ens ocupa i en concret a la presència del jardí, Škrabec afirma que Rodoreda, com a escriptora del segle XX i per tant influenciada per Txékhov, Bernhard o Williams entre d'altres, trenca amb la consideració del jardí com un *locus amoenus*, com un lloc agradable. És aquesta afirmació, alhora, la que la porta a observar, des d'una perspectiva biogràfica i psicoanalítica, que és errònia l'equiparació sovint del jardí a la innocència de la infantesa, cosa que trenca obertament amb un dels puntals de la interpretació d'Arnau de tota l'obra rodorediana:

La teoria de la innocència del món infantil també és insostenible després dels estudis de Freud, si més no. En el seu cas això és especialment important perquè Rodoreda ha hagut de superar un trauma íntim, una ferida profunda, sempre poc o molt difuminada (2010: 243).

Finalment, és l'ús de la perspectiva històrica la que la porta a veure en *Jardí vora el mar* un retrat de la societat prèvia a la Guerra Civil, un germen, per tant, del que després succeiria: «El medi social que retrata Rodoreda és com l'aigua estancada del basal dins de la qual ja hi ha les larves de la gran desfeta» (2010: 241).

L'últim treball que podem classificar dins de la tendència esmentada —la d'anàlisi del jardí i les flors en la narrativa rodorediana i també, per tant, en *Jardí vora el mar*— és el que Barbara Łuczak va publicar el 2014 en la revista *Estudios Hispánicos*. En primer lloc, aquest article, titulat «Hacia la subjetividad del mundo vegetal en la prosa de Mercè Rodoreda», comença amb l'esment a la gran quantitat de treballs que s'han basat en l'anàlisi, des de diverses perspectives, del món vegetal,<sup>478</sup> aspecte que, com hem vist, estudia en Łuczak (2003c). Ara bé, en aquest treball, Łuczak es marca com a objectiu anar més enllà, és a dir, no plantejar-se les funcions que un element de l'imaginari vegetal porta a terme en la construcció d'alguns dels universos ficticials, sinó preguntar-se «cómo la escritora catalana mira el mundo de las plantas, cómo lo representa en sus obras y cómo esta representación cambia a lo largo de su trayectoria creativa» (2014: 51).

Pel que fa concretament a *Jardí vora el mar*, Łuczak considera que, a diferència de les novel·les anteriors en què el món vegetal s'introduïa a partir de la relació amb personatges femenins, en aquesta novel·la Rodoreda utilitza una estratègia diferent: el fet de subjectivitzar el jardí, és a dir, «dotar el mundo vegetal de cualidad de sujeto» (2014: 57). Per a Łuczak aquesta qualitat de subjecte atorgada al món vegetal s'observa en el fet que «la relación entre el protagonista y el mundo vegetal tenía un carácter —llamémoslo— espacial (el narrador raras veces abandonaba el recinto del jardín) y psicológico con un deje existencial (el jardinero vivía tranquilo como el eucalipto)» (2014: 57).

A més, Łuczak afirma que aquesta consideració del món vegetal com a subjecte es profunditza en obres posteriors<sup>479</sup> i que, per tant, hauria d'analitzar-se en conjunt i juntament amb l'interès pel món animal i no de manera independent segons l'obra, com s'ha fet fins ara. És aquesta reflexió la que la porta a concloure la necessitat de portar a terme un estudi profund d'aquests aspectes, un estudi del qual ella n'ha fet una primera aproximació a partir, exclusivament, de l'aspecte vegetal.

---

<sup>478</sup> «Volver sobre la presencia del mundo vegetal en la narrativa de Mercè Rodoreda es una empresa arriesgada. Sobre las funciones y características del imaginario vegetal en su narrativa —el papel que desempeña en la estructura (espacial, temporal...) de los universos narrativos y en la construcción de los personajes, en particular los femeninos; su dimensión mítica y simbólica, o también la influencia que podría haber ejercido en él la biografía y las aficiones de la escritora— se han publicado diferentes trabajos durante los últimos 30 años» (2014: 51).

<sup>479</sup> Łuczak (2014: 58) considera que la relació personatge-món vegetal és més profunda en *Mirall trencat* on es produeix una somatització i en «Paràlisi» on la relació entre la narradora i les flors es produeix en els àmbits físic, psicològic i ontològic.

Un estudio conjunto de estas dos líneas temáticas —sobre todo si abarcara no solo la narrativa de Rodoreda, sino también su obra en verso, en particular las colecciones *Illa dels liris vermells* y *Bestioles*—, podría llevarnos a apreciar debidamente la imagen de la naturaleza en la obra de la escritora catalana, ver sus líneas de desarrollo, sus funciones, fuentes y modelos. Liberar el mundo natural de su rol de instrumento y verlo como un importante sujeto en la obra de Rodoreda probablemente permitiría observar aspectos nuevos incluso en las obras más conocidas y leídas de la escritora catalana, o también revisar algunas lecturas ya realizadas. A saber quién o qué se esconde *au fond du jardin...* (2014: 59).

És el moment ara de tractar els articles i treballs en què es fa algun tipus de referència a *Jardí vora el mar* per tal d'exemplificar una hipòtesi sobre l'obra de Rodoreda en general. Seguint un criteri cronològic, els treballs que comentarem són: Nichols (1988a); Pérez (1988); Solé i Tintó (1993); Cortés (1995); Slagter (2001); Casacuberta (2005), i Ibarz (2008a i 2010).

El primer d'aquests treballs és el que Geraldine C. Nichols va publicar el 1988 en el volum *Literatura de dones: una visió del món*. Com ja hem vist en capítols anteriors, en aquest treball, titulat «“Mitja poma, mitja taronja”: Gènesi i destí literari de la catalana contemporània», Nichols segueix un punt de vista feminista i comparatiu, basat aquest últim en la primera i tercera tendències (Mencos, 2003: 15), és a dir, en la comparació de l'obra de Rodoreda amb la d'altres escriptors i en l'anàlisi de la reescriptura que Rodoreda fa de textos canònics com la Bíblia. Així, Nichols analitza la presència de certs passatges bíblics relacionables amb la posició de la dona en l'obra de Rodoreda, Matute, Laforet, Moix, Tusquets, Roig i Riera.

En concret, pel que fa a *Jardí vora el mar*, tot i que les referències hi són molt escasses, cita la novel·la per exemplificar la relació amb l'expulsió del paradís del Gènesi —encara que considera que en aquest sentit Rodoreda no pinta els catalans com a culpables—; la importància del secret, com a part de l'ambigüitat que caracteritza les obres rodoredianes, i la presència de personatges que oscil·len entre la innocència i l'aspiració sexual, mitjançant Rosamaria.

El mateix any Janet Pérez publicava el volum *Contemporary Women Writers of Spain* en el qual dedicava en exclusiva el capítol «The Most Significant Writer in Catalan» a Rodoreda. Si bé es tracta d'un treball generalista que tracta de manera sumària la vida i

les obres de l'autora,<sup>480</sup> considerem interessant tractar-lo per com explica la manca d'èxit de la novel·la que ara ens ocupa, ja que parteix de l'error d'analitzar la novel·la a partir del moment de publicació i no del de redacció:

Although Rodoreda begins to move away from the realistic style and techniques employed in *The time of the Doves* and *El carrer de les Camèlies*, *Jardí vora el mar* is a logical and necessary transitional stage between her early objectivity and the much more subjective symbolist and surrealist techniques that appear in later novels and stories (1988: 84).

Per la seua banda, el 1993 Xavier Solé i Roser Tintó van publicar l'article «Els símbols en l'obra de Mercè Rodoreda: el ganivet i les estrelles» en el qual, com el propi títol indica i com hem vist en capítols anteriors, es plantegen analitzar l'evolució que aquests símbols han tingut al llarg de l'obra rodorediana. Pel que fa a *Jardí vora el mar*, consideren que la novel·la pertany a la segona fase de desenvolupament d'aquests motius simbòlics en l'obra rodorediana i que, per tant, no estan plenament consolidats. Ara bé, a diferència d'altres obres, no s'hi introdueix ni s'explica cap exemple extret de la novel·la que ara ens ocupa en relació al símbol del ganivet ni tampoc al de les estrelles.<sup>481</sup> De fet, únicament apareix explícitament referenciada en relació al motiu del sol, com a símbol relacionat amb les estrelles. En aquest sentit, d'una manera força subjectiva, afirmen:

La segona fase de consolidació del sol com a motiu es palesa a *Jardí vora el mar*. En aquesta novel·la apareix el primer personatge regit per un context solar: el vell i savi jardiner. De fet, és el primer protagonista madur i coneixent en una novel·la de l'autora. Apareix lligat a aquest astre, a les flors, la importància de les quals ja ha estat remarcada, i als arbres, que també es drecen cap al sol. Viu amb el sol i tot ho relaciona amb el sol. Feliu, el pintor, li vol fer un retrat «assegut al sol»; surt a «prendre el sol» per fer-se passar una enrabiada; empapera les parets del menjador amb paper de «gira-sols» (1993: 217).

L'exemple següent el trobem en l'article que Carles Cortés va publicar el 1995 en la *Revista de Catalunya*, titulat «El simbolisme en la narrativa de Mercè Rodoreda». Tal com indica el títol, en aquest article Cortés porta a terme una reflexió al voltant del simbolisme en la narrativa rodorediana i ho fa bàsicament seguint Arnau (1979 i 1990),

---

<sup>480</sup> Cal dir que hi ha altres estudis generalistes en què es fa referència a *Jardí vora el mar* de manera sumària, com ara el de Montagut (1979), Pope (1991), Giovanni (1991) o Casals (1995), si bé no els analitzarem perquè no aporten cap novetat respecte a la recepció crítica.

<sup>481</sup> En relació a l'ús del símbol de ganivet en la novel·la, únicament afirmen: «Rodoreda utilitza el motiu del ganivet en dues ocasions molt aïllades (pp. 66 i 137), en les quals manté, però, els dos sentits» (1993: 209).

cosa que el porta a diferenciar la seua producció en dues etapes: la realista i la fantàstica.

Pel que fa concretament a *Jardí vora el mar*, Cortés la considera una «novel·la de transició estilística» entre les novel·les de preguerra i les posteriors «per l'existència d'alguns aspectes simbòlics importants» (1995: 100). Ara bé, quan n'analitza un fragment, la considera relacionable amb les primeres novel·les i, per tant, pròxima a *Del que hom no pot fugir* —novel·la escrita com a mínim vint-i-cinc anys abans— pel seu caràcter absolutament realista. En concret, basant-se en aquest fragment, afirma sobre *Jardí vora el mar*:

L'escriptora és encara descriptiva, no va més enllà d'allò que li ofereixen els sentits materials. Només és vàlid, en el tractament dels personatges, el coneixement rebut per la percepció immediata dels altres personatges. Les úniques fabulacions existents són producte de comparacions (com, semblava). Res no és impossible o imaginari, tot és real (1995: 100).

El 2001 Cynthia G. Slagter va presentar a la universitat d'Indiana la tesi doctoral «Through the “I” of the Other: Cross-Gender Narration in the Twentieth-Century Spanish Novel» en la qual seguia una perspectiva feminista i comparativa d'anàlisi. En concret, la hipòtesi d'Slagter es basava en el fet que, mentre que els homes escriptors, com ara Miguel de Unamuno o Luís Goytisolo, usaven una veu femenina en la narració per a denigrar o limitar el punt de vista femení; les escriptores, com ara Rodoreda, usaven les veus masculines en la narració amb l'objectiu de subvertir els models patriarcals. En el cas de Rodoreda, aquesta hipòtesi l'exemplifica per mitjà de les dues novel·les amb un narrador masculí: *Jardí vora el mar* i *Quanta, quanta guerra...*

El 2005 Margarida Casacuberta va analitzar en l'article «Soles a la ciutat. D'*Aloma* a *Mirall Trencat*», publicat en *L'Avenç*, la relació entre els personatges femenins rodoredians i Barcelona en diverses de les novel·les de Rodoreda. Pel que fa a *Jardí vora el mar*, cal destacar, d'una banda i com a novetat, el fet que considera Rosamaria una protagonista a l'alçada de la resta de protagonistes rodoredianes, amb l'única diferència que no és ella qui s'explica, sinó que és explicada a través del jardiner: «de la narració del vell jardiner, n'acaba sorgint la silueta d'un personatge femení que, tot i la manca de nitidesa, es converteix en el centre del quadre...» (2005: 38). De l'altra, el fet que també compara, encara que no de manera directa, la novel·la que ara ens ocupa amb *Mirall trencat* per mitjà dels personatges. Així, veu en el jardiner un prototip

d'Armanda i una mateixa manera de comportar-se en el desclassament que porten a terme tant Rosamaria com Teresa Valldaura.

Per últim, trobem dos treballs de Mercè Ibarz en els quals s'observa la relació entre *Jardí vora el mar* i l'obra pictòrica de Rodoreda. Es tracta, d'una banda, de l'article «Rodoreda y la pintura: Una experiencia decisiva» publicat el 2008 en *Turia: Revista Cultural* i, de l'altra, de la conferència «Rodoreda-Miró: història d'una baula», pronunciada per Mercè Ibarz al llarg del 2008 i recollida en el volum del 2010 *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*. Abans d'analitzar-los, cal dir, però, que ens centrarem en aquest últim perquè és el que dedica de manera més específica a la novel·la que ara ens ocupa i, a més, inclou les reflexions dutes a terme en l'article del 2008. En aquest treball Ibarz relaciona «la pintura de Rodoreda amb la pintura *tout court*» (2010: 79) i, per a fer-ho, es basa en tres experiències vitals sinistres de Rodoreda<sup>482</sup> i en «l'estret lligam de *Jardí vora el mar* amb la pintura mironiana» (2010: 79).

Pel que fa a aquest últim aspecte, que és el que ara ens interessa, Ibarz afirma que està d'acord amb les hipòtesis de Josefina González (1998) i que el lligam entre Miró i la novel·la té a veure tant «en estructura interna com en impuls narrador» (2010: 81), afirmació que justifica basant-se en la comparació entre el jardiner (un alter ego de la forma de treballar de Rodoreda segons Ibarz)<sup>483</sup> i la resposta «Trebollo com un jardiner» que Miró va donar a Yvon Tayllander en una conversa el 1959. La manca de solidesa d'aquesta justificació com a argument és evident, però queda contrarestada de manera subjectiva per la influència que, segons Ibarz, les obres d'artistes com Miró, Klee o Kandinski van poder tenir, des d'un punt de vista narratològic, en el conjunt d'obres rodoredianes i no sols en *Jardí vora el mar*:

La frase en Rodoreda està presentida, concebuda i finalment redactada com un moviment continu de la veu narradora, que avança a poc a poc, fins a crear *només* amb paraules el moviment i l'acció, fins els personatges, i evita que el lector es despreocupi dels grans temors de la novel·la moderna, l'absència de trama, que en Rodoreda és pràcticament nul·la gairebé sempre, i la justificació psicologista dels personatges, que en Rodoreda no existeix. Com Miró, com Klee, com Kandinski

---

<sup>482</sup> En concret, es refereix a la fugida de París, a la mort d'Obiols i a la detecció de l'esquizofrènia en el fill que, al seu parer, implica un canvi en la seua obra tant pictòrica com literària: «Si fort és haver d'acarar que les imatges més explícitament horroritzades mai fetes abans, les pintures i collages, que parlaven també, a la seva manera, inconscientment, de la malaltia del seu fill, més dur degué ser haver de construir l'obra a partir d'aquí» (2010: 80).

<sup>483</sup> En aquest sentit, Ibarz afirma: «Rodoreda, com Miró, concebia l'obra com a jardí i treballaria en aquells anys a cavall dels anys cinquanta i dels seixanta en diferents novel·les alhora» (2010: 82).

[...], el moviment de la frase, del traç, crea l'emoció i crea els personatges i la mateixa acció (2010: 81).

En definitiva, després de dur a terme la lectura diacrònica de com ha estat llegida *Jardí vora el mar* per la crítica, considerem que una idea ja establerta per Arnau (1979) continua sent predominant: el fet que preludia *Mirall trencat*, bé siga per intentar reivindicar-la davant de la mancança d'èxit entre la crítica o entre el públic o bé per criticar les mancances des d'una perspectiva narratològica i literària. De la mateixa manera, cal destacar que són majoritaris els treballs que s'han centrat a analitzar la presència del jardí en la novel·la, encara que, com afirma Łuczak (2014: 59), encara estiga per fer un estudi capaç d'analitzar, més enllà de la seua funció instrumental en obres concretes, l'ús del món vegetal i animal en el conjunt de l'obra rodorediana. En resum, com ocorre en general en la recepció de l'obra de l'autora, la crítica ha incidit molt més en qüestions temàtiques, simbòliques, biogràfiques i feministes que en l'anàlisi tècnica o formal o en l'estudi de les fonts.



### 10.3. LES INTERPRETACIONS DE *JARDÍ VORA EL MAR* EN L'ÀMBIT DE LA DIVULGACIÓ

Tal com hem vist en la resta d'apartats dedicats a *Jardí vora el mar*, un aspecte serà determinant en la divulgació que, fins el moment, s'ha fet de la novel·la: la consideració de la novel·la com un prototip del que després serà *Mirall trencat*. De la mateixa manera, també seran recurrents les referències a les mancances que presenta en relació amb la resta d'obres o l'intent de reivindicar-la, si es té en compte la data d'escriptura i no de publicació, pel fet de considerar-la la novel·la de represa.

La primera mostra de divulgació de *Jardí vora el mar* la trobem en la «Introducció» que Carme Arnau va escriure el 1976 a propòsit de la publicació del primer volum de les *Obres Completes* de l'autora, tot i que la novel·la es va introduir en el segon volum i, per tant, no va veure la llum fins el 1978.<sup>484</sup> Com hem vist en tractar les obres anteriors de Rodoreda, aquesta «Introducció» d'Arнау és anterior i alhora molt pròxima temporalment al seu principal estudi (1979), cosa que fa que s'hi puguin albirar les principals línies que després seguirà i que ja hem analitzat en l'apartat corresponent.

Així, en l'apartat que Carme Arnau dedica a la novel·la, titulat significativament «*Jardí vora el mar*, entre el passat i el futur», considera que la novel·la presenta característiques atípiques pel que fa a la tècnica (behaviorisme i el fet que el narrador siga un home no-protagonista), però no pel que respecta a la temàtica i l'escriptura. Per tant, usant un to menys crític que en l'estudi de 1979 i basant-se en les dates d'escriptura i publicació final de l'obra, afirma que la novel·la, «d'una banda, explicita el final de la crisi de tècniques que la Rodoreda va experimentar arran de la publicació de *Vint-i-dos contes*; i de l'altra, es beneficia de l'evolució característica de la prosa rodorediana» (1984 [1a ed. 1976]: 27).

És, finalment, en aquesta evolució en el que es basa per a veure en *Jardí vora el mar* la insinuació de la «concepció mítica del món que es desenvoluparà a *La meva Cristina i altres contes* i que funcionarà com a substrat bàsic de *Mirall trencat*» (1984 [1a ed. 1976]: 30), deixant de banda la concepció del món realista de les seues obres anteriors. Una afirmació que, al nostre parer, resulta contradictòria si tenim en compte que la

---

<sup>484</sup> Crida l'atenció que, tot i que la novel·la va ser publicada el 1967, s'incloga en el segon volum de les *Obres Completes* que abasta el període temporal 1960-1966, juntament amb *El carrer de les Camèlies* i *La meva Cristina i altres contes*, obra que també va veure la llum el 1967.

novel·la que ara ens ocupa va ser iniciada amb anterioritat a les novel·les que, segons Arnau, serien les principals de la tendència realista de l'obra de l'autora: *La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies*.

Si seguim l'ordre cronològic d'aparició de mostres de divulgació de la novel·la, trobem absolutament significatiu que no en tornem a trobar cap fins a l'any 2000, vint-i-quatre anys després de la «Introducció» a les *Obres completes* de Rodoreda elaborada per Carme Arnau. En concret, es tracta del volum *Una novel·la són paraules. Introducció a l'obra de Mercè Rodoreda* de Llorenç Soldevila, una obra que, com ja hem vist en relació amb altres novel·les, està adreçada al públic lector i, específicament, al públic estudiantil i analitza el conjunt de l'obra rodolediana des d'una perspectiva essencialment biogràfica.

En aquest cas, Soldevila es refereix a *Jardí vora el mar* en l'apartat cinc, «Una mica d'història», juntament amb l'obra poètica de l'autora. Tot i que l'anàlisi és molt superficial, cal destacar que Soldevila la considera la novel·la de represa, cosa que justifica basant-se en les paraules de Rodoreda en aquest sentit extretes del «Pròleg a *Mirall Trencat*», i que atorga importància a la simbologia floral, la qual cosa el porta a relacionar la novel·la amb *Mirall trencat* i *Viatges i flors*. Per últim, cal esmentar que, com hem vist que ocorria en altres novel·les, Soldevila no abandona les interpretacions personals<sup>485</sup> i que tria com a ressenya per a mostrar-ne la recepció la que Joan Alegret va publicar en la revista *El Pont* el 1971.

De la mateixa manera que ens ha sobtat no trobar cap mostra de divulgació de la novel·la, també ens crida l'atenció que cap edició de la novel·la no haja comptat amb un pròleg o estudi introductor fins al 2007, ja que, aquest any, Club Editor va introduir en la nova edició de la novel·la un postfaci de Roser Porta, titulat, significativament, «Molt més que la novel·lista de les flors», dividit en onze apartats. En el primer, anomenat «Una novel·la eclipsada», Porta se centra en els motius pels quals *Jardí vora el mar* no ha tingut l'èxit de crítica i de públic que sí que han tingut altres novel·les de l'autora. Per a ella, dos són els motius que ho expliquen: el fet que «algunes obres mestres de l'autora li han fet ombra» i que «la crítica n'ha enfocat únicament l'espai central: el jardí» que, juntament amb la interpretació que s'ha fet del narrador, «han propiciat una

---

<sup>485</sup> Crida l'atenció que, en relació a la mort d'Eugeni, Soldevila comenta: «hi ha un suïcidi o un assassinat (això no s'acaba d'aclarir del tot)» (2000: 113).

lectura centrada en el lirisme» (2013 [1a ed. 2007]: 215). Per contra, Porta és de l'opinió que la novel·la «és molt més que això» i que només es pot parlar de la presència d'un «presumpte lirisme» (2013 [1a ed. 2007]: 215) que amaga la visió crua i escèptica que Rodoreda mostra del món. A més, justifica el valor de la novel·la en el fet que prefigura *Mirall trencat*.

En el segon apartat, titulat «Una autora autodidacta que escriu a Ginebra», Porta fa una introducció biogràfica de l'autora en el qual trobem algunes anècdotes en relació amb el procés de redacció i edició de la novel·la. El tercer apartat es titula «Un fulletó al cinema» i en ell Porta se centra en l'estructura, en la perspectiva narrativa, en el temps i en l'espai de la novel·la. A més de fer-ne la descripció d'aquests aspectes en relació amb la novel·la, Porta busca quines poden haver sigut les influències. Així, considera que al darrere es pot veure una barreja de l'estructura típica de la novel·la de fulletó, modernitzada per l'ús d'un punt de vista antisentimental, amb «tècniques més modernes [...], sovint tècniques utilitzades pel cinema» (2013 [1a ed. 2007]: 221-222), cosa que explica per la tria d'un punt de vista narratiu behaviorista que imita el focus d'una càmera cinematogràfica. Per tant, ens trobem, de nou, davant d'un error en l'anàlisi narratològica de la novel·la, ja que la tècnica, si té relació amb el cinema, és amb la càmera subjectiva i no amb el behaviorisme, que s'assembla a una càmera objectiva.

En el quart apartat, titulat «Una perspectiva realista i irònica», Porta se centra en el contrast que trobem en la novel·la entre el món dels senyorets, ple de sentimentalismes, i el del servei, caracteritzat pel pragmatisme, l'autocontrol i la resignació. Així, com que la història dels senyorets ens arriba per mitjà del servei i sobretot del jardiner, considera que s'hi pot observar ironia, pragmatisme i desmitificació en la manera com la forma d'actuar dels primers ens és relatada. A més, troba que és l'ús d'un llenguatge col·loquial en boca del servei un dels millors encerts d'estil de l'autora a l'hora de reflectir el contrast entre realisme i sentimentalisme.

A partir d'ací, trobem un seguit d'apartats en què Porta justifica la presència en la novel·la dels elements esmentats en els diferents títols per mitjà d'exemples extrets de la novel·la, un seguit d'elements que també trobem en Arnau (2000a). Aquest és el cas dels apartats «Amor i mort», «El rebuig de la maternitat», «El materialisme i la crueltat», «L'humor i el sentit lúdic de la vida», «L'erotisme» i «La pintura i la modernitat». Finalment, Porta tanca el postfaci amb un apartat dedicat al jardí, «El valor

d'un jardí»; una posició significativa, la d'aquest apartat, si tenim en compte el títol del postfaci i el fet que ella mateixa comença el primer apartat —dedicat a la recepció de l'obra— comentant la rellevància que el jardí havia adquirit en l'anàlisi crítica de la novel·la. A més, Porta torna a insistir en aquesta idea en l'inici d'aquest últim apartat: «L'aspecte més tractat de *Jardí vora el mar* ha estat sempre l'escenari on transcorre la novel·la i la profunda passió que Rodoreda tenia en la vida real pel món vegetal» (2013 [1a ed. 2007]: 236). Pel que fa a la seua anàlisi del jardí, aquesta no dista massa de les interpretacions atorgades per Arnau (2000a) i, per tant, trobem de nou la identificació del jardí amb el paradís perdut de la infantesa.

La següent mostra de divulgació de la novel·la amb la qual comptem és el pròleg que Carme Arnau va escriure per al primer volum de l'obra *Narrativa completa* (2008a).<sup>486</sup> Tot i que en aquest pròleg, titulat «Mercè Rodoreda i la novel·la», Arnau no es refereix específicament a *Jardí vora el mar*, sí que hi podem observar la continuïtat de certs aspectes interpretatius respecte al seu últim estudi (2000a), com ara la presència de la duplicitat; la importància d'Eugeni a qui considera «centre tràgic de la novel·la» (2008a: XL); la pèrdua de la innocència de la infantesa i la relació d'aquesta amb la mitificació del jardí —encara que duta a terme de manera tímida; la presència de la vegetació i l'aigua com a símbols, i la importància de l'art per a suportar el fracàs de les relacions amoroses. És, en aquest últim aspecte, en el qual Arnau aplica de manera més clara una perspectiva biografista:

A través de la figura d'Eulàlia, [...], Rodoreda apunta una idea personal: únicament l'art [...] pot oferir una existència satisfactòria, perquè les relacions amoroses es veuen abocades al fracàs o a la caducitat [...]. O a la mort (2008a: XLII).

Com veurem específicament en l'apartat dedicat al cànon, *Jardí vora el mar* va formar part de les lectures obligatòries que l'alumnat de l'assignatura Literatura catalana de Catalunya havia de llegir per a les Proves d'Accés a la Universitat en els anys 2014, 2015 i 2016. És aquesta circumstància la que provoca que l'editorial Cruïlla publiqui una Guia de lectura de la novel·la a càrrec d'Enric Martín. En aquesta guia podem observar com, tot i que expressa certes crítiques, Martín segueix bàsicament els postulats d'Arnau (2000a) que també van ser recollits en Porta (2013 [1a ed. 2007]). En

---

<sup>486</sup> Com hem vist, aquesta obra va ser publicada el 2008 per edicions 62 amb la intenció de recollir la versió definitiva de tots els textos de caràcter narratiu de Rodoreda.

aquest sentit, resulten significants aquestes afirmacions al voltant del mite de la infantesa i de l'ús del simbolisme en la novel·la:

Si ha d'arbitrar una periodització de l'obra rodorediana, el cànon crític apel·la al cicle vital de l'escriptora. Un criteri més biogràfic que no pas estrictament literari, malgrat que se'n justifiqui la validesa contrastant les diferències estètiques entre els diferents períodes un cop establerta la divisió. S'hi distingeixen, així, tres etapes: joventut, maduresa, vellesa. [...]. *Jardí vora el mar* se situa en la transició entre la segona i la tercera èpoques. Comparteix any de publicació amb *La meva Cristina...*, si bé l'absència del meravellós impedeix posar-lo al sac de la vellesa, definit per la manifestació del misteri, de l'esotèric sota l'aparença tangible. Adscrit, en conseqüència, a la franja de maduresa, *Jardí...* en suposa la cloenda, en tant que s'hi compleix, ara sí, una altra característica típica de l'etapa posterior: [...] un desenllaç tancat, en el qual el desencís i la mort clausuren l'univers recreat (Martín: 4).<sup>487</sup>

*Jardí vora el mar* participa, és clar, del simbolisme i la poèticitat, constants en l'autora. Amb matisos. A parer de Carme Arnau, la complexitat simbòlica no assoleix, ara, l'aprofundiment de *La plaça del Diamant*, d'*El carrer de les Camèlies* i, per descomptat, de *Mirall trencat*, les tres d'una densitat al·legòrica superior. Aquesta minva, combinada amb una major dosi de diàleg en detriment del discurs, disminuiria l'alè líric de l'obra; també contribueixen a rebaixar-lo la pluralitat d'històries i el punt de vista poc subjectiu, corresponent a un narrador testimoni que no explica la peripècia pròpia, sinó que reporta la d'altres només segons allò que coneix objectivament (el que veu, sent o li expliquen). Segurament Arnau l'encerta. Amb tot, *Jardí vora el mar* desplega un repertori suficient de símbols (Martín: 15).

Pel que fa a la resta de la guia, trobem, amb un llenguatge més planer, els trets de la novel·la ja identificats per Arnau (2000a) i Porta (2013 [1a ed. 2007]), com hem comentat. Així, tornem a veure com s'afirma que cal entendre l'obra com la novel·la de represa que preludeja *Mirall trencat*<sup>488</sup> i com continuen vigents la lectura biogràfica de la novel·la<sup>489</sup> i l'ús del concepte «escriptura parlada»<sup>490</sup>. De la mateixa manera, retrobem

---

<sup>487</sup> Crida l'atenció que, tot i començar la guia afirmant que cal entendre *Jardí vora el mar* com la novel·la de represa — ja que cal entendre-la des de la data d'escriptura i no de publicació—, en el moment de classificar-la dins del conjunt de l'obra de l'autora segons les seues etapes vitals obvie la informació que ell mateix havia donat.

<sup>488</sup> Cal constatar que per a Martín, *Jardí vora el mar* també és un preludi de *Flors de debò* per l'omnipresència de la vegetació i la presència d'una flora personificada.

<sup>489</sup> En aquest sentit, cal destacar l'afirmació següent al voltant del jardí de la novel·la: «*Jardí...* no està exempt de la quota autobiogràfica habitual en la nostra escriptora, [...]: tant el senyor Bellom com el seu gendre, Eugeni, són *americanos* enriquits, perfil proper al de Joan Gurguí, l'oncle matern i després marit de Rodoreda. Faltada de finançament, la família l'havia enviat, d'adolescent (als catorze), a ultramar per buscar fortuna. Al seu retorn d'Argentina (Bellom va espetegar a Buenos Aires), va casar-se amb la neboda. Del fracàs matrimonial, en va néixer l'únic fill de Rodoreda» (Martín: 4). De la mateixa manera, també resulta interessant la relació que estableix entre Rodoreda i els personatges rodoredians: «El peteranisme d'uns quants personatges rodoredians reflecteix, en el fons, la negativa de l'escriptora a fer-se gran» (Martín: 5).

<sup>490</sup> Si bé aquest concepte és creat per Arnau per a referir-se a la tècnica narrativa emprada per Rodoreda en novel·les com *La plaça del Diamant* o *El carrer de les Camèlies*, no és un concepte que aplica a

referències a la mitificació del jardí; l'anàlisi de símbols com l'aigua o l'eucaliptus; la presència de l'erotisme, l'humor, la imprecisió temporal i espacial i la duplicitat, i l'ús de trets propis de la novel·la de fulletó que, segons Arnau (2000a), caracteritzen la novel·la.

En definitiva, una vegada feta l'anàlisi de les diverses mostres de divulgació de la novel·la, és evident que, tot i que poden haver certes interpretacions que s'allunyen d'alguna manera i en casos puntuals de la interpretació d'Arnau (2000a), és aquesta lectura la que ha predominat i continua predominant fins a l'actualitat.

---

aquesta novel·la. Per contra, Martín sí que l'utilitza quan afirma: «Hi confegeix un monòleg en veu alta. Es tracta de la famosa «escriptura parlada», l'estratègia discursiva prototípica en Rodoreda» (Martín: 8).

#### 10.4. JARDÍ VORA EL MAR EN EL CÀNON DE LA PRODUCCIÓ RODOREDIANA

En una entrevista per al *Periòdic d'Andorra* que Andrés Luengo fa a Carme Arnau el 2008 amb motiu de l'any Rodoreda, el periodista li fa una pregunta que ens permet fer-nos una idea de la posició canònica que *Jardí vora el mar* ocupa en el conjunt de l'obra de l'autora: «Podríem dir que *Jardí vora el mar* és la germana pobra de *La plaça del Diamant*. ¿S'ho mereix?». De la mateixa manera, la resposta d'Arnau, tot i no desmerèixer la novel·la, tampoc no permet una alteració de la posició generalment atorgada:

No se li ha fet prou cas perquè l'èxit de *Mirall trencat* i de *La plaça...* la van eclipsar. Però és una novel·la important: tot i que no es va publicar fins al 1967, cinc anys després de *La plaça...* *Jardí vora el mar* va ser la primera novel·la que escrivia després de la guerra. La va presentar al Joanot Martorell del 1959. I no va guanyar, per cert (Luengo, 2008: 18).

Per la seua banda, en Barbara Łuczak (2014), com en molts altres treballs comentats al llarg del capítol, es fa referència a l'escassa atenció de públic i crítica que ha rebut la novel·la que ara ens ocupa. Łuczak atorga aquest fet a la diferent estratègia emprada per Rodoreda per a apropar-se al món vegetal, ja que, a diferència de les novel·les anteriors, no ho fa establint relacions amb els personatges femenins, sinó donant-li un paper destacat al jardí, cosa que servirà de base per a *Mirall trencat*:

Resulta significativo que esta novela haya atraído menos atención por parte del público (incluidos los críticos) y normalmente no figura en la lista de las obras consideradas como las más representativas de la escritora, así como tampoco es una de las más leídas. Efectivamente, *Jardí vora el mar* puede parecer un tipo de «desvío» del curso que la narrativa rodorediana había adoptado con *Aloma*, *La plaça del Diamant* y *El carrer de les Camèlies*, publicadas anteriormente y centradas en las vivencias de un personaje femenino expresivo y hábilmente trazado. Ese carácter de «excepción» dentro del grupo de las novelas rodoredianas que privilegian el referente realista llega a reforzarse cuando tomamos en consideración *Mirall trencat*, publicado en 1974. En esta obra, con las historias de Teresa, Sofia y Maria presentadas en forma de saga, la escritora vuelve al tipo de personaje ensayado anteriormente. Sin embargo, no hay que olvidar que la construcción del universo ficcional de esta novela, con el destacado protagonismo del jardín, probablemente no sería igual si antes de su publicación Rodoreda no hubiera trabajado en *Jardí vora el mar*. Es aquí donde se manifiesta un cambio en la manera de mirar el mundo vegetal, que se proyecta sobre la posterior creación de la autora (2014: 52-53).

Interessant en aquest sentit també resulta l'article que, com hem vist, Lluís Calderer va publicar el 2008 en la revista *Escola Catalana*, ja que, dins d'una defensa del fet que

l'obra de Rodoreda s'ha de llegir i entendre en conjunt perquè l'autora ha creat un món a través de les diferents obres, trobem la reflexió següent al voltant de l'escàs èxit de públic i de crítica de *Jardí vora el mar*:

Quan abordem l'obra global des d'aquesta perspectiva, podem constatar, d'entrada, algun fet curiós des del punt de vista de la recepció, com és ara el fet que *Jardí vora el mar* sigui, segurament, el més poc conegut dels seus llibres. Fins i tot es dona el cas de lectors fervents que, havent llegit i rellegit els seus llibres confessen que, amb aquest, no s'hi ha acarat mai. Potser hi pesa el fet que, amb molt comptades excepcions, la crítica acostuma a deixar-lo de banda (2008: 6).

Finalment, també Enric Martín feia referència a aquest aspecte en la Guia de lectura sobre *Jardí vora el mar* publicada per Cruïlla en el primer subapartat de la contextualització, titulat —significativament— «Medalla de plata»:

Per *Aloma*, l'escriptor sabadellenc Francesc Trabal repartiria plantofades [...]. Joan Triadú eleva *La plaça del Diamant* al rang de millor novel·la catalana de postguerra alhora que li reserva plaça preferent dins l'Olimp de la literatura pàtria en qualsevol època. La popularitat de què gaudeix l'ha consolidat com un *long-seller* nacional indiscutible. *El carrer de les Camèlies* acapara premis (el Sant Jordi, el de la Crítica, el Ramon Llull). Forçat a triar un sol llibre, més d'un crític assenyalaria *Mirall trencat* (1974), per l'ambició i complexitat narratives, com l'obra cabdal de Rodoreda. Enmig de tal panorama, *Jardí vora el mar* es diria filla d'una musa menor. Arrossega el drama del segon a l'arribada: fa patxoca, ja té mèrit, per bé que enlluerna més qui guanya l'or (Martín: 3).

No calen més exemples per demostrar com és a bastament assumit tant per la crítica, com potser de manera inconscient pel públic lector, que *Jardí vora el mar* és una de les obres menys valorades, cosa que la situa en una posició poc avantatjosa en una ordenació canònica de les obres de l'autora. A més d'aquestes cites, diversos aspectes ens permeten ratificar el que acabem d'afirmar. D'una banda, el fet que la novel·la no apareix esmentada en cap de les dues enquestes que, com hem vist en capítols anteriors, han valorat, amb les corresponents repercussions canonitzadores, la literatura catalana contemporània. Pel que fa a la primera, l'enquesta publicada per *Serra d'Or* l'abril de 2001,<sup>491</sup> si bé hi apareixen dues novel·les de l'autora en les primeres posicions, *Mirall trencat* i *La plaça del Diamant* per aquest ordre, en cap moment hi consta la novel·la que ara ens ocupa. De la mateixa manera, tot i que tornen a aparèixer les dues novel·les

---

<sup>491</sup> En aquesta enquesta es pretenia obtenir les deu millors obres publicades en català en els diversos gèneres entre 1901 i 2001.



esmentades en l'enquesta de *Serra d'Or*, tampoc no trobem cap referència a *Jardí vora el mar* en l'enquesta que el diari *El País* va realitzar el 2007.<sup>492</sup>

De l'altra, l'escàs ressò que va aconseguir la novel·la en els diversos actes o esdeveniments de l'Any Rodoreda celebrat el 2008 amb motiu del centenari del naixement de l'autora, com es pot observar en el volum *Any Rodoreda, 1908-2008. Memòria*. En aquest sentit, cal destacar diversos aspectes. En primer lloc, l'escàs nombre d'edicions i traduccions venudes. De fet, el nombre total de vendes entre el 2007 i 2008 és de 2.864, xifra que queda bastant lluny de les 58.967 vendes assolides per *La plaça del Diamant* o de les 30.740 per *Aloma*, segona obra més venuda. A més, és la tercera obra menys venuda, ja que només la segueixen *La mort i la primavera* i *Quanta, quanta guerra...*, per aquest ordre. En segon lloc, el fet que la novel·la no va ser traduïda en el centenari a cap llengua<sup>493</sup> i que no va comptar amb cap adaptació teatral en gran format ni en petit format.<sup>494</sup> Finalment, també cal destacar que la novel·la no va ser tractada de manera específica en cap exposició, lectura pública o treball audiovisual. Per contra, sí que trobem una activitat en una biblioteca de l'Hospitalet del Llobregat,<sup>495</sup> una exposició de les plantes esmentades en la novel·la<sup>496</sup> i una entrada en el blog d'un Institut d'Educació Secundària de Figueres.<sup>497</sup>

Ara bé, no totes les dades que es poden obtenir de l'obra *Any Rodoreda, 1908-2008. Memòria* són tan descoratjadores pel que fa a la difusió que la novel·la va tenir en l'any del centenari. Així, cal destacar que Club Editor va decidir fer-ne una edició amb postfaci de Roser Porta que va veure la llum el 2007<sup>498</sup> i que la conferència de Carme

---

<sup>492</sup> L'objectiu d'aquesta enquesta era obtenir el rànquing de les quinze millors obres de la literatura catalana de tots els temps sense distincions per gèneres.

<sup>493</sup> És interessant fer constar que, a hores d'ara, mentre que *La plaça del Diamant* ha estat traduïda a 35 llengües, *Jardí vora el mar* només a 6. En concret, ha sigut traduïda al castellà (1975), a l'eslovac (1979), a l'italià (1990), a l'holandès (2014), a l'alemany (2014) i a l'hebreu (2016).

<sup>494</sup> Considerem significatiu que, a diferència del que ocorre amb *Jardí vora el mar*, sí que es portaren a terme adaptacions teatrals d'altres obres poc canòniques de Rodoreda com ara *La mort i la primavera* i *Viatges i flors*.

<sup>495</sup> Es tracta de l'activitat «Llibrefòrum, una lectura fàcil en català: *Jardí vora el mar*, de Mercè Rodoreda» a càrrec de Montserrat Sibina, que va ser duta a terme a la Biblioteca Josep Janés de l'Hospitalet del Llobregat el 20 de novembre de 2008 i organitzada per les biblioteques de la població amb la col·laboració de Taleia Cultura.

<sup>496</sup> L'activitat, titulada «Jardí vora el mar», va consistir en una mostra i exposició de les plantes naturals presents en l'obra de Mercè Rodoreda. Les plantes van ser confeccionades artesanalment pels avis de La Casa Benèfica d'el Masnou, organitzadora de l'activitat, que es va dur a terme el 20 d'abril de 2008.

<sup>497</sup> En concret, es tracta del blog *Els meus llibres* de l'assignatura Llengua catalana i literatura de primer de batxillerat de l'IES Olivar Gran de Figueres.

<sup>498</sup> Entre les obres que va editar Club Editor, a més de *Jardí vora el mar*, trobem *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies*, *Mirall trencat* i *Quanta, quanta guerra...* .

Arnau<sup>499</sup> del cicle «Una novel·la són paraules» es va dur a terme en huit ocasions,<sup>500</sup> quatre més que una novel·la a priori més canònica com és *El carrer de les Camèlies*. Una xifra que possiblement cal adjudicar més a la importància de Carme Arnau com a investigadora de l'obra rodolediana que a l'interès per la novel·la. A més, a la conferència d'Arnau cal sumar-ne una altra: la que Simona Škrabec va dur a terme en dues ocasions<sup>501</sup> al voltant de la novel·la que ara ens ocupa juntament amb *Mirall trencat*.<sup>502</sup>

Si deixem de banda el centenari, també una altre fet ens pot portar a pensar que en els darrers anys s'està intentant revaloritzar una novel·la tradicionalment deixada al marge. Aquest fet és que *Jardí vora el mar* va ser lectura obligatòria a Catalunya per a l'alumnat de l'assignatura de batxillerat Literatura catalana en les promocions 2012-2014, 2013-2015 i 2014-2016. Considerem que diversos factors poden haver influït en la introducció de la novel·la en el currículum: el fet que, des d'Arnau (2000a), la novel·la comença a entendre's com l'obra de represa de l'autora en aquest camp, perquè es classifica a partir del moment de redacció i no de publicació; la posada en valor de la novel·la perquè es considera l'obra que prefigura *Mirall trencat*, i la facilitat de trobar-la a partir de l'edició duta a terme per Club Editor el 2007. Ara bé, tot i aquests intents, si ens basem en la quantitat de dades recollides, sembla clar que la novel·la continua sent una de les obres menys valorades de l'autora i que, per tant, si haguérem de classificar-la en un suposat rànquing de les obres rodoledianes, ocuparia una de les darreres posicions, si no l'última.

---

<sup>499</sup> El títol de la conferència és «*Jardí vora el mar: la novel·la de represa*» i l'hem analitzada en el subapartat dedicat a Carme Arnau.

<sup>500</sup> Concretament, la conferència va ser programada durant el 2008 a la Biblioteca Antoni Pladevall de Taradell el 27 de març; a la Universitat d'Andorra el 24 d'abril; a la llibreria El Racó dels Contes de L'Escala el 26 d'abril; a l'Ateneu Barcelonès el 8 de maig; a l'IES Pere Vives Vich d'Igualada el 22 d'octubre; a la Biblioteca Comarcal Sebastià Juan Arbó d'Amposta el 7 de novembre, i a la Universitat de les Illes Balears el 24 de novembre. A més, el 16 de gener de 2009, també va dur a terme la conferència a la Casa dels Països Catalans de la Universitat de Perpinyà.

<sup>501</sup> En concret, la conferència de Simona Škrabec es va dur a terme el 29 d'abril de 2008 a la Biblioteca Vila de Gràcia i l'1 d'octubre d'aquest mateix any al Centre de Cultura Catalana d'Andorra.

<sup>502</sup> Es tracta de la conferència «Què hi ha sota les flors?» que ja hem comentat en el subapartat dedicat a les aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979).

## 10.5. CONCLUSIONS

Les diverses anàlisis dutes a terme en aquest capítol ens han permès fer el seguiment de com ha sigut vista *Jardí vora el mar* de Rodoreda al llarg del temps, des del moment de la seua publicació fins als nostres dies i des de dos àmbits d'interpretació: la recepció crítica i la divulgació, amb la qual cosa hem pogut situar el lloc que ocupa la novel·la dins del cànon literari rodoredià. Tal com va passar amb *La plaça del Diamant*, l'opinió que Sales va mostrar a Rodoreda en llegir la novel·la que ara ens ocupa va resultar del tot premonitòria. Així, com hem vist en la «Introducció» d'aquest capítol, per a Sales *Jardí vora el mar*, tot i ser una molt bona novel·la, no estava a l'alçada de les dues novel·les anteriors de l'autora i sobretot la seua qualitat quedava molt lluny de *La plaça del Diamant*; una opinió que, d'una manera o una altra o amb més intensitat crítica o menys, ha caracteritzat la recepció de la novel·la fins als nostres dies i la posició dins del cànon que aquesta ha acabat ocupant.

Seguint el fil cronològic de la recepció crítica, hem vist com la recepció inicial es va caracteritzar per l'escassetat d'anuncis, referències i ressenyes a la novel·la i com els primers estudis —especialment el de Molas (1969)— inicien el fet de considerar-la públicament inferior a les novel·les anteriors i de qualificar-la com a novel·la de crisi. És aquest estudi i la catalogació que en fa el que clarament influeix en el treball d'Arnau (1979), qui aprofundeix en els aspectes que, al seu parer, situarien qualitativament la novel·la en una posició inferior a la resta de novel·les. Entre aquests aspectes, cal destacar el fet de considerar com a behaviorista la tècnica narrativa emprada per Rodoreda en la novel·la; un error de caràcter narratològic que no corregeix fins al seu treball de 2010 i que serà determinant en la divulgació de l'obra, ja que es repeteix en mostres com el postfaci que Roser Porta fa a la novel·la en l'edició del 2007.

Per una altra banda, també és en els treballs de Molas (1969) i Arnau (1979) en els quals trobem una altra de les línies interpretatives que caracteritzaran la recepció i divulgació de la novel·la: el fet de considerar que preludeix *Mirall trencat*. Pel que fa als estudis posteriors al d'Arnau (1979), hem vist com aquesta idea es repeteix constantment, bé siga per intentar reivindicar la novel·la davant de la manca d'èxit entre la crítica o entre el públic o bé per criticar les mancances des d'una perspectiva narratològica i literària. Ara bé, aquesta no ha sigut l'única idea que ha caracteritzat la recepció posterior. De fet, hem observat com són majoritaris els treballs que s'han

centrat a analitzar la presència del jardí en la novel·la i com han predominat els estudis que han analitzat la novel·la des de perspectives temàtiques, simbòliques, biogràfiques i feministes, mentre que les anàlisis tècniques o formals han sigut molt escasses.

Per últim, a partir de les dades recollides, hem confirmat la hipòtesi de la qual partíem en iniciar el capítol: el fet que es tracta de l'obra de Rodoreda més menystinguda per la crítica i pel públic lector, cosa que inevitablement condiciona la posició que la novel·la ocupa en el cànon de la producció rodorediana. Així, hem vist com *Jardí vora el mar* és una de les obres menys valorades de l'autora fins al punt que, si haguérem de classificar-la en un suposat rànquing de les obres rodoredianes, hauríem de situar-la en una de les darreres posicions, si no en l'última.

## 11. *ALOMA* (1969)

### 11.1. INTRODUCCIÓ

Com és de sobres sabut, *Aloma* va ser l'única novel·la de preguerra que Mercè Rodoreda va decidir salvar,<sup>503</sup> sota una revisió prèvia, en acceptar la proposta que Joaquim Molas li va fer, el 1965 i des d'Edicions 62, per tal de publicar-li les *Obres completes*.<sup>504</sup> Ara bé, les *Obres completes* no van veure la llum fins el 1976 i la publicació independent de la novel·la va ser motiu d'interès de diverses editorials. En un primer moment, Joan Sales, en saber de la voluntat d'Edicions 62 de publicar a l'autora les *Obres completes*,<sup>505</sup> li proposa la publicació de la segona versió d'*Aloma* en Club Editor. Així, el 21 de gener de 1966 li proposava publicar-la abans de l'aparició en les *Obres completes* i, el 13 d'abril d'aquest mateix any, fer-ho amb posterioritat a la publicació d'aquestes per part d'Edicions 62:

He pensat que si fèieu la nova versió d'*Aloma*, la podríem publicar al CLUB. Fins ara el CLUB només publicava novel·les rigorosament inèdites; ara —aquest Cap d'Any— hem llançat per primera vegada una reedició, la de *Mort de Dama*. Jo tenia una certa por, però veig que s'està venent molt bé. És això el que m'ha fet pensar que podríem llançar la 2a d'*Aloma* si en feu una nova versió (*Mort de Dama* és una nova versió, i això ens serveix de justificació) i si la poguéssim publicar abans de la seva aparició en aquella antologia o en aquelles obres completes (Rodoreda; Sales, 2008: 266).

I us parlaré de la pròxima novel·la: us proposaré, si no en porteu ja una de nova de cap, que si us decidiu a refer *Aloma*, doneu al CLUB el dret a editar-la.

---

<sup>503</sup> El perquè Rodoreda només va triar *Aloma* entre totes les seues obres de joventut és una pregunta que mai resoldrem al cent per cent. Les dues estudioses principals de l'obra rodorediana dels anys trenta mostren opinions contraposades. D'una banda, Roser Porta (2007) afirma que l'acceptació de la novel·la és deguda al fet que és l'única que parteix de l'experiència vital i no de la literatura. De l'altra, per a Neus Real, «aquesta interpretació no recull, però (tot i que l'aspecte s'insinua tangencialment en algun moment), l'element fonamental —tècnic, i no temàtic— de la diferència: l'eclosió, en el text novel·lístic premiat, dels camins expressius que vehiculen els objectius literaris de l'escriptora» (2005b: 429). És a dir, si per a Roser Porta el motiu era bàsicament temàtic i biogràfic, per a Neus Real respon a la millora assolida per Rodoreda pel que fa a la tècnica narratològica.

<sup>504</sup> Segons Carme Arnau, «la proposta de Molas, [...], resulta, alhora arriscada i oportuna; arriscada si tenim en compte que la novel·lista compta, llavors, amb una obra publicada, posterior a 1939, escassa [...]. I oportuna perquè, justament Rodoreda en un moment crucial de la seva carrera i decidida a impulsar-la, finalment, treballa en diverses obres [...]. El projecte, a més, l'ajuda a repensar, globalment, la seva producció» (2010b: 229).

<sup>505</sup> En opinió de Montserrat Casals (2008: 232), la proposta de Joaquim Molas suposava convertir Rodoreda en una autora de referència i, per tant, des d'un punt de vista comercial, va advertir Joan Sales. En aquest sentit, resulta interessant la informació següent que Rodoreda dona a Joaquim Molas el 10 d'agost de 1967 en una carta al voltant de la publicació de les *Obres completes*: «Ara bé, com sempre, hi ha el problema Joan Sales. En els contractes sempre em posa, d'ençà que li vaig dir que vostès em volien publicar les *Obres completes*, que he d'esperar almenys un any a donar-les a 62, després de la primera edició d'una novel·la editada pel club» (Rodoreda, 2010: 240) i l'opinió que l'autora mostra sobre això: «Em sembla excessiu, perquè és segur que la persona que compra les obres completes no compra un volum del Club i al revés» (Rodoreda, 2010: 240).

Independentment i paral·lelament a la seva publicació dins les «Obres Completes» i de l'«Antologia». Fins i tot, diria jo, no ens faria res als del CLUB publicar la nostra edició d'*Aloma* després de les «Obres Completes» i de l'«Antologia» —aleshores podríem posar 4a edició com a *Mort de Dama*; i això de 4a edició, en català, crida molt l'atenció i fa vendre (Rodoreda; Sales, 2008: 291).

Per la seua banda, Rodoreda en un inici pensava publicar-la amb Club Editor. Així ho demostren diverses afirmacions de l'autora que es poden rastrejar en la correspondència, com ara una carta enviada per Rodoreda a Joaquim Molas el 10 d'agost de 1967 en la qual li deia: «Sobre *Aloma*: [...]. La publicarà Joan Sales —a mi m'interessa i ja la hi he promès—» (Rodoreda, 2010: 240). També l'editor donava per fet que seria així, com demostren diverses cartes de l'editor a l'autora. En primer lloc, la carta que li envia el 6 de gener de 1967 amb la proposta que escriga un pròleg per a encapçalar *El carrer de les Camèlies* i, en segon, la carta del 17 d'agost de 1967, en què la felicita per la voluntat d'escriure un pròleg per a la segona versió d'*Aloma*:

Si no us sentiu inspirada, no feu el pròleg. Fins he pensat que (de no ser que us vingués la inspiració ara) farà més gràcia encara al davant de la 2a edició (edició definitiva d'*Aloma*: potser és més el seu lloc. Sobretot amb els plans actuals, de fer sortir *Últim setembre* (o *Últim Dimontri*) abans que *Aloma*; d'aquesta manera, quan sortirà *Aloma* ja serà la vostra quarta novel·la publicada pel Club, amb la particularitat que el *Carrer* ja estarà a la 3a i la *Plaça* a la 5a ed., i aquesta traduïda al sud- i al nord-americà, a l'anglès, al francès, a l'italià, a l'alemany, al txec i aneu a saber a quants altres idiomes, que ja tindreu guanyat (i cobrat) el premi St. Jordi etc. etc. O sigui que als ulls del públic que llegirà el pròleg vós ja sereu una autora que ha triomfat plenament (Rodoreda; Sales, 2008: 313-314).

Tot el que em dieu m'agrada molt però d'una manera molt especial m'agrada saber que us heu llançat a escriure el pròleg per a *Aloma*, extens. Serà interessantíssim. I puc dir que «és esperat». Vull dir que d'ençà que l'èxit creixent de la *Plaça* ha anat creant, cada cop més, una curiositat ben natural al volt de la seva autora, es trobava molt a faltar una cosa així.

Feu-lo, si em voleu creure, ben autobiogràfic.

Amb aquest pròleg i amb la millora que hi haureu fet, la 2a edició d'*Aloma* serà un èxit.

Així que ens ho donéssiu, ho duríem a imprimir (Rodoreda; Sales, 2008: 357).

Finalment, però, la nova versió d'*Aloma* va ser publicada, de manera independent, el juny de 1969 per Edicions 62 i dins de la col·lecció El Balancí. Segons Carme Arnau, el canvi d'opinió de Rodoreda pot ser explicat per diversos motius. D'una banda, per la bona relació que l'autora havia establert amb Joaquim Molas<sup>506</sup> i Josep Maria Castellet

---

<sup>506</sup> En aquest sentit, Carme Arnau afirma: «En sortir *Aloma*, que triga força més temps del previst atesa la gran activitat de l'autora, com a reconeixement al paper de Molas, Rodoreda li va demanar que en fes la presentació, a la llibreria Cinc d'Oros, el mes de juliol de 1969» (2010b: 235).

arran de la proposta de publicació de les *Obres completes*. De l'altra, pel fet que Edicions 62 era una «editorial amb voluntat de modernitat i diverses col·leccions, on troba molt ben corregida *La meva Cristina i altres contes*» (Arnau, 2010b: 233).<sup>507</sup> En aquest sentit, resulta significatiu l'opinió que Rodoreda mostra a Molas al voltant de la diferència en el nivell de correcció entre ambdues editorials en una carta del 10 d'agost de 1967: «He de dir-li que estic molt contenta de tal com va sortir de ben corregida *La meva Cristina*. Es pot dir que no hi estic avesada i fins i tot em va sorprendre» (Rodoreda, 2010: 241). De la mateixa manera, també pot resultar significativa la valoració positiva que l'autora fa del «Pròleg» i la publicitat del recull de contes: «El pròleg de J. M. Batllori està molt bé i la propaganda que han fet del llibre és molt intel·ligent. Gràcies per tot» (Rodoreda, 2010: 241).

Evidentment, aquesta decisió de l'autora no va deixar indiferent Joan Sales, qui, en diverses ocasions es va referir en la correspondència a aquest fet. D'una banda, el 21 de març de 1969, quan *Aloma* veurà la llum publicada per Edicions 62 en tres mesos, escriu a Rodoreda «No goso demanar-vos com teniu l'*Aloma*... [...], per no amoïnar-vos; només recordar-vos que aquí teniu el fidelíssim CLUB DELS NOVEL·LISTES» (Rodoreda; Sales, 2008: 383). De l'altra, el 21 d'agost de 1969, quan la novel·la ja ha sigut publicada, Sales li expressa la seua opinió sobre l'edició duta a terme per Edicions 62 i la compara amb la que hauria haver pogut fer el Club dels Novel·listes:

*Aloma* hauria fet incomparablement més bonic editada pel CLUB DELS NOVEL·LISTES. No ho dic pas per amor propi d'editor, ni molt menys per amoïnar-vos, sinó simplement perquè és la pura veritat. Ha quedat massa prim i pel que fa al sant que han plantificat a la portada, si bé encaixa amb l'argument, no té «cop d'ull» —que és el que més importa. Més val un sant amb cop d'ull, encara que no tingui res a veure amb l'argument. Queda una portada «morta». Pel que fa a difusió, estic cert que també n'hauria tingut més amb el CLUB; això ja ens ho dirà el temps. El CLUB té un miler de subscriptors i a més 500 compradors que, sense estar subscrits, adquireixen tots els nostres llibres a la seva aparició dins un termini breu —uns tres o quatre mesos—; són, doncs, 1.500 exemplars que venem pel sol prestigi del CLUB, que és un prestigi poc aparatós però molt sòlid i arrelat. Si la novel·la agrada —i la nova *Aloma* hauria agradat— fàcilment podríem exhaurir la 1a edició de 2.000 exemplars dins l'any de sortida. Són xifres que «El Balanci» no pot ni somniar; ells no han arribat encara a fer 2a edició de cap novel·la. Però no us en vull parlar més; que no us penséssiu que soc un nyic-nyic i que no us ho perdono. En realitat comprenc perfectament, i respecto, els motius que us han dut a donar la nova *Aloma* al «Balanci». Ara el que importa és que ens doneu el *Mirall trencat*. [...].

---

<sup>507</sup> Cal recordar que *La meva Cristina i altres contes* va ser publicada per Edicions 62 el maig de 1967. Per veure'n els motius, llegiu la «Introducció» del capítol dedicat al recull de contes.

Un autor com vós i un editor com jo —modèstia a part i mal m'està el dir-ho—, si van junts, volen de victòria en victòria (Rodoreda; Sales, 2008: 386-387).

Finalment, encara continua referint-s'hi l'11 de febrer 1970 a propòsit de l'opinió que Lesfargues, traductor al francès de *La plaça del Diamant*, ha mostrat a l'editor sobre *Aloma* i sobre el fet que haja sigut publicada per Edicions 62: «Està entusiasmat amb la nova versió d'*Aloma* i només lamenta —com nosaltres, hélas— que no hagi sortit dins el CLUB, on hauria fet molt més bonic tipogràficament i hauria aconseguit molta més difusió» (Rodoreda; Sales, 1970: 398).

Fins ara ens hem referit a quin va ser el procés perquè la novel·la veiera la llum el juny del 1969 publicada per Edicions 62, però hi ha un altre procés interessantíssim al qual no ens hem referit: a la tasca de reescriptura de la novel·la que va dur a terme Rodoreda fins al punt de fer-ne una nova versió. És al llarg de les cartes intercanviades amb Joan Sales, Joaquim Molas i Armand Obiols que podem conèixer millor com es va portant a terme la reelaboració i, sobretot, com va resultar de dura i tediosa aquesta empresa per a l'autora. Vegem com evoluciona, des d'una perspectiva cronològica i basant-nos en els diferents epistolaris, la reelaboració de la novel·la.

La primera referència la trobem en una carta que Rodoreda envia a Joaquim Molas el 8 de desembre de 1965, poc després de rebre la proposta de publicar les *Obres completes*. En aquesta carta veiem com Rodoreda es planteja no fer cap canvi en la novel·la per a publicar-la de manera independent i, per contra, fer aquests canvis més endavant i amb més temps de cara a la publicació de les *Obres completes*:

He mirat *Aloma* i m'ha semblat que, encara que tragués unes quantes paraules que molesten, no hi guanyaria gran cosa. El text està minat de «va exclamar» de «àdhuc» de «llevar» en comptes de «treure», de tanta i tanta cosa encarcerada que sense una revisió a fons és inútil d'intentar adobar res. Em sembla, malgrat el poc que m'agrada, que val més publicar-la tal com està. Com a rarsa. Per a les *Obres completes*, i amb temps, procuraré que el text d'aquesta novel·la de joventut, sigui més flexible i, sobretot, natural (Rodoreda, 2010: 238).

Ara bé, aquesta és una idea que només li ronda el cap en un primer moment, ja que el gener de 1967 trobem diverses referències que ens indiquen que ja ha començat la reelaboració de la novel·la. D'una banda, el 10 de gener de 1967, escriu a Joaquim Molas: «Això vol dir que, en comptes d'acabar la revisió d'*Aloma* —en vaig fer la



meitat a Barcelona—, em vaig llençar a refer aquesta novel·la vella<sup>508</sup> i ara tornaré a agafar *Aloma*» (2010: 239). De l'altra, al llarg del mes veiem diverses referències en les cartes intercanviades amb Joan Sales. Primerament, el 24 de gener de 1967, en relació amb la demanda d'un pròleg per part de Sales per a la publicació del que després serà *Jardí vora el mar*, Rodoreda contesta: «Heu de pensar que parlar-me de fer un pròleg, quan us acabo de donar una novel·la i quan torno a estar de nas a l'*Aloma*, em fa venir ganes de xisclar» (Rodoreda; Sales, 2008: 321). A continuació, dos dies després, l'autora afirma: «El que em destorba —i faig amb certa mala gana— és l'adob d'*Aloma*. Me la vaig endur a París per a treballar-hi però no he fet res» (2008: 322). Finalment, cinc dies després, el 31 de gener, continua referint-se a la molèstia que li suposa: «Si sabéssiu la mandra que em fa encarar-me amb *Aloma* amb les ganes que tinc de fer coses noves... Bé, l'obligació és l'obligació» (2008: 326).<sup>509</sup>

Per la banda de Joan Sales, és al març de 1967 quan trobem la primera evidència de com intenta exercir el seu paper d'editor, cosa que ja feu en altres obres i sobretot en *La plaça del Diamant*, indicant a Rodoreda què havia de fer amb diversos aspectes com el temps de la narració:

I no torneu a començar altra vegada *Aloma*. De fet fa més bonic que una novel·la estigui escrita en passat, ja que el present no deixa de ser artificios (i sempre es nota l'artifici); de manera que jo us suggeriria que seguíssiu refent-la en passat tal com anàveu fent. Si us trobeu (que aquest és el trencacolls català) amb massa pretèrits perifràstics de carrera [...], jo us diria d'usar el perfet simple sempre que el verb sigui regular i que no es tracti de la 1a persona singular. En aquests casos que us dic, el perfet simple escrit no fa cap mal efecte, sembla natural tot i que parlant ja no el diguem [...]. En verbs ben regulars, insisteixo que no us ha de fer mania perquè passen suaument sense cridar l'atenció [...]. Però l'editor proposa i l'autora disposa (Rodoreda; Sales, 2008: 341).<sup>510</sup>

Ara bé, Sales no és l'únic que farà recomanacions a Rodoreda al voltant de la reelaboració de la novel·la i que hi estarà pendent. De fet, el 28 d'agost de 1967, trobem la primera referència en el recull de cartes conservades que Armand Obiols va enviar a Rodoreda a partir de la qual sabem que ell també és partícip del procés de revisió de la novel·la. En concret, li escriu: «De moment deixaré de treballar *Mirall trencat* —em distreu massa d'*Aloma* i el que ara convé és acabar *Aloma*» (Obiols, 2010: 375). De la

---

<sup>508</sup> Es refereix a *Jardí vora el mar*.

<sup>509</sup> També en el mes de febrer de 1967, en concret el 6 de febrer de 1967, trobem declaracions de Rodoreda a Sales en aquesta mateixa línia: «em cal acabar *Aloma*. Em fa nosa i em destorba. És qüestió d'un parell de mesos, tirant llarg» (2008: 329).

<sup>510</sup> Rodoreda, per la seua banda, feu cas a la recomanació de reescriure la novel·la en passat.

mateixa manera, al llarg de l'any 68 trobem referències de tots dos sobre el procés. D'una banda, Joan Sales anima Rodoreda, l'11 de març, amb la reelaboració: «El que importa, no és tant que ho enllestiu aviat, com que *Aloma* quedi ara ben bé al vostre gust, que sigui de debò una versió definitiva. Que quedi per sempre. Immortal com la *Plaça*» (2008: 371). De l'altra, Obiols comenta com porta el procés de revisió en dues cartes enviades el febrer d'aquest any: «Ahir vaig reprendre la revisió d'*Aloma*» (2010: 376) i «El capítol d'*Aloma* que va quedar pendent està enllestit. [...] Tinc realment ganes d'enllestir la revisió» (2010: 378-379).<sup>511</sup>

Per últim, ja en l'any 1969 i a punt de ser publicada la novel·la per Edicions 62, el 17 de març, Rodoreda escriu a Joaquim Molas una carta en què el fa coneixedor de tot el procés de revisió que ha portat a terme i de la valoració que dona al resultat final:

Us vaig dir que us donaria *Aloma* el mes de gener o febrer d'aquest any. No m'hi vaig poder posar a treballar fins a mig mes de febrer. I *Aloma*, tot i que està molt avançada, em dona més feina que si fes una novel·la nova. Hi ha tantes ruqueries, l'estil és tan abominable, que, per arreglar tants nyaps, suo tinta xina. Quan un paràgraf em queda decent, l'altre se m'espatlla. *Aloma* és com una mitja que s'escorre a tot arreu. Però em penso que quedarà molt bé. He procurat conservar tot el que hi havia, però ja veureu, quan tindreu ocasió de llegir-la, que l'he millorada molt. Ha perdut, és clar, la santa innocència i la gran espontaneïtat. Però, tal com era, francament, no es podia publicar. Sense prometre-us res, em penso que la tindreu a mitjans de maig, posem, tirant llarg. Si sabéssiu les ganes que tinc de treure-me-la de sobre... pobre *Aloma* (Rodoreda, 2010: 241).

Rodoreda afirmava a Molas en el fragment de la carta que acabem de llegir que pensava que la novel·la quedaria molt bé, una opinió que no va rebutjar tot i considerar la novel·la, públicament, una obra menor, pròpia de la joventut.<sup>512</sup> En aquests termes ho

---

<sup>511</sup> Al llarg dels anys hi ha hagut una certa polèmica al voltant de quin va ser el nivell de participació d'Armand Obiols en la reelaboració d'*Aloma*. D'una banda, Montserrat Casals (1991: 291) va afirmar en la biografia que va publicar de Rodoreda que va ser Obiols qui es va acabar fent càrrec de la reelaboració. Per la seua banda, Neus Real afirma que, si bé la documentació conservada a l'Arxiu Mercè Rodoreda demostra la intervenció del crític, «no autoritza l'afirmació que fou ell qui se'n va acabar ocupant» (2005b: 427). Una altra mostra de la polèmica la trobem en un article de *La Vanguardia* del 27 d'octubre de 1991 signat per Salvador Enguix en el qual comenta: «Montserrat Casals, especialista en la obra de Mercè Rodoreda, afirmó el jueves, en el aula magna de la Universidad de Valencia, y en uno de los actos del IV Encuentro d'Escritors celebrados sobre la autora de *Aloma*, que la segunda versión de esta novela fue rehecha por Obiols, el compañero sentimental de la insigne escritora catalana. La tesis expuesta por Casals le pareció a Mercè Ibars, también especialista en Rodoreda, "una barbaridad"» (Enguix, 1991: 69).

<sup>512</sup> Tot i això, Rodoreda es mostra dubtosa sobre el resultat final en una carta enviada a Molas del 8 d'abril de 1969: «No sé, però, si queda una mica escatada. No ho sé veure. Si esteu d'humor i teniu temps de llegir-la, m'agradaria que em diguéssiu què us sembla» (Rodoreda, 2010: 242). De la mateixa manera, també volem destacar que Rodoreda insisteix Molas, a propòsit del contracte, en una carta del 17 de maig de 1969, en el fet que es tracta d'una novel·la nova i en el fet que se la llija a fi de donar-li la seua opinió: «*Aloma* és un llibre nou. No he fet simplement una revisió; per això li vaig dir, en una carta enviada des de Ginebra, que, si estava d'humor i tenia temps, la llegís i em digués què li semblava» (Rodoreda, 2010: 242).

afirmava en l'entrevista que Joaquín Soler va realitzar a l'autora en el programa *A fondo* de TVE el dos de juny de 1980:

J.S.: Y ese mismo año 1969, Mercè Rodoreda ha estado reelaborando su primera novela *Aloma*, de la que no hemos hablado a penas. Que aparece ya remodelada, al gusto que ha ido adquiriendo.

M.R.: Procuré ir eliminando todo lo que era inhabilidad del autor. Que se veía, el autor detrás del libro. Y el autor tiene que desaparecer.

J.S.: ¿Le gusta cómo quedó? ¿Ahora sí?

M.R.: Sí. Considerando que es una novela menor. Pero claro, es una novela de juventud (Soler, 1980).

Per acabar aquest apartat, només cal dir que l'objectiu principal que ens plantejem en el present capítol és resseguir quina ha estat la recepció crítica i la divulgació que s'ha fet d'aquesta segona versió de la novel·la; una anàlisi que ens portarà a situar-la, finalment, dins del cànon literari rodoredià. Per la nostra banda, la hipòtesi de la qual partim és que un tret d'excepcionalitat condiciona la recepció i divulgació que s'ha fet de la novel·la: el fet que es tracte de la segona versió de l'única novel·la de preguerra no rebutjada per l'autora, ja que, seguint Neus Real, «*Aloma* té, a més d'una qualitat literària indiscutible, un valor ben especial en el corpus de l'escriptora de Sant Gervasi; un valor fruit de dues circumstàncies que la converteixen en una excepció dins del conjunt» (2010: 59).

## 11.2. LA RECEPCIÓ CRÍTICA D'ALOMA (1969)

### 11.2.1. LA RECEPCIÓ INICIAL

Segons Montserrat Casals afirma en l'aparat crític de l'epistolari entre Rodoreda i Sales (2008: 166), sembla que Joan Sales no anava molt desencaminat quan afirmava a Rodoreda que la nova versió d'*Aloma* hauria aconseguit una major difusió si haguera sigut publicada pel CLUB DELS NOVEL·LISTES. Si bé no podem saber quina hauria sigut la difusió si haguera sigut publicada per aquesta editorial, sí que podem afirmar que *Aloma*, publicada per Edicions 62, no va ser cap èxit editorial, ja que fins al cap de huit anys no se'n va fer una segona edició.<sup>513</sup>

Si ens fixem en l'atenció que la nova versió de la novel·la va rebre per part de la crítica en el moment en què va veure la llum, ràpidament ens adonem que l'aparició no va causar cap impacte. De fet, únicament hem localitzat que la segona versió va ser publicitada per part d'Edicions 62 en els números de juny i agost de la revista *Serra d'Or* (s.s., 1969a i s.s., 1969d) en diferents formats i recollida en *Serra d'Or* i *La Vanguardia* com a llibre acabat de publicar (s.s., 1969e i s.s., 1969c, respectivament).<sup>514</sup> Pel que fa a l'anunci del número de juny de *Serra d'Or*, es tracta d'un anunci publicitari a doble pàgina que Edicions 62 fa de la col·lecció El Balancí. En concret, la primera pàgina està dedicada a les tendències que es publiquen dins d'El Balancí exemplificades amb noms d'autor i, en relació amb la tendència «La novel·la catalana moderna», no trobem el nom de Rodoreda.<sup>515</sup> Així, només apareix en la segona pàgina en la qual s'esmenten les novetats de la col·lecció i, a més, en última posició per darrere de les obres traduïdes.

Quant a l'anunci d'agost, es tracta novament d'un anunci publicitari d'Edicions 62, però, en aquest cas, amb l'objectiu de fer recomanacions de llibres de totes les seues col·leccions de cara a les vacances. Cal destacar que, pel que fa a la col·lecció d'El

---

<sup>513</sup> Montserrat Casals també afirma, en aquest sentit, que tampoc l'autora era especialment valorada per l'editorial, cosa que extreu del fet que «en el volum dels *Vint-i-cinc anys* de l'editorial, el 1987, Rodoreda ni tan sols hi consta com a autora important incorporada al catàleg de la casa» (2008: 1066). A més, també es refereix a l'escàs èxit de les *Obres completes* de l'autora i afirma: «Tampoc les Obres Completes no van funcionar: el primer dels tres volums no va editar-se fins al març de 1976 (quan falten encara tres anys perquè Edicions 62 es refaci de la crisi que arrossega des del 1969) i no es reedita fins al 1980. Els dos següents no van arribar a incloure la totalitat de l'obra. L'evidència del fracàs comercial és que, fins al 2008, Edicions 62 no s'ha plantejat de refer-les» (2008: 1066).

<sup>514</sup> Trobareu reproduïts els anuncis relatius a l'aparició de la novel·la en els números de juny i agost de la revista *Serra d'Or* en l'ANNEX XXVI.

<sup>515</sup> Els autors que s'esmenten són: Manuel de Pedrolo, Estanislau Torres, Vicenç Riera Llorca, Salvador Espriu i Baltasar Porcel.

Balanci i a diferència de l'anunci anterior, *Aloma* és la primera novel·la que s'hi anuncia per davant de tres obres traduïdes. Finalment, en el número de setembre de la revista la novel·la apareix recollida en l'apartat «Bibliografia catalana recent», cosa sorprenent si tenim en compte que la novel·la veu la llum al juny i, per contra, no ha sigut recollida en aquest apartat de la revista en els números anteriors. Pel que fa a *La Vanguardia*, ocorre una mica el mateix, ja que no és fins el 17 d'agost de 1969 que la novel·la apareix recollida en l'apartat «Publicaciones y libros recibidos» del diari.

Per una altra banda, també l'escassetat de ressenyes amb què va comptar la segona versió d'*Aloma* és una mostra de la manca d'impacte que va despertar.<sup>516</sup> Així, l'única ressenya pròpiament dita que la novel·la va rebre en el moment de la seua aparició va ser la duta a terme per Joan Triadú en la revista *Serra d'Or* el setembre de 1969. En concret, en aquesta ressenya breu s'observa com Triadú se centra més a destacar el que la primera versió va suposar per a una Rodoreda jove que en els canvis introduïts en la segona versió publicada com a definitiva. De fet, si bé esmenta que «la reedició era esperada» «i necessària» (1969: 64 [656]), ho fa basant-se en la dificultat per a trobar-la trenta anys després que veia la llum i amb una guerra i postguerra pel mig, i no centrant-se en els canvis introduïts per l'autora i en la importància d'aquests en una versió definitiva.

Així, l'anàlisi que porta a terme de la novel·la no dista del que podria haver sigut fet de la primera versió d'aquesta. *Aloma* ens és presentada en tot moment com una novel·la de joventut realista d'anàlisi psicològica que ja conté trets que retrobarem en la seua obra posterior, com ara el somni, el motiu de l'infant o l'heroïna femenina. De la mateixa manera, des d'un punt de vista narratològic, Triadú considera que el narrador escollit és un narrador focalitzat en *Aloma*, cosa que explica de manera contrastiva amb la primera persona emprada en les novel·les posteriors: «i si encara no és escrita en primera persona com les tres novel·les de postguerra, ho és per persona interposada, la novel·lista, confident excepcional del seu personatge» (1969: 65 [656]).

Tot i que és l'única recensió que podem considerar pròpiament una ressenya, també des de les pàgines de *La Vanguardia* es van fer ressò de l'aparició de la segona versió de la novel·la el juliol de 1969 (s.s., 1969c), després de la presentació de la novel·la duta a terme per Joaquim Molas a la llibreria Cinc d'Oros. De nou, tornem a trobar-nos amb el

---

<sup>516</sup> Podeu trobar reproduïdes les ressenyes en relació a *Aloma* (1969) en l'ANNEX XXVII.

fet que la segona versió és tractada com una reedició i, encara que s'hi esmenta el fet que Rodoreda ha introduït canvis, es fa des del desconeixement dels canvis portats a terme, ja que simplement es reproduïxen les paraules de la contraportada del volum: «Rodoreda [...] ha hecho una revisión de aquel texto escrito [...] le ha puesto unos toques que no alteran el sentido evocativo y lírico de la obra» (S.S., 1969b: 44).<sup>517</sup> Per últim, en la mateixa línia, però dos anys després, el 1971 i des de les pàgines de *Presència*, Lluís G. Taberner es va referir, d'una manera molt breu i sense aprofundir-hi gens, a l'aparició d'una nova edició, que no versió, d'*Aloma*.<sup>518</sup>

Finalment, cal dir que el mateix 1969 Rodoreda va concedir diverses entrevistes en les quals va ser preguntada per la segona versió de la novel·la. Entre les declaracions que Rodoreda va donar volem destacar-ne una que dona a M. P. de A. el mateix 1969 en la qual insisteix en el fet que no es tracta simplement d'una reedició de la primera versió de la novel·la, ja que fa patent el que hem observat fins ara en la recepció inicial de l'obra: l'escassa importància que es dona als canvis introduïts per l'autora i el possible contrast entre ambdues versions.

En realidad no se trata exactamente de una reedición pues he reescrito la novela, quitándole cuanto, ahora, en esta época, le he encontrado de superfluo. Le he quitado la «paja», por así decir. Y en cuanto al porqué... una editora me ha pedido publicar mis obras completas y he creído oportuno hacer esta digamos nueva versión, antes de darla a publicar (M. P. de A., 1969: 18).

---

<sup>517</sup> En la contraportada del volum de 1969 es podia llegir: «avui, després de trenta anys, Mercè Rodoreda ha refet l'*Aloma* de la seva joventut, amb l'experiència acumulada amb els anys, però hi ha mantingut aquella prosa evocativa i lírica, amb la ingenuïtat d'interpretació i d'expressió que la caracteritzen», una nota editorial que, segons Carles Miralles, «vol raonar que res no s'ha perdut, entre l'*Aloma* de 1938 i l'*Aloma* de 1969, sinó que tot són guanys, en la nova versió» (2013: 89).

<sup>518</sup> Ja lluny de l'any de publicació, el 1977, Joana Trullàs va fer una ressenya poc favorable de la novel·la a propòsit de la segona edició de la nova versió, tot i que, de nou, no fa cap referència als canvis introduïts per Rodoreda respecte a la versió de 1938. Trobareu aquesta ressenya reproduïda en l'ANNEX XXVII.

### 11.2.2. L'APROXIMACIÓ DE CARME ARNAU

Tot i haver-se referit, com hem vist, a la primera versió d'*Aloma* en l'apartat «Anys d'aprenentatge: l'adolescència», Carme Arnau dedica en el seu estudi, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa* (1979), un capítol a la segona versió de la novel·la. Aquest capítol el titula «*Aloma* o la difícil senzillesa» i l'inclou dins de l'apartat «La maduresa: la pèrdua de joventut» en penúltima posició i just davant del capítol dedicat a *Jardí vora el mar*, encara que aquesta novel·la veia la llum el 1967 i *Aloma* el 1969.

En aquest capítol, de breu extensió si el comparem amb els dedicats a la resta d'obres, Arnau se centra a contrastar les dues versions i a explicar els canvis portats a terme per Rodoreda a l'hora de refer la novel·la. Per a Arnau, si bé Rodoreda no porta a terme cap canvi pel que fa a l'argument sí que ho fa en relació amb l'escriptura, cosa que comporta que «A grans trets, la segona versió, menys retòrica» siga «més condensada que no pas la primera» (1979: 200). Vegem, amb detall, quines són les modificacions detectades per Arnau.

La primera diferència detectada per Arnau té a veure amb el punt de vista narratiu. Així, considera que, mentre el narrador de la primera versió és omniscient i ho explica «tot d'una forma minuciosa i detallada» (1979: 200), el de la segona versió és un narrador focalitzat en l'heroïna que mostra més que conta, cosa que, al seu parer, comporta que el lector haja de deduir els pensaments, els desitjos i les aspiracions dels personatges que no són Aloma «amb bastant marge d'error» (1979: 200). Per la nostra banda, seguint Bolo (2017), trobem certa mancança d'exhaustivitat en aquesta afirmació, ja que, en totes dues versions, el narrador és extra-heterodiegètic amb una focalització interna fixa en Aloma. Per tant, les diferències entre ambdues versions, des d'un punt de vista narratològic, tenen a veure exclusivament amb l'eliminació d'errors de focalització, la reducció de l'ús del monòleg interior i l'eliminació de les digressions reflexives del narrador.

A continuació, Arnau es refereix a l'eliminació, en la segona versió, d'aspectes que lligaven la novel·la als anys trenta, com ara l'aparició de noms d'ídols del moment o referències a l'època de la República, cosa que, al seu parer, fan que la novel·la perdi gràcia i frescor però alhora guanyi en universalitat. Tot seguit, es refereix als canvis introduïts per Rodoreda pel que fa al llenguatge. En aquest sentit, considera que, d'una

banda, Rodoreda canvia els aspectes que atorgaven a la primera versió un llenguatge massa literari i retòric (paraules rebuscades, mots subratllats, punts d'exclamació o adjectivació abundant) per un llenguatge més planer i més col·loquial, cosa que atorga a la segona versió més senzillesa i esquematisme. De l'altra, detecta que també s'esborren o se substitueixen totes les expressions ingènues, pròpies de la joventut, cosa que, al seu parer, contribueix a què «l'epontaneïtat de l'adolescència deixi pas a la reflexió de la maduresa» (1979: 202).<sup>519</sup>

El següent aspecte que detecta Arnau és la voluntat de Rodoreda de compressió discursiva. Així, observa que Rodoreda elimina els nombrosos diàlegs i punts i a part presents en la primera versió a fi de convertir-la, al seu parer, «en un llarg i ininterromput discurs». Per a Arnau, és aquest canvi el que comporta que la novel·la perdi en extensió, però guanyi en intensitat, i s'apropi a les seues grans novel·les de maduresa. Ara bé, per a Arnau la compressió no sols es porta a terme des d'un punt de vista discursiu, sinó que també afecta l'aspecte temporal, ja que «diferents esdeveniments importants de la vida d'Aloma, els quals ocorren al llarg del temps, a la primera versió, s'agrupen en un sol dia, en la segona» (1979: 203).

L'anàlisi contrastiva d'ambdues versions continua amb l'observació del canvi produït en el temps de la narració, del present de la primera versió al passat de la segona, i en l'edat de suïcidi de Daniel, dels 20 als 18 anys. Pel que fa a la modificació del temps, Arnau considera que ho fa perquè és el passat el temps que s'utilitza a les novel·les de maduresa.<sup>520</sup> Quant a l'edat de suïcidi de Daniel, Arnau creu que el canvi es deu al fet que, amb el pas dels anys, Rodoreda s'ha adonat que els 18 anys és «l'edat clau de la frustració existencial, o l'enfrontament amb l'edat adulta» (1979: 203),<sup>521</sup> cosa que, al seu parer, aporta coherència a la novel·la si tenim en compte que també són els 18 anys l'edat en què Aloma «decideix, malgrat tot, continuar vivint» (1979: 203).

---

<sup>519</sup> En aquest sentit, ens resulta interessant la declaració que Mercè Rodoreda fa a Esther Benítez en l'entrevista que aquesta li va fer el 31 d'octubre de 1980 per al programa de TVE *Encuentros con las letras*. Així, quan la periodista li pregunta: «Sobre *Aloma*: ¿por qué reescribir textos?», Rodoreda li contesta: «Es muy fácil de comprender. En el texto había muchas ingenuidades. Es decir, el personaje de *La plaza del Diamante* es ingenuo, pero aquí las ingenuidades eran de construcción de la novela. Y son todas estas cosas que parecían grandes defectos lo que intenté de resolver, digámoslo así: por eso revisé una segunda vez la novela».

<sup>520</sup> En aquesta mateixa entrevista, Rodoreda també comenta el canvi de temps verbal de la narració: «Aquí lo hice en pasado al rehacer la novela porque siempre impresiona más al lector una cosa recordada que una cosa vivida en el momento. Quizá, cuando escribí *Aloma* en mi juventud, era una cosa de la época, pero luego no me gustó y la rehíce en tiempo pasado».

<sup>521</sup> Arnau ho argumenta posant com a exemple alguns dels contes del recull *Vint-i-dos contes*.



Per últim, Arnau explica els motius pels quals considera que la segona versió és menys dramàtica i més pessimista que la primera. En relació amb la presència de dramatisme, considera que és l'esquematisme de l'escriptura i la humanització dels personatges, i sobretot de Robert, el que fan disminuir la càrrega dramàtica. Pel que fa al canvi d'elements optimistes per altres de pessimistes és, al seu parer, la diferència d'edat de l'escriptora entre les dues versions el que ho justifica. Així, des d'una perspectiva biogràfica, Arnau afirma que l'optimisme i l'esperança només són pròpies de l'adolescència i, en el moment de reescriure la novel·la, Rodoreda ja sap que «la vida és tota una altra cosa» (1979: 204).<sup>522</sup>

Amb posterioritat a aquest treball, Arnau s'ha referit a *Aloma* en nombrosos treballs que analitzen el conjunt de l'obra de Rodoreda (1980b, 1988a, 1988b, 1988c, 2003 i 2008d). Ara bé, en tots aquests treballs sempre s'ha referit a la primera versió de la novel·la sense fer cap referència a la revisió duta a terme per l'autora o als canvis introduïts. Així, en l'únic treball en què torna a referir-se explícitament a la segona versió de la novel·la és en la «Introducció» que Arnau va elaborar per a l'edició de la primera versió de la novel·la que Edicions 62 li va confiar el 2006.

En concret, en aquesta «Introducció» Arnau crea un apartat titulat «A tall d'epíleg: les dues “Alomes”» en el qual, si bé no porta a terme «una anàlisi detallada de les diferències entre les dues versions» (2006: 35), sí que n'esmenta algunes, a fi de justificar l'edició de la primera *Aloma*. A grans trets, les diferències detectades són les mateixes que les del treball de 1979: canvi en el temps verbal del present al passat, cosa que comporta la pèrdua de la innocència i espontaneïtat de la primera versió; supressió dels aspectes referents a l'època a fi de buscar la universalitat; canvi dels mots excessivament literaris per altres més col·loquials; eliminació de diàleg i d'elements tipogràfics d'avantguarda, i la presència d'un major pessimisme, aspecte aquest últim que torna a relacionar, des d'una perspectiva biogràfica, amb l'edat de Rodoreda a l'hora de dur a terme la revisió: «La mirada d'una noia jove, doncs, de la primera versió, a més d'alegre encara esperançada, [...], esdevé la d'una dona gran, molt més

---

<sup>522</sup> En aquest sentit, ens resulta interessant introduir l'opinió que Rodoreda va donar a José Cruset en ser entrevistada per aquest per a *La Vanguardia* el 18 de desembre de 1969, després d'haver obtingut el Premi Ramon Llull per *El carrer de les Camèlies*:

- Si debiera explicar, en dos palabras, la evolución que en usted se ha producido desde *Aloma* a *El carrer de les Camèlies*, ¿qué diría?
- Hay una cosa muy curiosa...: yo ya era amarga entonces, cuando los tiempos de *Aloma*... No creo que las cosas de después me hayan añadido amargura... (Cruset, 1969: 63).

pessimista: la de la novel·lista, més que no pas la de la protagonista, doncs, a la segona versió» (2006: 37).

Així, si bé en línies generals podem afirmar que les diferències detectades disten poc del treball de 1979, no ocorre el mateix si observem com analitza Arnau el punt de vista narratiu de la segona versió. A diferència del treball de 1979 en què parlava del canvi d'un narrador omniscient a un de focalitzat en l'heroïna, ara Arnau exclusivament diu que s'eliminen explicacions i reflexions sobre la manera de ser del personatge i que la segona versió només compta amb la perspectiva i la mirada d'Aloma, aspecte que denomina, amb escassa exhaustivitat des d'una perspectiva narratològica d'anàlisi, «realisme subjectiu» (2006: 38).

### 11.2.3. LES DIFERENTS APROXIMACIONS POSTERIORES A L'ESTUDI DE CARME ARNAU (1979)

Com ha afirmat Carles Miralles, «les reescriptures tenen conseqüències ecdòtiques i d'interpretació, literària i historicoliterària» (2013: 91). De fet, si hi ha una tendència important en els estudis d'*Aloma* posteriors al treball de Carme Arnau (1979), aquesta és la línia basada a analitzar contrastivament les dues versions, cosa evident si observem el nombre de treballs que han analitzat la novel·la des d'aquesta perspectiva. És per això que començarem aquest subapartat referint-nos, cronològicament, als treballs que segueixen aquesta línia contrastiva. A més, volem deixar constància que, per tal d'analitzar els treballs i tal com ja hem fet en el capítols anteriors, seguirem la classificació d'aproximacions crítiques predominants en l'estudi de les obres de l'autora establerta per Mencos (2003: 10-16), segons la qual són set les principals perspectives des de les quals s'aborda l'estudi acadèmic de l'obra de Rodoreda: tematicosimbòlica i biogràfica, feminista, psicoanalítica, comparativa (dividida en sis tendències), històrica, lingüística i narratològica. De la mateixa manera, també tindrem en compte el diferent enfocament aportat per la crítica des dels principals focus de recepció: Catalunya i els Estats Units.

El primer treball, després d'Arnau (1979), que va aplicar aquesta perspectiva va ser el que Mercè Clarasó va publicar el 1980 en el *Bulletin of Hispanic Studies*. Si bé es tracta d'un estudi general de l'obra de l'autora des d'un punt de vista narratiu, quan arriba el moment de comentar narratològicament *Aloma*, ho fa per mitjà del contrast d'ambdues versions. En concret, considera que la revisió duta a terme per Rodoreda serveix per eliminar certs errors o ambigüitats des del punt de vista narratiu presents en la primera versió: «many of the changes made are connected with the angle of vision» (p. 143). En aquest sentit, li resulta sorprenent però, que Rodoreda no decidira passar la novel·la a un narrador en primera persona, un narrador que ja tenia dominat després de *La plaça del Diamant* o *El carrer de les Camèlies*. Ara bé, és la mateixa Clarasó qui ho justifica a partir de les carències de la primera versió i qui ho considera un encert, ja que atorga, al seu parer, unitat i aparença d'objectivitat a la segona versió de la novel·la:

The reason, I think, may originate in the early version, where the angle of vision is not so steadily held; and in undertaking the revisions he was able to exploit the advantages of a consistent third person narrative. In the early version there are many irruptions of the author herself. In addition the point of view, what

predominantly that of Aloma, occasionally veers unexpectedly and momentarily to that of another character (1980: 145).

El següent treball que analitza de manera contrastiva les dues versions de la novel·la és el que Xavier Lloveras va dur a terme el 1989 des de les pàgines del *Diario de Barcelona. Llibres*. En aquest treball, Lloveras defensa que els canvis introduïts per Rodoreda són una vertadera lliçó d'estil i afirma que tots tenen un mateix objectiu: el fet d'atorgar versemblança literària a la novel·la, afirmació que concreta a partir de l'exemplificació en tres tipus de canvis. D'una banda, pel que fa als canvis en el punt de vista narratiu, considera que la segona versió elimina la barreja de monòleg interior amb la tercera persona i l'estil indirecte lliure introduïda en la primera versió per la imitació de la novel·lística recent d'aquell moment (Joyce, Virginia Woolf, Aldous Huxley) i, per tant, les dificultats d'ús que li havia comportat. De l'altra, quant a la veu dels personatges, considera que Rodoreda rebaixa les veus massa impostades per fer-les creïbles per mitjà de la supressió dels jocs de paraules, l'estil tallat, la solemnitat i la inflor. Per últim, des del punt de vista sintàctic i lèxic, afirma que l'autora elimina les formes encarrarades, feixugues o boiroses per altres més fluïdes per tal d'aconseguir un llenguatge que, tot i basar-se en la tradició literària, reflectisca un català viu que permeta al lector reconèixer-s'hi.

El 1991, en un treball que analitza el model lingüístic rodoredià, Pere Gamisans també es va referir a les dues versions d'*Aloma*, ja que considerava que suposen «un document de summa importància per a l'estudi de la llengua de Mercè Rodoreda en la mesura que ensenyen les dues cares de l'elecció artística de l'autora barcelonina: el que rebutja i el que fa seu» (1991: 354). L'objectiu de Gamisans passa per demostrar com Rodoreda aconsegueix crear un estil propi a partir de l'ús d'un registre col·loquial i la reproducció del dialecte barcelonès. Així, per a Gamisans, els canvis lingüístics entre ambdues versions de la novel·la evidencien una «unificació dialectal del discurs» (1991: 358), cosa que exemplifica basant-se en modificacions que afecten el lèxic i la morfologia.<sup>523</sup>

---

<sup>523</sup> Pel que fa al lèxic, Gamisans detecta l'adhesió al col·loquialisme a través de «l'eliminació de mots caracteritzats pel seu sintetisme (per prefixació o sufixació al radical) o per la seva literaritat en benefici de l'associació sintàctica de mots corrents; també a través de la polisèmia, d'una actitud menys anticastellanitzant i no per això menys normativa, d'una unitat dialectal, d'una reducció dràstica de lèxic abstracte, d'una tendència a l'ús d'elements morfològics en lloc de purament lexicals cada vegada que n'hi ha la possibilitat, i la preferència de la repetició davant de la varietat lexical» (1991: 354-355). Quant a la morfologia, afirma que «desapareixen pràcticament totes les formes que no són d'ús corrent» (1991: 355).

El 1992 Carme Bernal i Carme Rúbio van analitzar la novel·la en el treball «*Aloma: la maduresa d'una novel·la de joventut*» i, si bé no tot l'estudi està dedicat a l'anàlisi contrastiva de les dues versions, sí que s'hi refereixen en l'apartat «Comparació de les dues edicions». Pel que fa a l'estudi en general, aquest suposa un clar seguiment dels postulats d'Arnau (1979). Així, tot i tractar-se d'un treball de caràcter generalista,<sup>524</sup> observem el fet que la novel·la és analitzada des d'una perspectiva biogràfica i històrica<sup>525</sup> i que es classifica dins del conjunt de l'obra de Rodoreda a partir de l'aplicació de la teoria del mite de la infantesa:

En general, el conjunt de l'obra de Mercè Rodoreda aconsegueix una mena d'unitat de la qual *Aloma* forma una part important. A partir dels seus personatges femenins, s'ha vist, per part de la crítica, com es va arrodonint un cicle vital, segons el qual *Aloma* representa el pas de la infantesa a l'adolescència i la pèrdua de la virginitat (Bernal; Rúbio, 1992: 307).

Quant a l'apartat en què es comparen les dues versions de la novel·la, Bernal i Rúbio estableixen tres subapartats referits a tres tipus de canvis: els que afecten el temps i l'espai; els relatius al llenguatge i la tècnica narrativa, i, per últim, els que tenen a veure amb els personatges i els objectes. Si bé veurem quines són les modificacions que detecten en relació a cadascun d'aquests aspectes, cal dir abans, però, que aquestes són, a grans trets, les mateixes que ja va detectar Arnau en el treball de 1979 i que, per tant, únicament les trobem classificades i expressades d'una altra manera.

D'una banda, pel que fa als canvis que afecten el temps i l'espai, Bernal i Rúbio tornen a referir-se a l'eliminació de referències temporals que relacionaven la novel·la amb els anys trenta i a la supressió de certes localitzacions concretes. De l'altra, és en el subapartat següent, el relatiu a les diferències de llenguatge i tècnica narrativa, en el qual aprofundeixen més, ja que afirmen que és on es porten a terme els canvis més significatius. Quant a la tècnica narrativa, continuen insistint en el pas d'un narrador omniscient a un de focalitzat en *Aloma*, tot i que no usen terminologia narratològica per

---

<sup>524</sup> En el treball trobem diferents apartats dedicats a la biografia de l'autora, a l'argument de la novel·la, als personatges, a les tècniques narratives, al temps i al llenguatge i estil.

<sup>525</sup> Pel que fa a la perspectiva biogràfica d'anàlisi, Bernal i Rúbio fan afirmacions com «*Aloma* té com a tret específic la forta càrrega d'autobiografia, ja que la protagonista viu unes experiències molt semblants a les que va viure l'autora en la seva joventut» (1992: 305). Quant al punt de vista històric, veiem com Bernal i Rúbio també segueixen la classificació de les novel·les de Rodoreda a partir de l'esdevenir de la història: «Paral·lelament, aquest cicle també té una correspondència amb els fets històrics, ja que aquestes obres finalitzen: uns mesos abans d'esclatar la guerra, *Aloma*; en la immediata postguerra, *La plaça del Diamant*; i anys després de la guerra, *Mirall trencat*» (1992: 307).

expressar-ho;<sup>526</sup> en la reducció de diàlegs i en la supressió de frases supèrflues, cosa que fa que la novel·la guanye en densitat, i en el fet que el narrador de la segona versió suggereix més que no explicita, la qual cosa implica la supressió de descripcions, valoracions o interpretacions personals perquè Rodoreda confia més en la maduresa del lector. Així, pel que fa a la tècnica narrativa, només s'hi detecta un canvi al qual Arnau (1979) no es va referir: el fet que el narrador de la segona versió es distancia molt més del lector que el de la primera, cosa que queda reflectida pel fet que s'elimina l'ús de la primera persona del plural usada per a implicar el lector.

Pel que fa a les diferències en el llenguatge entre ambdues versions, Bernal i Rúbio també es tornen a referir al canvi de temps verbal del present al perfect perifràstic, cosa que, al seu parer, dona agilitat al text; a la substitució del llenguatge artificios, rebuscat i estrafer per un altre més natural i fluid, menys afectat, i a la millora en precisió lèxica, que permet fer ús d'un llenguatge més acostat al caràcter, a la condició social, a l'edat i a la formació dels personatges. A més, es refereixen al fet que Rodoreda porta a terme una reordenació del text, fins i tot de seqüències narratives, que aporta més estilització, evita repeticions i trava més tots els elements narratius.

Per últim, Bernal i Rúbio es refereixen als canvis que afecten els personatges i els objectes, encara que no n'expliquen cap en relació a aquests últims. És en aquest subapartat en el qual trobem una aportació més innovadora respecte d'Arnau (1979). Per a Bernal i Rúbio, Rodoreda elimina en la segona versió les explicacions del narrador al voltant del caràcter i del comportament de cadascun dels personatges, amb la qual cosa aquests es fan més suggestius i ambigus per al lector, i ho exemplifiquen per mitjà de diversos personatges. Així, consideren que, mentre «Aloma en la primera versió porta més la iniciativa amb vista a la seducció i en mostra més la necessitat afectiva i biològica» (1992: 347), Robert es mostra molt més críptic i inaccessible per a Aloma en la segona versió que en la primera.<sup>527</sup>

---

<sup>526</sup> En concret, Bernal i Rúbio afirmen: «en la primera edició el narrador es posa en la pell dels diferents personatges; en l'edició revisada, però, els personatges queden més difosos perquè Aloma sap molt menys sobre ells, i el lector només els coneix a través de la protagonista» (1992: 345).

<sup>527</sup> També es refereixen a altres personatges com Daniel, de qui es comenta que es canvia l'edat de suïcidi dels 20 als 18 —canvi ja detectat en Arnau (1979)— a fi d'impressionar més el lector, tot i que s'hi eliminen els detalls morboses del suïcidi; Coral, sobre la qual consideren que s'hi suprimeixen els detalls físics i judicis de valor que la caracteritzen, i Joan, sobre el qual comenten que s'hi eliminen les referències explícites a la seua doble vida. A més, també comenten altres canvis més concrets, com ara de cognoms, de sexe de personatges puntuals o d'introducció de parelles formades per un home gran i una noia jove.

Un any després, el 1993, Martí Sadurní va tornar a referir-s'hi des de les pàgines de la *Revista de Girona*. Si bé es tracta d'un treball que no aporta massa avanços en el contrast d'ambdues versions, resulta interessant perquè, tot i la presència d'alguna discrepància,<sup>528</sup> suposa un clar seguiment del treball d'Arnau (1979). En concret, el gros del treball de Sadurní consisteix a enumerar els canvis detectats per Arnau (1979) i a exemplificar-los basant-se en el segon capítol d'ambdues novel·les. A més, no sols és aquest fet el que demostra el seguiment del treball d'Arnau, ja que també es pot observar en l'ús de la perspectiva biogràfica d'anàlisi: «hi ha un text que aprecia especialment, no solament perquè la crítica va rebre'l amb entusiasme, sinó, sobretot, perquè tant els personatges, com l'acció tenen una projecció acusadament autobiogràfica» (1993: 65 [181]), i en el motiu que justifica i explica els canvis introduïts: la diferència d'edat de Rodoreda entre una versió i l'altra:

És un reflex fidel del canvi de perspectiva de Rodoreda: *Aloma* 1938 és una novel·la la escrita per una jove que reflexiona sobre la seva adolescència; *Aloma* 1968 és la novel·la d'una dona adulta que reflexiona sobre la seva infantesa i la seva joventut, una novel·la que es projecta, des d'un estil i una llengua noves, en una reflexió universal sobre els anys d'aprenentatge (Sadurní, 1993: 69 [185]).

Per últim, també resulta interessant d'aquest article, el fet que, seguint Casals (1991) com demostra en nota a peu de pàgina,<sup>529</sup> Sadurní destaca el paper que Armand Obiols va tenir en la revisió de la novel·la:

El factor Obiols s'ha repetit mil i una vegades, donant per suposada la seva influència, però mai no s'ha valorat suficientment. És segur que aquest «monjo de cafè» sabadellenc es troba al darrere de gairebé totes les obres escrites per Rodoreda entre 1939 i 1971: podem resseguir les seves cartes i descobrir el grau d'implicació en l'escriptura de la *Plaça del Diamant* i d'*Aloma* (que ell mateix, de Viena estant, repassa per última vegada abans de lliurar-la a la impremta) (1993: 66 [182]).

---

<sup>528</sup> Sadurní es mostra contrari a l'afirmació d'Arnau sobre la pèrdua d'espontaneïtat de la segona versió. De fet, en nota a peu de pàgina (1993:70 [186]), introdueix un argument de Rodoreda, sense citació bibliogràfica, a fi de contrastar-ho en el qual afirma que alguns capítols de *La plaça del Diamant* són els més frescos que ha escrit mai tot i haver-los reescrit sis o set vegades.

<sup>529</sup> En nota a peu de pàgina trobem afirmacions com aquestes en què s'observa el seguiment de Casals i la importància atorgada a Obiols en la revisió d'*Aloma*: «Remeto a les moltes planes que Montserrat Casals i Couturier dedica a Armand Obiols en la seva biografia [...]. El llibre de Casals és un arsenal inesgotable de dades per a la història textual de les obres de Rodoreda» (1993: 70 [186]) o «Armand Obiols s'assembla massa al Jacopo Belbo que aconsella a un sospitós Guillem S. que situï el seu drama a Dinamarca i no a França, que canviï el castell de Châlons-sur-Marne pel d'Elsinor i que transformi la frase "Vet ací la meva angoixada pregunta" en "Aquesta és la qüestió". Algun dia haurem de valorar sense complexos, superant la buidor o la impotència dels comentaris habituals, els resultats de la destil·lació d'Obiols en l'obra de Rodoreda» (1993: 70 [186]).

De nou, un any després, el 1994, trobem a trobar un treball basat en aquesta temàtica. Es tracta del treball, titulat «*Aloma's Two Faces and the Character of Her True Nature*», que Radolph D. Pope va publicar en el volum nord-americà *The Garden across the Border. Mercè Rodoreda's Fiction*. Aquest treball segueix la línia feminista d'anàlisi que caracteritza el volum i, a diferència dels treballs anteriors, no observa únicament els canvis formals, sinó que analitza les diferències de caràcter del personatge principal, Aloma, entre les dues versions. Així, el treball es basa en la hipòtesi que la primera Aloma és més decidida i franca que la de la segona versió, a la qual la titlla d'opaca, cosa que demostra amb exemples extrets de les dues versions. A més, per a Pope en la segona versió es redueix el grau de passió, de sensualitat i, sobretot, de denúncia de l'opressió de la dona per part d'Aloma:

In 1936 she created a character that denounced the violence of society, the degrading routine of marriage, the dangers of romantic delusions, the repression of the body, and the exploitation and abuse of women. All of these strains of the novel became muffled in 1968 (1994: 144).

Per la nostra banda, si bé considerem que l'explicitació d'aquesta denúncia sí que es veu rebaixada en la segona versió com demostren els nombrosos exemples que hi aporta, som de l'opinió que cal atribuir aquest fet a la voluntat de l'autora de mostrar més que no explicar i al fet de buscar versemblança en el personatge. De la mateixa manera, trobem totalment interpretatiu el motiu pel qual Pope explica que s'haja produït aquest canvi: el fet que la mà d'Obiols n'està al darrere: «I prefer to suspect Obiols of most of these changes, yet Rodoreda, if Obiols is to blame, cannot evade the responsibilities of leaving her novel in the hands of someone else and betraying her younger self» (1994: 145). Per últim, Pope arriba a la conclusió, a partir dels arguments esmentats, que la primera versió és millor que la segona, una afirmació que, sota el nostre punt de vista, no va més enllà de la mera subjectivitat.

Per la seua banda, Neus Real s'ha referit en diverses ocasions a les diferències entre les dues versions d'*Aloma*. Primerament, en el seu estudi *Mercè Rodoreda: l'obra de preguerra* del 2005, ja hi va fer algun apunt com el fet que en la segona versió Rodoreda elimina tot allò que es podia relacionar amb la seua forma d'escriure durant la preguerra. Així, afirma que Rodoreda elimina els «principals elements delators dels "models inicials" en la reescriptura posterior, la qual havia d'afectar sobretot la



literaturització de la ciutat (la dimensió barcelonina) i la construcció de la protagonista (la dimensió psicològica)» (2005b: 433).

Posteriorment, és en un article publicat el 2007 en la revista *Visat: La Revista Digital de Literatura i Traducció del PEN Català* quan aprofundeix en aquesta idea. Per a Real, la primera *Aloma* és una novel·la plenament lligada al context literariocultural dels anys trenta i que respon al model de novel·la exigida en aquell moment per mitjà dels trets barcelonins i, per tant, urbans, i pel desenvolupament psicològic de la protagonista. Per contra, considera que, en la segona versió, Rodoreda elimina totes les traces d'aquest lligam amb l'objectiu de convertir-la en una «narració que ja no remet a unes circumstàncies i a un espai concrets, sinó que explica una història molt més genèrica, l'interès de la qual rau en l'experiència de la protagonista» (Real, 2007b), una tasca que porta a terme no sols esborrant els elements més clarament vinculats a la realitat cultural i sociopolítica del període republicà, sinó reforçant el component líric i simbòlic del text i nodrint-ne al màxim l'aspecte de novel·la sobre la condició humana. En definitiva, considera que Rodoreda revisa la novel·la des del seu bagatge posterior amb l'objectiu d'actualitzar-la i millorar-la literàriament amb la qualitat poètica característica dels relats rodoredians coetanis, basada, sobretot, en el fet d'atorgar més importància al com dir que al què dir.

Per últim, Real va tornar a referir-se a les dues versions d'*Aloma* en el cicle de conferències que el 2008 es va celebrar a propòsit del centenari del naixement de l'autora. En concret, ho va fer per mitjà de la conferència «Un pont literari excepcional: *Aloma*», recollida en el volum del 2010 *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*. Si bé el treball es basa sobretot en la primera versió d'*Aloma*, sí que trobem certes referències al contrast entre ambdues versions i sobretot a la importància que l'existència d'aquestes té a l'hora d'entendre l'evolució com a escriptora de Rodoreda, una idea que ja havia aparegut en els seus treballs anteriors:

El reconeixement rodoredià de la novel·la de 1938, la reelaboració del text amb l'ofici adquirit en tres dècades i l'existència material tant de l'edició dels anys trenta com de l'edició dels anys seixanta, fan d'*Aloma* un pont literari únic [...] entre els dos grans períodes en què Rodoreda va desplegar la seua trajectòria, [...]: la República i la postguerra. Aquest pont restableix la connexió entre dues etapes altrament distanciades per sempre, i permet comprendre una mica millor els fonaments de la producció de l'autora i la seva evolució al llarg del temps (Real, 2010: 59-60).

Pel que fa als canvis introduïts en la segona versió, Real els resumeix dient que tendeixen a l'«atemporalització, generificació i descontextualització» (2010: 73) i explica els motius, basant-se en els arguments dels treballs anteriors i en exemples, pels quals creu que Rodoreda porta a terme una millora del text des d'un punt de vista literari i narratiu. Ara bé, per a Real, la versió de 1969 implica la pèrdua de dos trets importants de la primera versió, a la qual cosa no s'havia referit en els treballs anteriors: d'una banda, el fet que la protagonista deixa de ser un «paradigma del personatge antiheroic de la modernitat, un símbol exponencial de la transformació que s'estava operant a tots els nivells en la societat catalana» (2010: 75) i de l'altra, el fet que es difumina la presència «de la conflictiva, contradictòria i alhora extraordinàriament dinàmica capital catalana d'abans de la guerra» (2010: 75). Ara bé, en cap cas aquestes pèrdues són exposades amb la finalitat d'atorgar més valor literari a la primera versió, ja que és la mateixa Neus Real qui justifica el fet que hagen desaparegut en la segona versió: «És clar que aquest món en què s'explica i que explica la novel·la original havia desaparegut el 1939. I aquella escriptora [...] s'havia convertit, [...], en una autora molt més llegida i sòlida» (2010: 75).

L'últim treball en què s'analitzen de manera contrastiva ambdues versions de la novel·la, ara des d'una perspectiva estrictament narratològica, és en l'estudi *Mecanismes narratius en la construcció dels personatges de la novel·lística rodorediana* que Laura Bolo va publicar el 2017. Per a Bolo, en relació amb la veu i el mode, es poden diferenciar, entre les dues versions, tres punts tractats de diferent manera: la problemàtica de la focalització, l'ús del monòleg reportat i les digressions reflexives.

Pel que fa a la focalització, Bolo considera que totes dues versions tenen una focalització interna fixa en Aloma que es concreta per mitjà de l'ús de tres mecanismes de penetració: el monòleg reportat, el monòleg narrativitzat i el psicorelat. Ara bé, afirma que, mentre que en la primera versió aquesta tècnica s'aplica amb certes llicències, ja que «el narrador penetra puntualment en la ment d'altres personatges quan teòricament, pel marc focal pres, no li pertocaria» (2017: 44), en la segona, aquestes llicències es corregeixen per mitjà de l'externalització en forma de parlaments o la supressió del fragment, tot i que implique reescriure el text.

Quant al monòleg reportat, Bolo detecta una reducció en l'ús d'aquest mecanisme respecte de la primera versió, cosa que al seu parer respon, d'una banda, «al canvi d'enfocament narratiu que va prendre Rodoreda a partir de l'exili. Una aposta per suggerir més i explicar-se menys» (2017: 46) i, de l'altra, al canvi de temps verbal de present a passat, ja que «la immediatesa del monòleg reportat s'adiu més a un relat de present que a un en passat» (2017: 47). Finalment, segons Bolo, es produeix la supressió de les puntuals digressions reflexives presents en la primera versió, ja que si bé augmenta la presència del narrador, aquest no fa mai cap reflexió ni dona cap opinió.

Si bé els treballs que analitzen les dues versions de la novel·la de manera contrastiva són els més nombrosos, entre la recepció crítica posterior al treball d'Arnau (1979), també trobem alguns treballs que s'han centrat exclusivament a analitzar la novel·la agafant com a base la segona versió, tot i que es faça alguna referència als canvis introduïts. Aquest és el cas de l'article «A partir d'*Aloma*» que Giuseppe Grilli va publicar el 1987 en la *Catalan Review*, ja que, si bé trobem en l'article algunes referències en relació a les modificacions de la segona versió seguint en tot moment Arnau (1979), l'objectiu de Grilli és detectar els elements ja presents en *Aloma* que tenen continuïtat en l'obra de Rodoreda i en detecta dos: els elements de la trama i els de la perspectiva o caracterització estilística.<sup>530</sup> Pel que fa a la trama, bàsicament se centra en la presència que la casa-jardí o les cortines tenen en l'obra posterior. Quant a la perspectiva o estil, es refereix a l'ús continuat de l'element epistolar i l'ús d'un punt de vista narratiu molt característic en què, tot i fer ús de la tercera persona, crea en el lector la impressió d'estar narrat en primera:

En realitat *Aloma*, igual que *Jardí vora el mar*<sup>531</sup> o *Mirall trencat*, adopta la tècnica de la narració en tercera persona. [...]. Tot amb tot, qualsevol lector de Rodoreda no pot evitar quedar-se amb una sensació general d'haver-se-les amb una escriptura en primera persona. El tret estilístic que individualitza i separa Rodoreda en el context català i internacional és l'evident i obstinadament afirmada adherència de les històries, de cada història, a una veu: una veu que s'expressa d'acord amb un

---

<sup>530</sup> A més, Grilli tracta la influència que *Mort à crédit* de Céline i *Una mena d'amor* de Jordana han pogut tenir en la confecció de la novel·la.

<sup>531</sup> Evidentment és un error d'interpretació narratològica, ja que, com a bastament hem comentat en el capítol dedicat a *Jardí vora el mar*, aquesta novel·la és una narració en primera persona. Cal dir, a més, que aquest no és l'únic error de Grilli en relació a *Jardí vora el mar*, ja que, en nota a peu de pàgina, comenta que va ser publicada el 1966, el mateix any que *El carrer de les Camèlies*, motiu pel qual, al seu parer, «va quedar una mica eclipsat per aquest darrer, que va ser entès com una mena de continuació de *La plaça del Diamant*, beneficiant-se del seu èxit, i patint-lo alhora» (1987: 151). Hem vist, per contra, que *Jardí vora el mar* va veure la llum el 1967 i que comparteix any de publicació amb *La meva Cristina i altres contes*, una realitat que invalida el comentari de Grilli al voltant de la recepció de *Jardí vora el mar*.

punt de vista violentament subjectiu i radicalment apartat, voluntàriament distant dels pensaments dels altres (1987: 151).

També en aquesta línia trobem l'article «Sex, the Single Girl, and Other Mésalliances in Rodoreda and Laforet» que Geraldine C. Nichols va publicar el 1987 i en el qual, des d'una perspectiva comparativa i feminista, posa en relació *Aloma* de Rodoreda<sup>532</sup> i *La isla y los demonios* de Carmen Laforet en el sentit que les considera novel·les bessones pel fet que tracten el creixement femení en l'Espanya del segle XX, un desenvolupament que implica el fet de renunciar a la sexualitat si es desitja construir una vida pròpia. Per a dur a terme l'anàlisi, Nichols es basa en el concepte de tradició narrativa feminocèntrica establert per Nancy Miller, en el de tradició literària carnavalesca —segons una versió modificada del paradigma de Bakhtine—<sup>533</sup> i en els codis assenyalats per Barthes per estudiar aquests *Bildungsroman* femenins.

Finalment, a més dels treballs que han analitzat la novel·la a partir del contrast d'ambdues versions o que exclusivament s'han centrat en *Aloma* (1969), trobem un seguit d'articles i treballs en què es fa algun tipus de referència a *Aloma*, tot i que moltes vegades sense especificar-ne a quina versió es refereixen, a fi d'exemplificar una hipòtesi sobre l'obra de Rodoreda en general. Seguint un criteri cronològic, els treballs que comentarem són: Pessarrodona (1983); Poch i Planas (1987a i 1987b); Varderi (1987); Nichols (1988a); Hess (1993); Łuczak (2000b); Molas (2003), Ibarz (2008b) i Nichols (2008).<sup>534</sup>

El primer treball que es refereix a *Aloma* juntament amb altres novel·les de Rodoreda a fi de defensar una hipòtesi sobre el conjunt de la seua obra és l'article «Les dones a l'obra de Mercè Rodoreda» que Marta Pessarrodona va publicar el 1983. L'objectiu d'aquest article passa per demostrar que la crítica ha comès un error en considerar Natàlia de *La plaça del Diamant* com una beneïta, bleada o ànima de càntir, per a la qual cosa analitza les heroïnes d'altres novel·les de l'autora que li serveixen per a reafirmar

---

<sup>532</sup> Si bé en el cos de l'article Nichols data la novel·la exclusivament del 1936 —un error si tenim en compte que la novel·la va ser publicada el 1938—, hem decidit analitzar el seu treball en aquest capítol i no en el de la primera versió de la novel·la perquè, en nota a peu de pàgina, sí que comenta que posteriorment va ser sotmesa a un procés de revisió intens, esmenta els principals canvis detectats per Arnau (1979) i, sobretot, afirma que es basa en l'última versió a l'hora de dur a terme l'article i fer-ne les citacions.

<sup>533</sup> El mot «carnavalesc» aplicat a la literatura cal entendre'l, segons Bakhtine, com la suspensió desenfrenada de la vida ordinària, cosa que en *Aloma* caldria aplicar a l'escena de la nit de Sant Joan.

<sup>534</sup> Cal dir que hi ha altres estudis generalistes en què es fa referència a *Aloma* de manera sumària, com ara el de Montagut (1979), Pope (1991), Giovanni (1991), Casals (1995) o Quílez (2005), si bé no els analitzarem perquè no aporten cap novetat respecte a la recepció crítica.

la seua tesi. En aquest sentit, pel que fa a Aloma, si bé afirma que no ha llegit ni sentit que «hagi estat titllada d'ànima de càntir, beneita o bleda» (1983: 17 [675]), argumenta, subjectivament i a fi d'atorgar força a la seua tesi, que «al pas que anem no ens estranyaria gens» (1983: 17 [675]) que fora així. Per això, a continuació, esmenta tots els aspectes de la protagonista que, al seu parer, l'allunyen d'aquests qualificatius: el fet que el seu caràcter de víctima parteix ja de la seua posició social; l'autonomia que mostra en la seua relació amb Robert —tant pel fet que el tracta de tu a tu com perquè no li diu que està embarassada per a retenir-lo—, i la importància que atorga a les possessions materials.

El següent treball que analitza la novel·la que ara ens ocupa en relació amb altres obres de Rodoreda és l'estudi *Psicoanàlisi i dona a l'obra de M. Rodoreda* que Joaquim Poch i Conxa Planas van publicar el 1987, un estudi continuat en l'article «El fet femení en els textos de Mercè Rodoreda (una reflexió des de la psicoanàlisi)» (1987b) i que analitzarem conjuntament. Com hem vist en relació amb algunes obres anteriors tractades en ambdós treballs, la perspectiva adoptada és la psicoanalítica i l'objectiu passa per analitzar, tractant els personatges com si foren persones, el comportament psíquic de sis protagonistes rodoredianes, entre les quals es troba Aloma. L'aprofundiment en les línies d'anàlisi ja han sigut dut a terme en capítols anteriors.<sup>535</sup> Per això, ara ens centrarem exclusivament a analitzar com s'adequa la seua perspectiva d'anàlisi a *Aloma*.

En el primer treball, l'estudi psíquic d'Aloma a partir de l'aplicació del DSM III els porta a la conclusió que, segons la classificació per a infants i adolescents, Aloma pateix un trastorn de tipus introvertit de la infància,<sup>536</sup> sobretot, per la seua incapacitat per a formar relacions socials amb gent de la seua edat. Pel que fa al diagnòstic, es basen en quatre perspectives: el tipus de relació d'objecte (entès com a personatge), el tipus de narcisisme, el tipus de símptomes i el valor de l'experiència vital. En relació amb la primera perspectiva, Poch i Planas defensen que, a causa de la identificació projectiva i introjectiva, «la protagonista buida els objectes i els fa servir com a receptacles de les seves projeccions indesitjables» (1987a: 63), cosa que la porta, tot i percebre els fets

---

<sup>535</sup> Podeu consultar els trets generals d'ambdós estudis en el subapartat «Les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979)» dels capítols dedicats a *La plaça del Diamant* i a *El carrer de les Camèlies*.

<sup>536</sup> També esmenten que, en cas d'haver triat la classificació per a adults, hi hauria prou mostres per a afirmar que Aloma sofreix un trastorn de personalitat Borderline.

com a reals i d'acord amb els principis de la realitat, a tenir-ne una percepció torçada d'aquests. Quant al tipus de narcisisme, remarquen el fet que «Aloma idealitza els bons aspectes de si mateixa» (1987a: 64) i que és la projecció d'allò indesitjable en els altres el que la porta a no trobar cap persona amb virtuts similars a les seues. Atenent als símptomes, Poch i Planas parlen de la relació de parasitació que Aloma estableix amb els seus germans, tot i que, de nou, la projecció d'allò indesitjable en ells no li permeta adonar-se'n. Per últim, expliquen el valor de l'experiència vital en relació amb el moment de canvi que implica l'adolescència i observen que és la preservació d'alguns objectes interns (imatge del pare, relació amb el seu germà Daniel o amb el petit Daniel) el que li impedeixen el suïcidi.

Quant al segon treball, trobem la perspectiva psicoanalítica unida a una altra de biogràfica, com hem vist en relació a altres novel·les. En el cas concret d'*Aloma*, si bé és esmentada en escasses ocasions al llarg de l'article, les vegades en què s'esmenta es fa no sols amb l'objectiu d'establir relacions entre vida i obra, com ara l'episodi del casament amb l'oncle o una suposada conflictivitat a l'hora d'encarar la maternitat, sinó per a jutjar els actes i actituds portats a terme per l'autora:

L'ambient resclosit i gairebé incestuos de les relacions d'Aloma i Robert, germà de la cunyada, ens recorden indefectiblement la relació de Rodoreda amb el seu marit (oncle alhora), i ens porta a veure en la figura de la cunyada una figura materna. La maternitat mal acceptada i empobridora d'Aloma torna a traspuar el conflicte de la pròpia maternitat de Rodoreda, conflicte que s'expressarà al llarg de tota la seva obra (1987b: 203).

Rodoreda presentava una estructura mental adversa, en el sentit que no gaudia d'una ment sòlida, al contrari; com Aloma, passava «...de l'alegria més esbojarrada a la tristor més negra...». La mateixa Rodoreda ho explica repetidament a Anna en les cartes que li enviava. Rodoreda pateix èpoques d'exaltació, èpoques de forta depressió. Sembla, doncs, patir un trastorn de l'afectivitat molt intens i manifest (1987b: 209).

També el 1987 Alejandro Varderi va fer referències a *Aloma* per a explicar la seua hipòtesi al voltant de l'univers rodoredià en l'article «Mercè Rodoreda més enllà del jardí»: el fet que la casa suposa per a les heroïnes rodoredianes com un refugi de soledat des del qual observen el jardí, entès com a símbol de desig i passions. Ara bé, la perspectiva adoptada per Varderi és biogràfica a més de simbòlica, com hem vist, i això

el porta a relacionar la casa i el jardí amb l'experiència de l'exili en Rodoreda,<sup>537</sup> una experiència que l'autora encara no havia viscut en escriure *Aloma* i que Varderi no té en compte a l'hora d'explicar la presència d'aquests elements en la novel·la:

Aquesta por a abandonar la casa i entrar a buscar el jardí compta amb un espai intermedi: la galeria coberta, en el luxe d'alguns personatges; i la finestra, en la pobresa d'altres [...]. 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'estat del somni: entreoberta també, fins a dissoldre'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 «intel·ligència de l'amagatall», tal com ens diu Bachelard, i només ens importi la vida d'un jardí cada vegada més aliè (1987: 266).

Un any després, el 1988, tornem a trobar un estudi amb aquestes característiques, però ara des d'una perspectiva comparativa i feminista. Es tracta del treball de Geraldine C. Nichols «Mitja poma, mitja taronja: Gènesi i destí literari de la catalana contemporània» ja comentat en capítols anteriors. Pel que fa a *Aloma*, tot i que les referències són escasses, es destaca la protagonista de la novel·la com a subversió del mite de la culpa d'Eva en el sentit que es troba «a mig camí entre la innocència i l'aspiració a més» (1988a: 144), una aspiració que cal entendre des d'una perspectiva sexual. Així, al parer de Nichols, Rodoreda no condemna Aloma per les seues accions sexuals, perquè rebutja el fet d'identificar allò pecaminós, que implicaria la caiguda del paradís, amb el coit; és a dir, segons Nichols, Rodoreda rebutja la culpa assumida pel fet de ser dona i la redefineix, entenent que la culpa és una «cosa imposada a la dona des de fora» (1988a: 151).

La perspectiva feminista d'anàlisi també va ser adoptada el 1993 per Josefina A. Hess per tal d'analitzar *Aloma*, juntament *La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies*, com hem vist en els capítols corresponents.<sup>538</sup> Pel que fa a l'aplicació de la hipòtesi de partida en el cas d'*Aloma*, observem com Hess, a més de fer un resum de l'argument, fa

---

<sup>537</sup> Per aprofundir en la hipòtesi general d'aquest treball consulteu subapartat «Les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979)» dels capítols dedicats a *La plaça del Diamant* i a *El carrer de les Camèlies*.

<sup>538</sup> Podeu consultar la hipòtesi de partida en el subapartat «Les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979)» dels capítols dedicats a aquestes novel·les.

diverses afirmacions sobre la situació de la protagonista dins d'un sistema patriarcal que l'opremeix,<sup>539</sup> una situació de la qual s'adona, al seu parer, al final de la novel·la:

Al final veremos cómo la joven heroína llega a un momento de anagnórisis, donde toma conciencia de la futilidad de este credo inventado por una sociedad burguesa y patriarcal donde la mujer carece de identidad propia (1993: 284).

A més d'això, en l'article també podem observar errors en les referències de caràcter narratològic, ja que, en relació al tipus de narrador, Hess afirma: «En *Aloma* tenemos un narrador omnisciente que nos presenta, sin ninguna intromisión, la historia de una mujer víctima de los convencionalismos sociales que no le permitían expresar sus anhelos más íntimos» (1993: 282).

El 2000 Barbara Łuczak també es va referir a *Aloma* (1969) en un article al voltant de la presència de la metamorfosi en l'obra rodorediana. Entre els diversos tipus de metamorfosis presents en la seua obra, Łuczak destaca el fet que en *Aloma* es pot observar una metamorfosis onomàstica, és a dir, una metamorfosi basada en el canvi de nom de la protagonista, cosa que si bé implica, en aquest cas, un sentit simbòlic, no arriba a poder relacionar-se amb la modificació de la personalitat de la protagonista com ocorre en obres posteriors. Així, el caràcter simbòlic del nom, al seu parer, cal buscar-lo per contrast amb l'*Aloma* del *Llibre d'Evast e Blanquerna* de Ramon Llull i, en concret, amb la diferent manera que totes dues tenen de viure la maternitat: «La metamorfosis — el cambio de nombre— ayuda a remarcar el fracaso existencial de Aloma, contrastado con la felicidad de su prototipo literario» (2000b: 152).

El 2002, en la celebració dels Premis literaris Àncora, Joaquim Molas va pronunciar la conferència «Mercè Rodoreda: el jardí com a referent d'identitat», que, el 2003, va ser reproduïda en el volum que recollia les obres premiades. Com hem vist en el capítol dedicat a *Jardí vora el mar*, Molas va analitzar, d'una manera molt breu i des d'una

---

<sup>539</sup> Algunes d'aquestes afirmacions són: «Esta novela es la historia de una joven de clase humilde, huérfana e introvertida que opta por escapar de la realidad y su medio opresivo, escribiendo cartas de amor a un amante imaginario, obviamente una manera simbólica de rebelión contra el orden establecido» (1993: 282); «La exploración y goce de su propia sexualidad la avergüenza porque pone en conflicto una interioridad llena de dudas, anhelos y sensaciones que no van de acuerdo con las normas sociales establecidas de corrección moral» (1993: 282); «Restringsida por el espacio cerrado de su familia y la precaria situación económica Aloma se resigna a aceptar su destino de madre soltera. [...]. Esta elección no implica una aceptación gustosa de su condición sino más bien una resignación a unas normas sociales impuestas y de las cuales no puede escaparse» (1993: 283), o «Lo inquietante de la novela es que presenta las relaciones entre hombres y mujeres como asfixiantes y superficiales, donde las mujeres se ven atadas por un matrimonio sin amor y sin ninguna otra alternativa para mejorar su estado» (1993: 283).



perspectiva biografista,<sup>540</sup> la presència del jardí en *Aloma*, *Jardí vora el mar* i *Mirall trencat*. Pel que fa a la novel·la que ara ens ocupa, Molas afirma que hi trobem encara «un jardí real, [...]: el jardí “esquifit” de la infantesa/adolescència» (2003: 11) en el qual es veu clarament el transfons biogràfic, ja que, segons el crític, tant la casa com el jardí «són, [...], els de la infantesa/adolescència de l'autora» (2003: 12).

El 2008, Mercè Ibarz es va referir a *Aloma* (1969), contrastant-la amb la primera versió, en un article en què tractava la iconoclàstia de Rodoreda a partir de l'evolució en les seues obres. Si bé la referència és certament breu, trobem interessant referir-nos-hi pel fet que reproduceix una idea ja expressada per Arnau (1979); el fet que la segona versió elimina qualsevol tret esperançador present en la primera versió: «Més greu serà el to definitiu d'*Aloma* quan la revisa el 1968 a Ginebra. No va deixar gairebé ni rastre de les imatges esperançadores que en els anys 30 tenia *Aloma*...» (2008b: 7).

Per últim, aquest mateix any, Geraldine C. Nichols publicava l'article «A Womb of One's Own: Gender and its Discontents in Rodoreda» en el qual, des d'una perspectiva feminista i biogràfica en què predomina la subjectivitat i sense fer cap ús de referents teòrics, divideix gran part de l'obra de Rodoreda en set estats relacionats amb la menstruació com a mostra del pas del temps sobre la dona. En concret, d'*Aloma* destaca el fet que l'home com a opressor de la dona es reflecteix en «The homology between men and cats [...] in the opening scene» (2008: 135) i la referència en relació al moment en què es comença a menstruar i a la maternitat. Pel que fa al primer, Nichols destaca que Rodoreda reflecteix en *Aloma* com les xiques de classe mitjana són retingudes per la seua família en aquest moment per tal de salvaguardar la virginitat a l'espera d'un futur casament.<sup>541</sup> Quant al segon, únicament fa referència a com l'estima per Danielet és major en *Aloma* que en la pròpia mare a fi de demostrar la relació complicada que Rodoreda tenia amb la maternitat.

En definitiva, com hem vist, és també el contrast entre les dues versions de la novel·la i el resseguiment dels canvis o modificacions introduïts per Rodoreda en la segona versió d'aquesta l'aspecte que més ha caracteritzat els treballs i estudis posteriors a Arnau

---

<sup>540</sup> Per a ampliar informació al voltant de la perspectiva biogràfica emprada, consulteu el subapartat «Les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979)» del capítol dedicat a *Jardí vora el mar*.

<sup>541</sup> En aquest sentit, Nichols afirma: «*Aloma* deftly conveys the young woman's experience of being tethered; in the six months covered in the novel, the young protagonist only once leaves her neighbourhood unchaperoned. And that excursion is not a pleasure jaunt but a domestic errand, buying curtain material for her bedroom» (2008: 138).

(1979). De fet, crida l'atenció que, a excepció dels que usen aquesta perspectiva contrastiva, són certament escassos els treballs que analitzen la segona versió de la novel·la de manera aïllada i fent ús de qualsevol de les perspectives que caracteritzen la recepció crítica de l'obra rodolediana establertes per Mencos (2003). Tot i això, a partir dels treballs en què es fa referència a *Aloma* juntament amb altres obres de Rodoreda per tal de defensar una hipòtesi determinada, tornem a veure com predomina l'ús de les perspectives temàtica, simbòlica, biogràfica i feminista, mentre que són escassos els estudis centrats en l'anàlisi tècnica o formal o en l'estudi de les fonts.

### 11.3. LES INTERPRETACIONS D'ALOMA (1969) EN L'ÀMBIT DE LA DIVULGACIÓ

Tal com hem vist en la resta d'apartats dedicats a *Aloma* (1969), un aspecte serà determinant en la divulgació que, fins el moment, s'ha fet de la novel·la: el fet de posar-la sempre en relació amb la primera versió o, fins i tot, explicar-la partint d'aquella. El conjunt de mostres de divulgació que analitzarem tot seguit en són un exemple, encara que, com veurem, aquesta perspectiva comença a canviar a partir de l'«Estudi preliminar» que Neus Real fa el 2006 per a una nova edició de la novel·la per part d'Edicions 62.

Seguint un ordre cronològic, la primera mostra de divulgació d'*Aloma* (1969) la trobem en la «Introducció» que Carme Arnau va escriure el 1976 a propòsit de la publicació del primer volum de les *Obres Completes* de l'autora, en el qual s'inclouïa la novel·la que ara ens ocupa. El fet que la segona versió, publicada el 1969, fora inclosa en el primer volum juntament amb *Vint-i-dos contes* i *La plaça del Diamant* i per aquest ordre, ja ens dona una idea del pes que la primera versió tindrà en la interpretació de la segona, tot i les nombrosíssimes modificacions introduïdes per l'autora. A aquesta alteració en l'ordenació cronològica del conjunt de l'obra pel fet d'agafar com a referent l'any de publicació de la primera versió i no el de la segona es va referir anys més tard la mateixa Arnau:

El primer volum inclou *Aloma*, en la versió de 1969, *Vint-i-dos contes* i *La plaça del Diamant*, malgrat que Rodoreda pensava, inicialment, que la segona versió d'*Aloma*, que, com ella encertadament destaca, és una novel·la nova, aniria destinada al segon volum (Arnau, 2010b: 234).

Ara bé, és la mateixa Arnau qui, en la «Introducció» a les *Obres Completes*, va analitzar la novel·la agafant com a referent la primera versió i no la segona. Així, a diferència de l'estudi de 1979 en què exclusivament detallava les modificacions introduïdes per Rodoreda en la segona versió, en aquest treball únicament es va referir als canvis introduïts en dues ocasions<sup>542</sup> i va basar moltes de les seues interpretacions en el fet que la novel·la havia sigut escrita en els anys trenta: «El llibre, novel·la psicològica,

---

<sup>542</sup> En concret, Arnau es refereix a l'eliminació dels trets que lligaven massa la novel·la als anys trenta i a les modificacions que afecten el punt de vista narratiu. Pel que fa a aquestes últimes, Arnau posa de manifest, de nou, mancances en la interpretació narratològica d'ambdues versions: «la història, explicada en la primera versió per un narrador omniscient, i en la segona per un altre més discret i més en consonància amb el gust modern, està focalitzada sobre un personatge femení, que inaugura la galeria de les heroïnes rodoredianes» (1984 [1a ed. 1976]: 10).

simbòlica, d'entranya poètica, situat al llindar de la narrativa rodorediana, reflecteix ja palesament quines seran les característiques preferents de la seva prosa» (1984 [1a ed. 1976]: 9).

A més, tal com farà en el seu treball de 1979 quan analitzava la primera versió d'*Aloma*, pel que fa a l'anàlisi de la novel·la, Arnau es va centrar en els tres aspectes esmentats: el fet que es tractava d'una novel·la psicològica, simbòlica i poètica, cosa que segueix demostrant l'explicació de la segona versió a partir de la primera.<sup>543</sup> Per contra, si bé Arnau sí que va insistir en l'edat de la protagonista i en el fet que reflecteix el pas de l'adolescència a la maduresa emmarcant-ho dins de la seua teoria del mite de la infantesa,<sup>544</sup> es pot veure com en l'estudi de 1976 no va establir, de manera explícita, relacions entre la vida de l'autora i la de la protagonista, cosa que, com hem vist, sí que farà a bastament en el treball de 1979.

Només un any després trobem la segona mostra de divulgació de la novel·la. Es tracta de la sèrie basada en *Aloma* que el maig de 1977 va emetre, en castellà i en blanc i negre, Radio Televisión Española. Aquesta sèrie, que sols va comptar amb cinc capítols,<sup>545</sup> va ser adaptada per Lluís Pasqual a petició de Bernet i Jornet, dirigida per Sergi Schaarf i protagonitzada per Àngels Moll.<sup>546</sup> El primer que ens sobta en llegir el resum que trobem en la pàgina de RTVE és que en cap moment s'esmenta el fet que la novel·la va ser revisada el 1969 i que, molt probablement, va ser en aquesta segona versió en la qual es basaren per a dur a terme la sèrie i no en la primera, difícilment a l'abast del públic lector,<sup>547</sup> cosa que confirmaria de nou la importància atorgada a la

---

<sup>543</sup> De fet, aquesta relació també es veu en el fet que el títol de l'apartat dedicat a *Aloma* en la «Introducció» de 1976 és «*Aloma* o la pèrdua de l'adolescència» i el del treball de 1979 és «*Aloma* o l'adolescència». Podeu veure la nostra anàlisi del treball d'Arnau al voltant d'*Aloma* (1938) en el subapartat «L'aproximació de Carme Arnau» del capítol dedicat a aquesta primera versió de la novel·la.

<sup>544</sup> En aquest sentit, Arnau afirma: «Parem esment que a través d'aquestes heroïnes se'ns ofereix una visió del món lligada a una edat diferent cada cop, i que no fa més que anar progressant, com si d'un sol personatge es tractés: *Aloma*, l'adolescent; *Colometa*, la dona que deixa enrera la joventut (*La plaça del Diamant*); *Teresa Valldaura*, que envelleix i mor (*Mirall trencat*). Malgrat les diferències nombroses que separen aquests personatges, es tracta d'un procés vital únic: adolescència, joventut, maduresa, vellesa i mort» (1984 [1a ed. 1976]: 10).

<sup>545</sup> Segons la pàgina de RTVE a la carta, els capítols es van emetre seguits, un per dia, entre el 16 i el 20 de maig de 1977.

<sup>546</sup> La resta d'actors del repartiment van ser Xabier Elorriaga, Carme Contreras, Concepció Arquimbau, Agustín González i Consuelo de Nieva.

<sup>547</sup> Aquest és el resum de la sèrie que podem trobar en la pàgina web de RTVE: «Serie basada en la novela homónima escrita por Mercè Rodoreda en 1936, en ella se narra la historia de *Aloma*, una joven solitaria, tímida e ingenua que conoce a Robert, un hombre maduro, del que se enamora» (Schaarf, 1977). Si bé no s'esmenta que és en la segona versió de la novel·la en la qual es basaren a l'hora de dur a terme l'adaptació, aquesta hipòtesi quedaria confirmada pel fet que la sèrie va ser emesa per la Filmoteca de Catalunya el 2019 amb motiu de la celebració del 50 aniversari de la publicació de la segona versió.

primera versió sobre la segona o el menyspreu a la segona versió, tot i ser la considerada definitiva per Rodoreda.

Pel que fa a l'adaptació que la sèrie suposa de la novel·la, deixant de banda els problemes inicials tant de censura com de muntatge,<sup>548</sup> cal dir que aquesta respecta en tot moment la focalització en Aloma i que això s'aconsegueix pel fet que ella ens conta la història a través de flashbacks des del present alhora que expressa els seus sentiments a càmera fent ús del monòleg, mentre que la resta de personatges sols s'expressen mitjançant els diàlegs presents en les escenes que constitueixen aquests flashbacks.<sup>549</sup> De la mateixa manera, també considerem que la sèrie aconsegueix reflectir la personalitat d'Aloma i, sobretot, els trets de caràcter de la protagonista que Rodoreda va remarcar a Benet i Jornet en una carta del 23 de maig de 1977 en què li comenta la versió televisiva:

I Aloma és alguna cosa més que una pura instintiva. És somniadora. Admira la valentia. Un moment recrimina el germà mort pel seu gest negatiu. Ella està temptada per la idea del suïcidi però reacciona de pressa com cal. Té la salvació del fill. El fill és la seva gran forma de cara a un futur que preveu difícil. I és orgullosa.<sup>550</sup>

Si seguim l'ordre cronològic d'aparició de mostres de divulgació de la novel·la, trobem absolutament significatiu que no en tornem a trobar cap fins a l'any 2000, vint-i-tres anys després de l'adaptació cinematogràfica. En concret, es tracta del volum *Una novel·la són paraules. Introducció a l'obra de Mercè Rodoreda* de Llorenç Soldevila, una obra que, com ja hem vist en relació a la divulgació d'altres obres de l'autora, està adreçada al públic lector i, específicament, al públic estudiantil i analitza el conjunt de l'obra rodorediana des d'una perspectiva essencialment biogràfica. En aquest cas, Soldevila se centra en *Aloma* en l'apartat «Unitat 1. Jo sempre li diré Aloma».

---

<sup>548</sup> Tal com es pot llegir en un article anònim publicat en *El País* (s.s., 1983) en què s'anuncia la reposició de la sèrie el 1983, TVE va manipular el 1977 el muntatge definitiu per tal de suprimir les seqüències amb un grau d'erotisme, al seu parer, massa elevat. El 1983, en canvi, la sèrie va ser emesa íntegra a petició de Sergi Schaaff. A més, en l'article també s'esmenten altres problemàtiques al voltant de l'emissió de la sèrie, com ara el fet que es va posposar l'emissió d'un capítol per a reajustar la programació i que, al dia següent, es va fer un muntatge de dos capítols per a recuperar el temps perdut.

<sup>549</sup> Només hem trobat una crítica referent a la sèrie televisiva basada en *Aloma*. Es tracta d'una ressenya que Anna Isanda va escriure el 18 d'octubre per a la secció «Libros» de la publicació *Dicen* en què, tot i l'escàs aprofundiment, destaca el marcat caràcter feminista de la novel·la. Podeu trobar-la reproduïda en l'ANNEX XXVIII.

<sup>550</sup> L'IEC va publicar en Twitter aquest fragment de la carta, el 7 d'abril de 2020, amb motiu de la mort de Benet i Jornet el dia anterior.

El fet que siga el primer capítol del llibre ja ens porta a pensar que possiblement *Aloma* siga tractada des de la versió de 1938 i no des de la definitiva de 1969, cosa que confirmem en llegir els apartats que dedica a la biografia de l'autora en tots els capítols, ja que estan centrats en els anys de preguerra, pel fet que es comenta juntament amb les primeres obres, que es reproduïx la ressenya de *Trabal* a la primera versió i, sobretot, pel fet que la segona versió és tractada només com una reedició: «Del conjunt, passats els anys, només reconeixerà *Aloma* com a pròpia. El 1968 la reescriurà a Ginebra i, l'any següent, la reeditarà» (2000: 19). Ara bé, cal dir que, tot i el fet de considerar-la simplement una reedició, en l'apartat «El mostrari», en el qual es reproduïxen fragments de l'obra que es tracta en el capítol, Soldevila sí que reproduïx els mateixos fragments d'ambdues versions a fi que el lector pugui «comparar els canvis introduïts en l'estil per una Rodoreda ja madura» (2000: 25). A més, si bé no explicita aquests canvis en aquest apartat, els reprèn en l'apartat «L'obrador», en el qual trobem preguntes i exercicis per detectar aquestes modificacions que ell resumeix a l'estil.

L'altre aspecte a destacar d'aquest treball és la perspectiva biogràfica d'anàlisi i la manera com s'aplica a l'estudi d'*Aloma*. D'una banda, Soldevila fa ús de fragments de cartes i del dietari escrits per Rodoreda en l'adolescència per mostrar relacions entre el que ocorre en la novel·la i la vida de l'autora.<sup>551</sup> De l'altra, es val de la coneguda afirmació que Rodoreda va fer en el «Pròleg» a *Mirall trencat* sobre el fet que, tot i tenir característiques seues, cap dels seus personatges no era ella per tal d'establir, de nou, relacions entre la vida de l'autora i la novel·la:

Si prenem *Aloma* com a referència, hem d'admetre que la casa amb jardins on passa l'acció és la que habitava junt amb els pares i l'avi al carrer Manuel Angelon; la protagonista hi viu unes experiències calcades gairebé al mil·límetre de les viscudes per l'escriptora. La identificació de Robert, [...], amb Joan Gurguí és gairebé total. Curiosament, a la novel·la, el germà d'*Aloma*, [...], es diu Joan. I l'avi Pere, l'altra peça decisiva en els anys de formació de l'escriptora, és reflectit per alguns dels trets que caracteritzen el vell Cabanes de la novel·la (2000: 20-21).

La següent mostra de divulgació la trobem en els apartats «Estudi preliminar» i «Propostes de treball i comentaris de text» que Neus Real va elaborar per a l'edició que el 2006 Edicions 62 va treure de la novel·la. És en l'«Estudi preliminar» on trobem un

---

<sup>551</sup> Fa ús d'aquesta estratègia per parlar de la mort de Danielet, que posa en relació amb la mort del germà de Rodoreda abans de néixer (2000: 22); per relacionar la idealització d'una possible relació sentimental amb un parent que vindrà d'Amèrica (2000: 23) i entre el caràcter gasiu de Robert i el del marit de l'autora, així com entre la concepció de l'amor com a fastigós que experimenta *Aloma* i també Rodoreda (2000: 23).

canvi absolut de perspectiva respecte dels treballs divulgatius publicats abans. Per una banda, es deixa enrere el fet de tractar la segona versió a partir de la primera, sense establir-ne límits clars, ja que Real presenta *Aloma* com la novel·la pont dins del conjunt de producció de l'autora, és a dir, com la novel·la que permet connectar la producció rodorediana de preguerra i la de postguerra i, a més, veure la seua progressió com a escriptora.

La comparació de la versió revisada (i que l'autora va donar per definitiva) amb l'original —el que se'n va eliminar o modificar i, en especial, com es va modificar— exposa la maduresa i la progressió de l'escriptura rodorediana. *Aloma* esdevé, així, la peça que enllaça l'etapa inicial de l'autora amb les fases posteriors de la seva producció, separades per la ruptura traumàtica de 1939. Aquest pont entre l'activitat de preguerra i la de postguerra fa evidents tant les sòlides bases que Rodoreda va assentar en els anys trenta com les diferències personals i col·lectives, literàries i culturals, entre cadascun d'aquests dos moments vitals i històrics (2013 [1a ed. 2006]: 10).

A més, aquesta revalorització de la versió de 1969 es veu al llarg de tot l'estudi en el qual Real no sols remarca que es tracta de la versió definitiva, com hem vist, sinó que destaca en tot moment el fet que Rodoreda va refer la novel·la fins al punt que dins de l'estudi trobem un apartat dedicat als canvis introduïts per l'autora. En aquest apartat, que porta per títol «La revisió del text en els anys seixanta», Real, més que aprofundir en les modificacions —encara que n'esmenta algunes—,<sup>552</sup> el que fa és referir-se a l'objectiu que perseguia Rodoreda en dur a terme la revisió: «La finalitat de Rodoreda és actualitzar *Aloma* i accentuar-ne la validesa genèrica i literària des dels paràmetres del realisme psicològic impregnat de poèticitat que conrea en l'etapa de postguerra» (2013 [1a ed. 2006]: 25) o «la revisió d'*Aloma* respon a la voluntat clara de concentrar la força de la història en el que té de drama humà, d'experiència extrapolable més enllà de l'anècdota concreta. [...] es tracta, també, de millorar-la literàriament» (2013 [1a ed. 2006]: 26).

Per l'altra banda, assistim al rebuig de l'ús de la perspectiva biogràfica emprada fins al moment en els treballs divulgatius i també en molts dels estudis crítics.<sup>553</sup> Així, tot i

---

<sup>552</sup> Fa referència, sobretot, a la supressió dels aspectes relacionats amb la realitat literariocultural, social i política de la República, tot i que també esmenta la correcció de defectes tècnics, l'increment del lirisme, el reforç dels components simbòlics i la potenciació de la dimensió de novel·la sobre la condició humana.

<sup>553</sup> «La connexió entre la vida i la literatura ha estat una peça central en la majoria d'anàlisis d'*Aloma*. Des que, tot posant els fonaments dels estudis rodoredians, Carme Arnau va publicar el seu primer llibre sobre la narrativa de l'escriptora de Sant Gervasi, la lectura biogràfica havia fet més fortuna que les que apuntaven en altres direccions. Les darreres aproximacions a l'obra de preguerra de Mercè Rodoreda, però, semblen haver modificat aquesta circumstància, com suggereix la presentació a la recent publicació

afirmar que *Aloma* presenta relacions amb la biografia de l'autora, insisteix en el fet que «La literatura té vida pròpia més enllà de la persona que l'ha escrita» (2013 [1a ed. 2006]: 15) i, pel que fa a *Aloma*, ho justifica per mitjà de l'ús que Rodoreda fa de la carta, com a motiu de ficció, dins de la mateixa novel·la:

*Aloma* és una prova molt significativa d'aquest esforç en la mesura que no només transcendeix el paral·lelisme vida/literatura, sinó que invalida la lectura biogràfica del text des de dins del text mateix. La protagonista, en escriure cartes d'amor a un promès imaginari inspirat en Robert, pren consciència —i, per tant, convida a prendre'n a qui llegeix la novel·la— de la distància existent entre la realitat i la ficció. *Aloma* s'adona dels mitjans pels quals la primera pot convertir-se en literatura alhora que esdevé, ja, una altra cosa. I també s'adona de les dificultats i les trampes subjacents en tot plegat. La mateixa obra, així, demostra que la creació literària és una mena de realitat diferent i que manté les seves pròpies lleis (almenys, si té qualitat) fins i tot quan neix de la vida. L'episodi de les cartes, de fet, demostra que realitat i ficció no es poden superposar directament.

Aquest és un aspecte que contenen tant la versió de 1938 com la de 1969. A la llum de la naturalesa dels dos textos, cal concloure que l'un i l'altre s'expliquen molt millor com a narracions del seu temps que com a transposicions literàries d'un fet viscut. I cal dir que és justament perquè l'*Aloma* republicana s'entén sobretot en el seu context i perquè la nova versió n'esborra les traces que les dues narracions resulten tan diferents (2013 [1a ed. 2006]: 16-17).

L'«Estudi preliminar» es tanca amb una proposta de lectura de la novel·la, titulada «L'amor i els falsos somnis que l'embolcallen». Com afirma Real, la versió de 1969 és una narració molt més genèrica que la del 1938 —lligada a la crisi de la societat catalana dels anys trenta—, per la qual cosa s'hi poden fer lectures molt diverses. Entre aquestes lectures, Real en tria una basada en un tema essencial d'ambdues versions: «la fi dels somnis de la protagonista», és a dir, el «desencaix entre com ens agradaria que fossin les coses —com les imaginem idealment— i la manera en què la vida s'imposa tal com és, sense concessions» (2013 [1a ed. 2006]: 28). Per últim, se centra a analitzar els elements del relat que, al seu parer, no sols serveixen per estructurar la novel·la, sinó que també anuncien la fi d'aquesta. Els elements analitzats són el temps i l'espai; els símbols i les històries paral·leles, i el punt de vista i la narració.

Quant a les «Propostes de treball i comentaris de text», a més de les activitats que tenen a veure amb la reflexió al voltant dels aspectes bàsics de la novel·la, cal destacar que Real insisteix, no sols en el contrast entre ambdues versions, sinó també en el fet de

---

de la versió de 1938 (Rodoreda, 2006). [...]. Ens trobem, doncs, en un punt d'inflexió pel que fa a la comprensió més estesa del text. I cal felicitar-se'n, perquè Rodoreda, des d'una consciència lúcida dels perills de confondre's en aquest sentit, es va esforçar molt a marcar les diferències entre els universos narratius i allò que queda fora del seu espai» (Real, 2013 [1a ed. 2006]: 15-16).



deixar de banda la perspectiva biogràfica d'anàlisi i fer una apel·lació a la historicitat de la seua obra. És amb aquest objectiu que inclou un fragment del treball de Marina Gustà (2005) en el qual es defensa aquesta idea i que planteja diverses activitats en aquesta línia: la 12, 13 i 14.<sup>554</sup>

El 2008, l'any de la commemoració del centenari del naixement de Rodoreda, trobem dues mostres de divulgació d'*Aloma* (1969): el pròleg que Carme Arnau va escriure per al primer volum de l'obra *Narrativa completa* (2008a) i el musical, basat en la novel·la, portat a terme per la companyia Dagoll-Dagom. D'una banda, pel que fa al pròleg, crida l'atenció que les referències són molt escasses, cosa que justifica perquè es referirà a *Aloma* en el pròleg del volum dedicat a les novel·les de joventut, últim volum de la *Narrativa completa*, que va veure la llum el 2015. Si bé és cert que, com hem vist en el capítol dedicat a *Aloma* (1938), Arnau s'hi refereix en aquest pròleg i fins i tot fa referències als canvis i modificacions que diferencien ambdues versions, el fet que pràcticament no es referisca a la segona versió en el pròleg de 2008 evidencia, de nou, l'escassa importància atorgada a la segona versió que, recordem-ho, és la considerada definitiva per part de l'autora.

De l'altra, el musical, que es va estrenar el dia 23 d'octubre al Teatre Nacional de Catalunya com a tancament de l'Any Rodoreda, va comptar amb l'adaptació de Lluís Arcarazo i la companyia Dagoll Dagom; la composició musical d'Alfonso Vilallonga, la direcció de Joan-Lluís Bozzo i la representació de mà de dotze intèrprets entre els quals cal destacar el fet que *Aloma* va ser representada per dues actrius: Julia Möller, en el paper d'*Aloma* jove, i Carme Sansa, en el d'una *Aloma* gran que, a més, fa de narradora per mitjà de flashbacks, recurs ja usat en la sèrie de 1977, com hem vist. Aquest és el primer tret que diferencia el musical i la novel·la, cosa que Arcarazo va

---

<sup>554</sup> Ens sembla interessant reproduir l'enunciat d'aquestes activitats a fi de mostrar l'aplicació didàctica de la línia interpretativa que es defensa: «12. En el pròleg, al final de l'apartat dedicat a la biografia de Mercè Rodoreda, s'afirma que les obres literàries són el més important amb relació als escriptors (més importants que la seva vida). Quina és la teva opinió, en general, sobre aquesta afirmació?. Justifica la teva resposta. Concretant una mica més, ¿creus que cal conèixer la vida de Mercè Rodoreda per llegir *Aloma*? Per què? Hi ha alguna cosa de la novel·la que no s'entengui sense saber res sobre l'autora?»; «13. Fixa't en aquesta declaració de Marina Gustà, [...]: "Es llegeix millor literàriament com més històricament es llegeix". Què creus que vol dir, en general? I amb relació a *Aloma*? Argumenta la teva resposta. Un cop ho hagi fet, llegeix el text complet de Gustà, [...]. Quan t'hagi assegurat que comprens tot el que s'hi diu, pensa quin sentit hi té l'afirmació i argumenta la teva resposta», i «14. Després d'haver fet les tasques 12 i 13, contrasta les teves idees i conclusions amb les de Marina Gustà. Es contradiuen? Coincideixen? En quin sentit? ¿Això et fa rectificar la teva opinió o encara la referma més? Posa-ho per escrit de manera que qualsevol persona (no només el professor o la professora) pugui entendre la teva explicació.» (2013 [1a ed. 2006]: 223).

justificar, com podem extreure d'un article de Santiago Fondevila sobre el musical, per l'existència de les dues versions d'*Aloma* i per les dificultats de dramatitzar un text amb poc diàleg i amb absoluta presència de la veu interior de la protagonista:

La existencia de dos versiones, de dos Aloma, de dos Rodoredas que explicaban la misma historia cargada de tantos elementos autobiográficos, me dio la llave para encontrar un artificio dramático que nos permitiera trasladar al teatro una narración poco dialogada y con la presencia constante de la voz interior de la protagonista (Fondevila, 2008b: 30).

El segon tret diferencial més destacat entre la novel·la i el musical té a veure amb el fet que, tot i que el musical segueix les línies i els successos de la primera, hi ha escenes que s'alteren i es canvien de lloc. En aquest sentit, com es recull en un article sense signar del diari *La Vanguardia* del 23 d'octubre del 2008, Bozzo explica:

Hemos conseguido desmontar la novela y volver a montarla dentro de los márgenes de lo esencial de esta obra. Claro que no está todo. Es como abrir un armario para coger ropa y hacer la maleta para un viaje en el que la novela se convierte en obra de teatro (S.S., 2008c: 34).

A més, és amb la intenció de reflectir l'interior dels personatges que, musicalment, l'obra presenta un caràcter atípic, ja que predominen els duets i solos, però mai de caràcter romàntic o sentimental, sobre els cors i les coreografies. De la mateixa manera, també el caràcter dramàtic de l'obra va ser una dificultat en l'adaptació a un format musical que, a diferència de molts musicals, només va estar instrumentalitzat per una petita orquestra.<sup>555</sup> El mateix Vilallonga es va referir a aquest fet, com es recull en l'article de Fondevila abans esmentat, i va explicar com va buscar escenes a les quals poder imprimir un ritme més viu que atorgara varietat a l'obra:

«Esto no se puede cantar», dijo Alfonso de Vilallonga tras recibir el encargo y leer la novela. En buena parte porque se trata de un novela triste y había que buscar una cierta variedad de ritmos. Y, asegura Vilallonga, al final están, «porque dentro de la trama dramática hay ciertos momentos en los que puedes escaparte y recrear un imaginario distinto». De ahí, por ejemplo, que haya una pieza de cabaret como *La pantomima de l'amor*, con una letra triste «pero con un sonido a lo Kurt Weill». También que aparezca un tango, el famoso *Uno*, de Santos Discépolo / Mariano Mores, o Consell estil Baker, un tema estilo *El Molino* con letra y música de Josep Sampere que recrea el ambiente de la parte baja de la ciudad. Sobre las letras de las canciones, el actor, cantante y compositor explica: «Las saqué del libro intentando mantener la esencia, el sentimiento de frustración, el sabor agridulce que destila la historia rodorediana» (Fondevila, 2008b: 30).

---

<sup>555</sup> L'orquestra estava formada per set músics, de corda, vent i percussió, i no va comptar amb cap element electrònic. A més, Vilallonga va musicar dos poemes del llibre *Agonia de llum*.

En definitiva, es tracta d'un musical en què la interpretació que Arnau (1979) en va fer de la novel·la es troba molt present. No sols pel caràcter autobiogràfic que Arcarazo li atorga, com acabem de veure,<sup>556</sup> sinó també per la temàtica que veu al darrere de la novel·la, com podem extreure d'una declaració seua recollida en l'article de Fondevila: «*Aloma* —señala Arcarazo— es la novela de la pérdida de la inocencia, del paso a la madurez y de la conciencia del propio destino» (Fondevila, 2008b: 30).

Per últim, el musical va despertar un ampli ressò en la premsa catalana i estatal i, si bé les crítiques van ser predominantment positives, també en podem trobar alguna de molt negativa. Entre les crítiques positives, podem destacar-ne algunes com la d'Andreu Gomila en l'*Avui*,<sup>557</sup> la de Santiago Fondevila en *La Vanguardia*<sup>558</sup> o la de Jordi Bordes en *Vilaweb*.<sup>559</sup> Pel que fa al vessant negatiu, és especialment crítica la ressenya que Xavier Cester va publicar en l'*Avui* en la qual únicament considerava destacable la interpretació de les dues actrius en el paper d'Aloma,<sup>560</sup> tot i considerar que l'Aloma jove del musical té un caràcter molt més actiu que el de la protagonista introvertida de la novel·la.

Com a conclusió cal dir que, com hem pogut observar en l'anàlisi de la divulgació que s'ha fet de la novel·la, dues lectures han estat les predominants. D'una banda, la iniciada per Carme Arnau en la qual la novel·la definitiva és explicada a partir de la primera versió i entesa com l'obra que reflecteix la pèrdua de l'adolescència, cosa que es relaciona amb l'edat de Rodoreda en escriure-la. De l'altra, la iniciada per Neus Real

---

<sup>556</sup> També Carme Sansa, l'actriu que representa Aloma ja gran, es va referir al caràcter autobiogràfic de l'obra, com es recull en un article d'*El Periódico de Catalunya* signat per I.F.: «Per Sansa, hi ha molta tinta autobiogràfica a les pàgines de l'autora. "Escrivia de si mateixa. Va ser autodidacta, intel·ligent, un gran talent; si hagués sigut home hauria aconseguit el reconeixement fa temps. Es va haver d'espavilar i va ser valenta, com Aloma"» (I.F., 2008: 17).

<sup>557</sup> Per a Andreu Gomila, «Damunt l'escenari, [...], tot rutlla. Dagoll Dagom ha anat al gra i, [...], han apostat per una escenografia aparentment senzilla [...] que està emmarcada per una sèrie de projeccions molt evocadores» (2008: 38).

<sup>558</sup> Per la seua banda, Santiago Fondevila defensa el caràcter autònom del musical i, tot i fer-ne alguna valoració negativa: «pese a un arranque extraño, falta de ritmo y con desajustes en la comprensión de las letras en la música» (2008a: 53), considera que molts dels elements estan plenament encertats (la manera de contar la història a través de dues Alomes, tot i que accepta que els rodoresians no hi estaran d'acord; la instrumentació; l'escenografia; la direcció, i la interpretació), fins al punt que arriba a afirmar que el musical és «el más depurado y homogéneo de cuantos se han presentado dentro del género este otoño en Barcelona» (2008a: 53).

<sup>559</sup> Jordi Bordes també va valorar positivament el musical, tot i el seu caràcter inusual i arriscat des d'un punt de vista artístic. Així, considera que el musical aconsegueix no avorrir l'espectador, tot i que es distancia d'una música fàcil, d'una trama amable i d'una coreografia brillant.

<sup>560</sup> De fet, Cester valora el musical com ensopit, cosa que atribueix a «una dramaturgia mig tallada, que oscil·la entre la sensibleria, el lirisme i la frivolitat sense un fil unificador»; «una direcció [...] que no harmonitza els registres desiguals dels actors»; «una excessiva disparitat entre els suggerents vídeos de Franc Aleu», i «una coreografia supèrflua» (2008: 31).

en l'«Estudi preliminar» de l'edició del 2006, a partir de la qual es remarca el valor de la segona versió com a definitiva, alhora que es classifica *Aloma*, per l'existència de les dues versions, com l'obra pont que permet entendre l'evolució de la Rodoreda de preguerra a la de postguerra.

#### 11.4. *ALOMA* (1969) EN EL CÀNON DE LA PRODUCCIÓ RODOREDIANA

Com va afirmar Neus Real en l'«Estudi preliminar» del 2006, «*Aloma* no té, certament, la magnitud de *La plaça del Diamant* o de *Mirall trencat*; ni n'ha obtingut el ressò, com és lògic» (2013 [1a ed. 2006]: 27).<sup>561</sup> Ara bé, tot i que no ocupa una posició preeminent dins del conjunt de l'obra de Mercè Rodoreda, des d'una perspectiva comparativa de la recepció, *Aloma* (1969) tampoc no ocuparia les darreres posicions en una ordenació canònica de l'obra rodorediana.

Un exemple clar de la primera afirmació el trobem en analitzar quina ha estat la presència d'*Aloma* en les dues enquestes que, com hem vist en capítols anteriors, han valorat, amb les corresponents repercussions canonitzadores, la literatura catalana contemporània. Pel que fa a la primera, l'enquesta publicada per *Serra d'Or* l'abril de 2001 per tal d'obtenir les deu millors obres publicades en els diversos gèneres entre 1901 i 2001, si bé hi apareixen dues novel·les de l'autora en les primeres posicions, *Mirall trencat* i *La plaça del Diamant* per aquest ordre, en cap moment hi consta la novel·la que ara ens ocupa. De la mateixa manera, tot i que tornen a aparèixer les dues novel·les esmentades en l'enquesta de *Serra d'Or*, tampoc no trobem cap referència a *Aloma* en l'enquesta que el diari *El País* va realitzar el 2007 (Geli, 2007) per tal d'obtenir el rànquing de les quinze millors obres de la literatura catalana sense distincions per gèneres.

Per contra, són molts els exemples que ens porten a parlar d'*Aloma* com una novel·la que no ha perdut l'èxit entre el públic lector. Per a Neus Real, aquest fet s'explica perquè la novel·la tracta «un dels temes més universals que hi ha: l'amor i els falsos somnis que l'embolcallen» (2013 [1a ed. 2006]: 27); pel caràcter d'excepció que li atorga el fet que compte amb dues versions, i pel fet que és tractada per la crítica i la divulgació com l'obra que permet l'entrada a l'univers rodoredià. És aquest últim aspecte el que ha comportat, per a Neus Real (2010), l'èxit de la novel·la en el món educatiu, un èxit que, al nostre parer també és atribuïble a l'edat de la protagonista — fàcilment equiparable a la dels estudiants de 4t de l'ESO o Batxillerat— un aspecte, el de l'edat de la protagonista, que Arnau, per la seua banda, ha remarcat a bastament. En

---

<sup>561</sup> Neus Real va insistir en aquesta idea en la conferència sobre la novel·la que va dur a terme el 2008 en el marc dels actes pel centenari del naixement de Rodoreda: «L'autora hi va insistir prou, en el fet que es tractava d'un títol menor dins de la seva literatura; i cal admetre, certament, que no té la magnitud de les grans obres rodoredianes» (2010: 59).

aquests termes es refereix Neus Real a la concepció d'*Aloma* com l'obra que permet l'entrada a l'univers rodoredià.

per altres raons que tenen més a veure amb les característiques específiques del relat (la brevetat, l'argument, els personatges, els procediments narratius i l'estructura [...]), algú que vulgui iniciar-se en l'obra de Mercè Rodoreda —i també, potser, algú que vulgui redescobrir-la, acostar-s'hi amb una altra mirada o resseguir-ne cronològicament els passos— trobarà un camí ben òptim i adequat en *Aloma*. Aquesta narració, així, pot actuar de via d'accés a la producció de l'autora per al públic verge o, mitjançant el contrast de les seves dues versions, per al públic especialment interessat a conèixer-la més a fons. Si el caràcter «fundacional» de la novel·la la converteix en el punt literari per on hauria de començar qualsevol lectura diacrònica —ordenada o, si es vol, «històrica»— dels textos rodoredians tal com l'escriptora barcelonina ens els va voler llegir, la senzillesa en fa un dels llibres que, possiblement, ofereixin una entrada més planera a la complexitat i la riquesa del món novel·lístic de l'autora de Sant Gervasi (Real, 2010: 60).

Ara bé, l'èxit d'*Aloma* (1969) no queda reduït a l'àmbit educatiu, una bona mostra de l'èxit que aquesta novel·la encara avui en dia té entre el públic lector en general és observable si resseguim les xifres recollides en el volum *Any Rodoreda, 1908-2008. Memòria*. D'una banda, crida l'atenció el nombre de volums originals i traduccions venuts d'*Aloma* (1969) entre els anys 2007 i 2008, ja que el total de vendes arriba als 30.740 exemplars, un nombre que la situa només per darrere de *La plaça del Diamant*, amb un total de 58.967 vendes. De l'altra, també cal destacar el fet que la conferència de Neus Real sobre *Aloma*, titulada com hem vist «Un pont literari excepcional: *Aloma*» i amb el canvi de perspectiva en la divulgació que hem vist que aquesta portava implícita, es va dur a terme en 16 ocasions,<sup>562</sup> cosa que només la situa per darrere de la conferència que Marta Pessarrodona va dur a terme sobre *Vint-i-dos contes*<sup>563</sup> i, per tant, per davant de les conferències centrades en les novel·les per excel·lència de l'autora.<sup>564</sup>

---

<sup>562</sup> Concretament, la conferència va ser programada durant el 2008 a la Biblioteca Ramon Vinyes i Cluet de Berga el 9 d'abril; a la Biblioteca Can Manent de Premià de Mar el 10 d'abril; a la Biblioteca Marc de Vilalba de Cardedeu el 16 d'abril; al Consorci del Barri de la Mina de Sant Adrià del Besòs el 21 d'abril; a la Biblioteca de Viladecans el 6 de maig; a l'Institut de Cultura de la Ciutat d'Olot el 13 de maig; a la Biblioteca del Mil·lenari de Sant Cugat del Vallès el 14 de maig; a la Biblioteca de Pallegà el 21 de maig; a la Universitat d'Andorra el 29 de maig; a l'Ateneu Barcelonès el 5 de juny; a la Biblioteca Ramón Fernández Jurado de Castelldefels el 18 de juny; a la Biblioteca Maria Barbal de Tremp el 27 de juny; a l'Espai Betúlia de Badalona el 4 de novembre. Pel que fa a l'any 2009, la conferència va ser programada a la Universitat de Perpinyà el 13 de gener; a la Universitat Jaume I de Castelló de la Plana el 3 de febrer, i a l'IES Violant de Casalduch de Benicàssim el 4 de febrer.

<sup>563</sup> La conferència de Marta Pessarrodona, titulada «Els contes de l'exili: *Vint-i-dos contes*», es va dur a terme en 21 ocasions.

<sup>564</sup> D'una banda, la conferència sobre *La plaça del Diamant*, titulada «*La plaça del Diamant*, un univers xifrat», va ser duta a terme per Maria Barbal en 9 ocasions; de l'altra, la conferència de Marta Nadal centrada en *Mirall trencat*, titulada «*Mirall trencat*», es va dur a terme en 15 ocasions.

A més, a aquest èxit de vendes i a l'elevat nombre de vegades en què va ser programada la conferència de *Neus Real*, cal sumar la programació, des del 23 d'octubre i fins el 4 de gener, al Teatre Nacional de Catalunya del musical de la novel·la portat a terme per Dagoll i Dagom com a fita del tancament de l'Any Rodoreda.<sup>565</sup> A més, el musical va començar una gira el 2009 que el va portar a vint teatres dels Països Catalans<sup>566</sup> i que va comptar amb un total de 99 representacions i 54.169 espectadors. En resum, unes xifres excel·lents que, al nostre parer, no es veuen perjudicades pel fet que la novel·la no fora traduïda a cap llengua en l'any del centenari,<sup>567</sup> que no comptara amb cap exposició o treball audiovisual específic o que foren poques les activitats de petit format basades exclusivament en la novel·la.<sup>568</sup>

Per últim, també cal destacar que *Aloma* (1969) no sols va ser commemorada el 2008 en l'Any Rodoreda, ja que més recentment, el 2019, l'Institut d'Estudis Catalans i la Fundació Mercè Rodoreda van posar en marxa una proposta d'actes per tal de commemorar els 50 anys de la publicació de la segona versió de la novel·la; una proposta que, a causa de la bona rebuda, es va decidir ampliar a l'any 2020. En concret, els actes van consistir en una exposició itinerant, amb *Neus Real* com a comissària, que tenia com a objectiu explicar l'obra dins de la producció de Rodoreda i en el seu context històric, cultural i literari en general, alhora que promoure'n la (re)lectura; l'organització de xerrades i clubs de lectura sobre la novel·la en biblioteques i centres

---

<sup>565</sup> L'adaptació teatral va ser publicada el mateix 2008 per Proa i el Teatre Nacional de Catalunya. A més, va comptar amb una guia didàctica adreçada a l'alumnat.

<sup>566</sup> En concret, el musical es va representar al Teatre Auditori de Granollers el 24 de gener; al Teatre Auditori de Sant Cugat del Vallès el 5 i 6 de febrer; a la Lira Ampostina d'Amposta el 7 de febrer; al Teatre Municipal de Balaguer el 8 de febrer; al Teatre Fortuny de Reus el 14 de febrer; al Teatre Principal de Sabadell el 21 de febrer; al Teatre Municipal Cooperativa de Barberà del Vallès el 28 de febrer; a l'Auditori de Cornellà del Llobregat l'1 de març; al Teatre Municipal de Girona el 6 i 7 de març; al Teatre l'Escorxador de Lleida el 14 de març; al Teatre Kursaal de Manresa el 21 i 22 de març; al Teatre Atrium (Sala Gran) de Viladecans el 28 de març; al Teatre Municipal L'Ateneu d'Igualada el 29 de març; al Teatre Principal de Maó el 4 d'abril; al Teatre Municipal El Jardí de Figueres el 24 d'abril; al Teatre Municipal de Berga el 25 d'abril; al Teatre Principal de Palma del 8 al 10 de maig; al Teatre Auditori Felip Pedrell de Tortosa el 15 de maig; al Gran Teatre de la Passió de Cervera el 16 de maig, i al Camp de Mart de Tarragona el 30 de juliol.

<sup>567</sup> És interessant fer constar que, a hores d'ara, mentre *La plaça del Diamant* compta amb 46 traduccions, *Aloma* només en té 9. En concret, ha sigut traduïda al castellà (1971 i 1982); al francès (1989); a l'italià (1987 i 2011); al txec (1988); a l'alemany (1991); al suec (1994), i a l'holandès (1993).

<sup>568</sup> Les activitats de petit format que es van dur a terme van ser: una lectura pública d'*Aloma* durant sis hores en fragments de tres minuts, a càrrec de 98 lectors, organitzada per la Biblioteca Marc de Vilalba de Cardedeu el 23 d'abril de 2008; un club de lectura i una tertúlia sobre la novel·la moderada per Teresa Arnal a Moià el 27 d'octubre de 2008 amb 15 assistents i l'organització d'un autobús que esquerra des de la població per tal d'anar a veure el musical d'*Aloma* al TNC el 21 de novembre del 2008; un marató de lectura en veu alta de la novel·la a càrrec de Rosa Pou i d'Assumpta Mercader que es va dur a terme a Olesa de Montserrat el 7 de novembre de 2008 i que va comptar amb 78 assistents, i una activitat duta a terme per l'alumnat de quart d'ESO de l'IES Vidreres consistent a imprimir o dibuixar frases d'*Aloma* i penjar-les al passadís del centre.

cívics dutes a terme per Neus Real i Anna Maluquer;<sup>569</sup> la promoció d'activitats als centres d'educació secundària, i la celebració de la jornada «Fomentar la lectura a partir d'*Aloma* de Mercè Rodoreda, amb motiu dels cinquanta anys de la segona edició revisada de l'obra», el 13 de desembre de 2019 a la seu de l'IEC, amb l'objectiu de valorar les activitats dutes a terme durant l'any.<sup>570</sup> A més, en aquesta jornada es va visitar l'exposició i es van projectar a la Fílmoteca de Catalunya els cinc capítols de la sèrie *Aloma* de TVE, una activitat que es va completar amb un video-fòrum.

L'èxit dels actes i activitats relatives a la commemoració dels cinquanta anys de la publicació de la segona versió d'*Aloma* deixen dues evidències. D'una banda, la plena vigència de la novel·la i la importància que aquesta encara té dins del conjunt de l'obra rodorediana. De l'altra, el fet que és la lectura divulgativa establerta per Neus Real, a partir del pròleg de l'edició del 2006, la que ha acabat triomfant. De fet, no sols és Neus Real la comissària de l'exposició i l'encarregada de fer les xerrades, sinó que és la seua lectura la que es difon des de la Fundació Mercè Rodoreda i l'Institut d'Estudis Catalans, com demostra la notícia que *El Butlletí de l'Institut d'Estudis Catalans* redacta a propòsit de la Jornada del 13 de desembre en la qual la novel·la és presentada de la manera següent:

La novel·la va ser acabada de redactar, per primera vegada, l'any 1936. Va obtenir el Premi Crexells i va ser tot un èxit comercial i literari quan es va editar el 1938. Entre el 1966 i el 1968, mentre gestava noves obres, Mercè Rodoreda va reescriure l'*Aloma* del 1938 i la va convertir en una novel·la molt diferent, que il·lustrava la seva evolució com a escriptora. És l'única obra de joventut que Rodoreda no va rebutjar.

*Aloma* enllaça les dues grans etapes literàries de Mercè Rodoreda. Com que té una versió dels anys trenta i una versió dels anys seixanta, l'obra es converteix en la frontissa que vertebrava les dues grans etapes de la producció novel·lística de l'escriptora (Institut d'Estudis Catalans, 2019).

En definitiva, si bé *Aloma* (1969) no ocupa ni ocuparà el lloc canònic de les novel·les rodoredianes per excel·lència —*La plaça del Diamant* i *Mirall trencat*—, també és cert que ocupa un lloc destacat en el conjunt de l'obra de l'autora, un lloc que possiblement

---

<sup>569</sup> Podeu consultar la relació de biblioteques i centres cívics que van acollir l'exposició i en els quals es van realitzar xerrades sobre la novel·la en els enllaços següents, corresponents a l'any 2019 i 2020, respectivament:

[https://www.mercerodoreda.cat/upload/FMR\\_sep\\_2019.pdf](https://www.mercerodoreda.cat/upload/FMR_sep_2019.pdf)

[https://www.mercerodoreda.cat/upload/Exposicio\\_itinerant\\_i\\_xerrades\\_2020.pdf](https://www.mercerodoreda.cat/upload/Exposicio_itinerant_i_xerrades_2020.pdf)

<sup>570</sup> Podeu consultar el programa de la jornada en aquest enllaç:

[https://www.mercerodoreda.cat/upload/Programa\\_Jornada\\_13\\_DESEMBRE\\_Aloma.pdf](https://www.mercerodoreda.cat/upload/Programa_Jornada_13_DESEMBRE_Aloma.pdf)



cal atribuir, seguint Neus Real (2010), al seu caràcter excepcional i al fet que constitueix la porta d'entrada a l'univers rodoedià, tant si se segueix el fil cronològic d'aparició de les obres en el cas del públic lector en general, com si el que es busca és que el públic lector novell, per mitjà de l'educació reglada, conega l'obra d'una de les autores més canòniques de la nostra literatura.

## 11.5. CONCLUSIONS

Les diverses anàlisis dutes a terme en aquest capítol ens han permès fer el seguiment de com ha sigut vista la segona versió d'*Aloma* de Rodoreda al llarg del temps, des del moment de la seua publicació, el 1969, fins als nostres dies i des de dos àmbits d'interpretació: la recepció crítica i la divulgació, amb la qual cosa hem pogut situar el lloc que ocupa la novel·la dins del cànon literari rodoredià. A l'inici d'aquest capítol establíem la hipòtesi que un tret d'excepcionalitat era essencial per entendre la recepció, la divulgació i la posició en el cànon rodoredià d'aquesta novel·la: el fet que es tracte de la segona versió de l'única novel·la de preguerra no rebutjada per l'autora.

Així, pel que fa a la recepció, hem vist com en un inici la nova versió de la novel·la va ser tractada en les escasses ressenyes que va ocasionar com una reedició de la versió de 1938 i que, en cap cas es va incidir en les modificacions introduïdes per l'autora. Per contra, aquesta inadvertència va ser solucionada en el treball de Carme Arnau (1979), ja que, en referir-se a *Aloma* (1969), Arnau tracta, únicament, els canvis detectables entre les dues versions. És a partir d'aquest treball que observem com es multipliquen els treballs i estudis que analitzaran *Aloma* des d'aquesta perspectiva contrastiva fins al punt de convertir-se en els més nombrosos.

Quant a la divulgació, dues lectures han estat les predominants. D'una banda, la iniciada per Carme Arnau en la qual la novel·la definitiva és explicada a partir de la primera versió i entesa com l'obra que reflecteix la pèrdua de l'adolescència, cosa que es relaciona amb l'edat de Rodoreda en escriure-la. De l'altra, la iniciada per Neus Real en l'«Estudi preliminar» de l'edició del 2006, a partir de la qual es remarca el valor de la segona versió com a definitiva, alhora que es classifica *Aloma*, per l'existència de les dues versions, com l'obra pont que permet entendre l'evolució de la Rodoreda de preguerra a la de postguerra.

És aquesta segona lectura la que sembla ser la dominant en l'actualitat i, alhora, la que millor explica quina és la posició que la novel·la ocupa dins del conjunt de l'obra de l'autora des d'una perspectiva canònica. Així, si bé *Aloma* (1969) no ocupa ni ocuparà el lloc canònic de les novel·les rodoredianes per excel·lència, també és cert que ocupa un lloc destacat en el conjunt de l'obra de l'autora, un lloc que possiblement cal atribuir, seguint Neus Real (2010), al seu caràcter excepcional i al fet que constitueix la porta d'entrada a l'univers rodoredià, tant si se segueix el fil cronològic d'aparició de les

obres en el cas del públic lector en general, com si el que es busca és que el públic lector novell, per mitjà de l'educació reglada, conega l'obra d'una de les autores més canòniques de la nostra literatura.

## 12. MIRALL TRENCA

### 12.1. INTRODUCCIÓ

*Mirall trenca* va ser publicada el desembre de 1974, sota el segell del Club dels Novel·listes<sup>571</sup> i en volum doble, si bé no va arribar a les llibreries fins els primers mesos de 1975. Ara bé, l'inici del procés d'escriptura és molt anterior. De fet, sabem per una carta que Mercè Rodoreda va enviar a Joan Sales el 26 de gener de 1967 que va començar a escriure-la, amb el títol provisional *La casa abandonada* o *Una casa abandonada*,<sup>572</sup> a la vegada que redactava *La plaça del Diamant*:<sup>573</sup>

L'altre dia, [...], remenant més paperots, vaig trobar 60 pàgines d'una novel·la que escrivia conjuntament amb la *Plaça* (estava molt bé de salut). Al dematí escrivia la *Plaça* i, a la tarda, aquesta altra que se n'havia de dir *La casa abandonada*. Si actualment tingués força d'acabar-la i sobretot, si pogués agafar l'estil, seria una novel·la espatarrant. Ja veurem (Rodoreda; Sales, 2008: 322).

Tot i que Rodoreda reprèn la novel·la en diverses ocasions en el llarg període temporal que va des del 1962 fins al 1975<sup>574</sup> i fins i tot arriba a afirmar que serà publicada el 1969

---

<sup>571</sup> Segons Montserrat Casals (2008: 378), la crisi editorial d'Edicions 62 fa que Rodoreda, tot i haver donat la segona versió d'*Aloma* a aquesta editorial, retorne a El Club de manera fidel. Tot i això, sabem, per la correspondència de Rodoreda amb Joaquim Molas (Rodoreda, 2010: 243-244), que l'autora li va enviar un manuscrit de la novel·la, ja que, en una carta del 22 de juny de 1975, li va demanar que li'l retornara.

<sup>572</sup> El títol definitiu, *Mirall trenca*, comença a plantejar-se ja el 1967, ja que en una carta del 6 d'abril de 1967 Sales escriu a Rodoreda: «*La casa abandonada*: d'acord amb l'Obiols que estaria molt millor *Mirall trenca*, però l'Obiols no podia saber, ni vós, que en aquests moments el CLUB ha llançat una novel·la d'en Ferran de Pol que es diu *Miralls tèrbols*. I Catalunya és massa petit perquè hi puguin aparèixer en un any o poc més de diferència (suposant que la vostra la publicuéssim d'aquí a un any) dues novel·les amb "miralls" en el títol. [...]. Com que jo no he llegit la novel·la, no us puc suggerir cap títol; però entre tots ja el trobarem» (Rodoreda; Sales, 2008: 341-342). És el temps que tardà a publicar-se la novel·la el que facilitaria que els motius argüïts per Sales no foren cap impediment perquè la novel·la es publicara amb el títol que tots coneguem.

<sup>573</sup> També és important recordar que l'obra teatral *Un dia* de Rodoreda també es troba en l'origen de *Mirall trenca*. De fet, en aquesta obra l'acció se situa en la mateixa situació que es dona al final de la novel·la: «quan els homes de les conductores s'emporten els mobles i els objectes malmesos d'una casa a punt de ser enderrocada» (Arnau, 2000c: 36). A aquest fet s'han referit tant Carme Arnau (1997 i 2000c) com Montserrat Casals (2008). De la mateixa manera, també Arnau i Casals han vist certa relació entre *Mirall trenca* i *Isabel i Maria*, obra que Rodoreda no va publicar però que sí que va veure la llum pòstumament a mà de Carme Arnau. Així, per a Arnau, és evident que *Mirall trenca* té «una relació estreta en alguns aspectes amb *Isabel i Maria*» (2000c: 36) i, per a Casals, «el nombre de planes que [Rodoreda] diu que té *Una casa abandonada* correspon a la llargada exacta de l'obra publicada pòstumament amb el títol d'*Isabel i Maria*, títol que mai —i és l'únic d'una llarga llista— no ha mencionat l'autora» (Rodoreda; Sales, 2008: 1059).

<sup>574</sup> Sabem que Rodoreda està treballant en *Mirall trenca* el 1967 perquè en una carta que envia a Sales el 6 de febrer de 1967 li comenta: «Ara tinc en el teler, *La casa* i *El torrent de les flors* però em cal acabar *Aloma*» (Rodoreda; Sales, 2008: 329). De la mateixa manera, Obiols escriu a Rodoreda dues vegades al llarg de l'any 1967 en relació a *Mirall trenca*. Així, d'una banda, en una carta de l'1 de febrer de 1967 li comenta: «Et volia enviar dos capítols d'*Una casa abandonada* (títol provisional, és clar) però només te n'envio un: el de la mort d'Eladi Farriols. De l'altre —el notari Riera— no he tingut temps de copiar-ne les dues darreres pàgines, que ja tinc corregides. Te l'enviaré demà, segurament» (Obiols, 2010: 372). De

en una entrevista,<sup>575</sup> sabem també per la correspondència de l'autora amb Joan Sales i Armand Obiols que és, una vegada publicada la segona versió d'*Aloma* el 1969, quan Rodoreda se centra a dur endavant *Mirall trencat* donant-li el format amb la qual va arribar al públic lector, encara que dividia el temps amb altres projectes, com l'elaboració de peces teatrals o la voluntat d'escriure un volum dedicat als records d'infantesa, que finalment no veié la llum.

De fet, si bé Sales insisteix Rodoreda entre els anys 1970 i 1973, i utilitzant diferents arguments com ara les possibles traduccions, per saber com evoluciona *Mirall trencat*, l'autora no li dona pràcticament cap informació al respecte.<sup>576</sup> Per contra, sabem que hi

---

l'altra, el 28 d'agost de 1967, li escriu: «De moment deixaré de treballar *Mirall trencat* —em distreu massa d'*Aloma* i el que ara convé és acabar *Aloma*. Per a *Mirall trencat* tens pràcticament tot l'any que ve» (Obiols, 2010: 375).

<sup>575</sup> En l'entrevista que M. P. de A. realitza a l'autora el juliol de 1969 per al *Noticiero Universal*, Rodoreda, en ser preguntada si té alguna obra en preparació, contesta: «Una novela que se publicará a finales de este año» i, quan li demana el títol, afirma: «Con carácter provisional, *Mirall trencat*. Es la historia de una familia de la alta burguesía catalana» (M. P. de A., 1969: 18). De la mateixa manera, també la dona per acabada, a falta de rematar l'estil, l'octubre 1970 quan, en ser entrevistada per Manuel del Arco per a *La Vanguardia*, contesta: «Ya está terminada, pero me da mucho trabajo pulir el estilo y, sin que yo quiera, me sale algún personaje nuevo e inesperado» (Del Arco, 1970: 27). Per contra, tres anys després, en l'entrevista que Montserrat Roig va fer a Rodoreda el 1973, l'autora afirma que la novel·la es troba a mitges: «Siempre se preparan cosas... Tengo una novela a medio hacer, en la que trabajo poco. [...]. La novela trata de la vida de una familia relatada a través de un espejo. Son tres generaciones, como tu *Ramona, adieu*. Hace ya diez años que la comencé. Empieza a finales del ochocientos y termina unos cuantos años después de la Guerra Civil... ¿Sabes qué pasa? Que cuanto más se escribe, más miedo se tiene y más exigente se vuelve una. El miedo te ata» (Roig, 1973: 37)

<sup>576</sup> Sales pregunta a Rodoreda sobre l'estat de la novel·la en onze ocasions sense rebre cap resposta. La primera vegada que li pregunta és l'11 de març de 1970 i, en concret, li escriu: «No em dieu res de *Mirall trencat* i jo no goso gaire preguntar-vos com la teniu per por de semblar amoïnós» (Rodoreda; Sales, 2008: 405); la segona, el 22 de març de 1970: «¿Com va el *Mirall trencat*? Si no us ha d'amoïnar, molt m'agradaria saber-ne alguna cosa» (Rodoreda; Sales, 2008: 406); la tercera, el 21 de gener de 1971: «Seguim esperant amb candeletes la vostra novel·la. No me'n dieu res i jo no goso gaire parlar-vos-en, per por d'amoïnar-vos. Els misteris de la inspiració em fan massa respecte» (Rodoreda; Sales, 2008: 417); la quarta, el 28 d'octubre de 1971: «No us pregunto per la novel·la nova perquè no us vull amoïnar amb presses; només us recordo que *Jardí vora el mar* va aparèixer el juny de 1967 [...], de manera que una novel·la nova vostra vindria molt a punt i sobretot si fos volum doble» (Rodoreda; Sales, 2008: 447); la cinquena, l'11 de maig de 1972: «Suposo que el que va dir a Catherine von Bülow [...] és que teníeu a punt d'acabar una novel·la nova, *Mirall trencat*, ella, però, devia entendre que ja havia aparegut o que estava a punt d'aparèixer. Feu-me cinc cèntims de com ho teniu per poder informar al meu torn la Sra. Bartrina —que ho escriuria a la von Bülow. Si imaginéssiu com em feu anar de bòlit tenint-me sense notícies de cap mena durant mesos i mesos, certament que no ho faríeu.» (Rodoreda; Sales, 2008: 472); la sisena, el 26 de juny de 1972: «En Carles Pujol, que dirigeix una col·lecció nova a Editorial Planeta [...] s'interessa per l'opció de *Mirall trencat* —ja que en aquella col·lecció volen publicar només coses que en castellà siguin inèdites— i voldria saber com ho teniu. En una carta meva anterior us adjuntava la de Gallimard, també interessats per l'opció de *Mirall trencat*, i també demanant-me com ho teníeu. Molt us agrairia que me'n diguéssiu alguna cosa per poder respondre a aquestes peticions d'opció» (Rodoreda; Sales, 2008: 476); la setena, el 28 de juny de 1972: «Recordeu-vos així mateix de dir-me alguna cosa de com teniu *Mirall trencat* a fi de poder informar les editores que m'ho demanen (que ja són dues: Gallimard i Planeta)» (Rodoreda; Sales, 2008: 478-479); la vuitena, el 3 de juliol de 1972: «Per cert l'Eva Bittner [...] em va preguntar per *Mirall trencat*. Diu que us ho va preguntar a vós per carta i que no n'hi heu dit res a la que li heu escrit. Penseu que també m'ho demanen Gallimard i Planeta; ja no dic EL CLUB DELS NOVEL·LISTES!, que és clar que també ho demana! ¡El primer de tots!» (Rodoreda; Sales, 2008: 479-

està treballant, ja que en l'epistolari d'Armand Obiols trobem dues cartes de l'any 1971, una del 21 de febrer i l'altra del 27 del mateix mes, en què el crític es refereix a la revisió que està portant a terme, per capítols, de la novel·la.<sup>577</sup> Aquesta manca d'informació sobre l'estat la novel·la no se soluciona fins al maig de 1974, mes en què Rodoreda degué enviar el manuscrit a Sales, ja que, en una carta del 16 de maig d'aquest any l'editor afirma haver-la llegida i haver quedat hipnotitzat:

Ja he acabat de llegir *Mirall trencat*: un devesall de poesia de gran estil, que t'embruixa i et transporta com una simfonia molt ampla i d'una riquesa esbalaïdora des de l'obertura, tan suggestiva, on veiem la Teresa en tot l'esclat de la seva joventut fins a la malenconia esquinçadora del *morendo* final. La força d'aquest torrent de poesia és tan impetuosa que fins les notes grotesques s'hi integren sense trencar-la, com en l'Inferno de Dant: les morenes del notari podrien ser un suplici dantesco! La multiplicitat de personatges, que en una altra mena de novel·la potser arribaria a marejar el lector, en la vostra ajuda a l'efecte musical, com si fossin el cor d'una òpera (hauria de ser de Mozart, que també sabia introduir la nota grotesca amb la més gran naturalitat enmig de la més esbojarrada poesia). Potser

---

480); la novena, l'1 d'agost de 1972: «Vaig arribar ahir i avui ha telefonat la Sra. Bartrina des de París que ha vist els de Gallimard i que insisteixen que volen llegir *Mirall trencat*. Ella serà a París tot l'agost. Si li volguéssiu escriure directament per guanyar temps, per explicar-li com teniu la novel·la, la seva adreça és: [...]. Jo em quedaria molt tranquil si ho féssiu» (Rodoreda; Sales, 2008: 480); la desena, l'1 de setembre de 1973: «Molt m'agradaria que a Ginebra us vingués la inspiració a raig fet i que per tot aquest any vinent de 1974 poguéssim publicar els tres llibres vostres que esperem amb candeletes: la novel·la, el recull de comèdies i els records d'infància. Serien tres campanades, que aixecarien la moral del lector català —una mica deprimida a causa de la quantitat de bestieses que li fan empassar com a genials els nostres crítics tan il·lustres» (Rodoreda; Sales, 2008: 519), i, per últim, l'onzena, el 17 d'octubre de 1973: «Espero amb candeletes la nova comèdia que m'anuncieu i a veure si aviat podem fer un recull de comèdies vostres que tingui prou gruix per construir un volum del PI DE LES TRES BRANQUES. Si un dia poguéssim llançar al mateix temps —o amb poca diferència— aquest recull de comèdies, aquella novel·la que heu d'acabar i aquells records d'infància de què ens havíeu parlat, quina campanada seria» (Rodoreda; Sales, 2008: 521).

<sup>577</sup> Per una banda, en la carta que Obiols envià a Rodoreda el 21 de febrer de 1971 podem llegir: «T'envio la darrera pàgina de la primera part. (Vigila! La còpia que m'has enviat està mal numerada: el capítol XVII comença, com el XVI, a la pàgina 82; ha de començar a la 88 i seguir la numeració —no et descuidis d'adobar-ho.) Aquest capítol queda molt bé —millor del que jo creia—, però ha estat tan tocat i retocat que és ple de contradiccions i d'incoherències —algunes ja han desaparegut—; quan tingui tot el text l'adobaré en un parell de dies. Vull, també, reforçar-lo. L'assassinat del noi és prou excepcional i important per pensar-lo més i fer-li donar tot el possible rendiment —gelosies infantils, complicades amb gelosies de grans; pot ser sensacional i molt complex, sense necessitat de tocar-lo gaire. En realitat ha de ser una de les claus —la clau— de la novel·la. (Complex de culpabilitat de Maria (es suïcida) i de Ramon (fracassa) que ha de repercutir indirectament en tots els altres: Eladi, Sofia, etc.) La situació és d'una complexitat extraordinària. Ja te l'aniré descomponent. Avui fa un mes exactament que vaig venir a Viena. He revisat 4 capítols, alguns molt difícils —tot i que he tingut bastant feina i vaig arribar absolutament cansat. M'he tingut d'adaptar al treball. Ara ja està i, si no passa res, podré seguir perfectament un ritme de 2 pàgines diàries. En el pitjor dels casos, el llibre pot estar acabat el mes de juliol. I s'ha de fer tot el que es pugui perquè sigui sensacional» (Obiols, 2010: 384-385); de l'altra, el 27 de febrer del mateix mes, escrivia: «Aquest capítol va quedant molt bé i serà dels millors. Les poques correccions que quedaran per fer seran algunes coses d'estructura, relativament fàcils. Ara s'ha d'acabar així; quan ho tingui copiat hi donaré una llegida general. Aquesta setmana quedarà acabat i aleshores no tindrè res per fer. Envia'm: 1) el primer o els dos primers capítols de la segona part; 2) els capítols que he revisat ara a Viena, de la primera. No ho entretinguis. Es pot fer bastant de pressa. [...]. *Mirall trencat* serà una de les novel·les més plenes —la més plena— escrita en català. I farà una grandíssima impressió» (Obiols, 2010: 385-386).

algun crític còndid objectarà que no és una novel·la sinó un poema en prosa (objecció que s'ha fet de vegades a *Solitud*); els qui fan aquesta mena d'objeccions no han descobert encara que tota novel·la és poema en prosa i que una novel·la dolenta no és més que un mal poema, que en definitiva el valor d'una novel·la ve de la càrrega de poesia que transporta.

Jo la vaig acabar ahir a la tarda; la Nuri, que ja estava impacient, me la va prendre tot seguit per començar-la. S'ha passat la nit en blanc llegint-la!

Teniu els vostres editors engrescats; més encara: hipnotitzats.

Tot el que hi ha d'estrany, d'ambigu, d'enigmàtic, ajuda a la forta sensació de trobar-te immersit en un món a part, un món poètic singularíssim. És ben bé la mateixa mà que ha escrit *La plaça del Diamant*, però que diferents totes dues novel·les! Recorda més *El carrer de les Camèlies*: tanmateix hi ha també diferències acusadíssimes. I deixem-nos de comparacions, que en rigor no tenen gaire sentit quan es tracta de novel·les que tenen tanta individualitat cada una d'elles. Potser aquesta és la que s'allunya més d'allò que correntment s'entén per «novel·la» (mentre que la *Plaça* era la que més s'hi acostava); però em fa l'efecte que precisament aquesta hauria estat la que hauria agradat més a Baudelaire, per exemple.

Ja ni cal que us digui la il·lusió que em fa ser l'editor d'una obra tan extraordinària, tan fora de tota mesura de comparació; una obra que, a més d'altres coses, és un model de llengua catalana: el lector té la sensació que l'autora ho sap fer dir absolutament tot a la nostra llengua com si aquesta fos, ni més ni menys, la més rica de totes les que s'ha empescat l'espècie humana.

És possible que en els primers moments de la seva aparició aquesta novel·la desconcerti els lectors habituals; no importa. Ja es rendiran de mica en mica al seu embuix.

Ara jo em posaré a preparar l'original per a la linotip. [...]. Hi ha, com és ara, un truc ben senzill per allargassar sense que es noti i és fer ben sovint punt i a part. [...]. Si a més intercalem sovint un blanc [...] també això se suma al llarg del llibre i al capdavant pot arribar a correspondre a 20 o 25 pàgines més. Si no tinguéssiu cap inconvenient que jo em servís d'aquestes martingales tipogràfiques tan simples, em veig amb cor de fer arribar el llibre a les 400 pàgines, i ja el podríem presentar com a «volum doble» amb tota tranquil·litat de consciència. Si se us acudís alguna idea per fer-hi una mena de pròleg, m'hi acabariu d'ajudar: podríeu explicar-hi, com és ara, la història de la lenta elaboració d'aquesta novel·la. O simplement el que us passés pel cap.

La faríem aparèixer a la tardor [...], ja que seria una llàstima fer-la sortir en ple estiu, que és una època morta. D'altra banda així tindrem temps de preparar l'edició amb tota calma; la podreu revisar en proves d'impremta sense l'angúnia de les presses (Rodoreda; Sales, 2008: 540-542).

A més de l'opinió més que favorable de la novel·la de la qual Sales destaca el marcat caràcter poètic i com de diferent és de les novel·les anteriors, s'hi detecta un altre aspecte que després serà essencial en la configuració final d'aquesta: la voluntat de Sales de publicar-la com a volum doble, cosa que el porta a proposar-li l'escriptura d'un pròleg, que acabarà sent —com sabem— quasi tan conegut com la mateixa novel·la i la inclusió, posteriorment, d'un capítol referit a l'amor de joventut de Teresa Goday. Són aquestes i altres inclusions i modificacions juntament amb el fet que l'editor i l'autora decideixen presentar la novel·la al premi Immortal de Girona —un premi que per a sorpresa de tots dos no guanya— el que retarda la publicació de la novel·la.

D'una banda, pel que fa al pròleg, Rodoreda acaba acceptant i, si bé no fa cas de l'editor que li proposa de parlar de la història de l'elaboració de la novel·la o del llac de Ginebra —on la va començar— i dels paisatges de Romanyà de la Selva —on la va acabar—,<sup>578</sup> aconsegueix fer un tractat explicatiu de tota la seua obra que ha acabat sent de gran valor. Sobten, per tant, els termes d'inseguretats que Rodoreda utilitza quan envia, per primera vegada, el pròleg a Sales en una carta del 15 de juliol de 1974:

Aquí teniu el pròleg. No m'ha quedat gaire brillant ni gaire profund, però no en sé més. L'he fet amb una certa desesma. Ja em direu què us sembla. Per fugir de compromisos he parlat tant com he pogut de totes les meves novel·les. Ja podeu pensar que la manera com explico el naixement d'alguns dels meus personatges, és completament fantasista. El que sí que és veritat és que feia anys que arrossegava les ganes de fer una novel·la on sortís una família i que l'anava posposant perquè m'inspirava un cert respecte encarar-me amb massa gent. Per a *omplir* el pròleg parlo del tema de l'àngel i del tema de la metamorfosi. Tot plegat em sembla que pot passar. He suprimit la «Descripció de la donzella». Citar un text sense anomenar l'autor m'ha semblat poc correcte. [...] P.S. Aquest pròleg potser encara el refaré. Ara de moment, no en tinc gens de ganes (Rodoreda; Sales, 2008: 549-550).

Una opinió basada en la inseguretats que contrasta, alhora, amb l'entusiasme que expressa Sales, en una carta del 20 de juliol de 1974, en llegir el pròleg per primera vegada, tot i que li suggereix modificar-ne el final que, al seu parer, fa la sensació de deixar el pròleg inacabat:<sup>579</sup>

El pròleg fa la mateixa impressió de devessall d'expressions felicíssimes que *Mirall trencat*. Tot el que hi dieu té un «dring» molt Mercè Rodoreda i ajuda moltíssim a comprendre certs aspectes de les vostres novel·les i contes que potser havien passat per alt a lectors i crítics. L'he llegit amb vivíssim plaer i l'únic defecte que li trobo és que acaba en punta. Millor dit, no acaba, com si de sobte us haguéssiu cansat d'escriure i ho haguéssiu deixat córrer. El millor seria que en un segon moment —quan us en vinguessin les ganes— l'acabéssiu; però si de cas us fes mandra, us suggereixo d'intitular-lo «Pròleg inacabat» a la manera d'aquella meravellosa simfonia de Schubert (molt millor que tantes altres simfonies acabades).  
[...]

---

<sup>578</sup> Com es pot llegir en l'epistolari entre Rodoreda i Sales, l'editor dona aquestes idees sobre el pròleg en dues cartes: la del 16 de maig de 1974, com hem vist, i una del 26 de maig de 1974.

<sup>579</sup> Com demostra una carta que Sales envia a Rodoreda el 30 de juliol de 1974, l'autora va acceptar modificar el pròleg: «Acabo de rebre la vostra del 24 amb l'afegit al pròleg, que m'ha semblat meravellos. Aquest mateix adjectiu ha dit la Nuri, que l'ha llegit [...]. El tema de la innocència és un d'aquests temes cabdals i sense fons que no s'arriben a exhaurir mai: qui sap si tota la nostra vida no és més que la desesperada enyorança d'una innocència que se'ns va evaporar sense remei. [...] el vostre pròleg serà com una simfonia en què es van apuntant els temes sense insistir en cap d'ells i que a desgrat de la seva heterogeneïtat fa una sensació d'harmonia i d'ordre. Ordre i harmonia tant més agradosos perquè venen de dins i no pas de fora. En fi, que el pròleg està resultant a l'alçada de la novel·la i resultarà capital per comprendre la vostra obra i per comprendre-us a vós. ¿Què de millor podríem demanar-li?» (Rodoreda; Sales, 2008: 553-554).



Em dieu que «potser encara refareu aquest pròleg». Jo us aconsellaria de no tocar-hi res (fora d'afegir-hi els corresponents fragments de «Semblava de seda»), ja que us ha sortit simplement meravellós. L'únic que hi hauríeu de fer, insisteixo, és acabar-lo; si és que us ve la inspiració per fer-hi un acabament (Rodoreda; Sales, 2008: 551-552).

De l'altra, és la concurrència al premi Immortal de Girona, la resolució del qual té lloc el 30 d'octubre de 1974, el que, com hem vist, retarda l'aparició de la novel·la que es preveia per a la tardor de 1974, ja que l'editor no volia que, si la novel·la guanyava el premi, que era d'obra inèdita, es pensaren que ja estava impresa. El fet de presentar la novel·la al premi és una idea tant de Rodoreda com de Sales<sup>580</sup> i tots dos semblen convençuts, sobretot l'editor, que, atesa la notorietat ja assolida per l'autora, l'obtindrà.<sup>581</sup> Ara bé, per a sorpresa de tots dos i, sobretot, de nou, per a Sales, *Mirall trencat* no en resulta l'obra guanyadora ni tampoc finalista<sup>582</sup> i l'editor no s'està de mostrar a Rodoreda, en diverses ocasions, la ràbia que això li provoca. Així, un dia després de la resolució del premi escriu a Rodoreda:

Acabo de veure la incompreensible pasterada. [...]. Ara em sento estabornit; a penes dono crèdit als meus ulls.

---

<sup>580</sup> Aquest fet el sabem per una carta que Sales envia a Rodoreda el 31 de maig en què podem interpretar que l'autora li havia mostrat, en una carta anterior, la intenció de presentar-s'hi: «M'heu endevinat el pensament: jo ja tenia fet el ferm propòsit de presentar, sense dir-vos-en res, el *Mirall trencat* al premi Immortal de Girona (que és de 50 mil duros, de bon guanyar);\* no us en volia dir res per por que arruféssiu el nas; essent així que és un premi com qualsevol altre, sense més diferència sinó que donen més duros que a cap. [...]. Que vós mateixa, espontàniament, hi hàgiu pensat em dona molta alegria; [...]. \* Només hauríeu sabut la martingala en el cas de guanyar el premi; en cas contrari (que tot pot ser tractant-se d'aquestes rifes que són els premis) jo hauria callat com un mort i vós no ho hauríeu sabut mai» (Rodoreda; Sales, 2008: 545).

<sup>581</sup> Sales expressa a Rodoreda com de clar veu que la novel·la obtindrà el premi. Així, en una carta del 21 de juny de 1974 li escriu: «A part que, com ja us vaig dir, tinc la convicció que el vostre sol nom determinarà la concessió del premi, hi ha un altre factor que ens va de primera pel que fa al "d'enguany" [...]: com que les anteriors convocatòries el termini de presentació no acabava fins el 1r de setembre, i la gent no sap que l'han escurçat fins al 15 de juny, a penes s'hi ha presentat cap altra novel·la. Miel sobre hojuelas. Fent sempre la salvetat de les estranyíssimes coses que poden passar de vegades en aquestes rifes que en diuen premis, jo posaria la mà al foc que ja teniu el blat al sac o sigui les 250.000 de l'ala» (Rodoreda; Sales, 2008: 546).

<sup>582</sup> Com explica Carme Arnau (2000c: 12), el premi el guanya Sebastià Juan Arbó amb *La masia*, mentre que *Mirall trencat* no va arribar a la final, ja que va resultar eliminada en la penúltima votació dels membres del jurat (Juan Ramon Masoliver, Carlos Sentís, Ignacio Bonnín, Valeriano Simón González, Pilar Morales Roy-Polo, Julio Manegat i Juan de Puig Roca, com a secretari). L'obra finalista va ser *Una mujer separada*, signada, curiosament, amb el pseudònim Joan Prat —pseudònim emprat per Armand Obiols. Al voltant d'aquesta qüestió hi ha hagut diferents interpretacions. D'una banda, Arnau ha defensat que l'obra pertanyia a Joana Trullàs, qui va triar el pseudònim d'Armand Obiols de manera casual. De l'altra, Montserrat Casals ha considerat que el fet que Rodoreda no guanyara el premi, si la novel·la va ser presentada amb el seu nom real, és del tot surrealista. És per això que sosté que, si bé l'original va ser lliurat a mans de Joan Sales, «Rodoreda, escamada per les experiències anteriors, devia demanar a Girona, sense dir-ho al seu editor, que se li canviés el títol i se li signés amb pseudònim (*Una mujer separada* de Joan Prat)» (Casals, 2008: 1077).

S'ha repetit la història de *La plaça del Diamant* però ara d'una manera més incomprensible encara; perquè ara la vostra novel·la no podia pas passar desapercebuda. El vostre sol nom havia de cridar poderosament l'atenció del jurat.

No arribo a entendre què ha pogut passar, fora que hagin pesat consideracions polítiques. No conec la novel·la finalista, però es dona el cas que conec la guanyadora: es tracta d'una novel·la que l'Arbó ens oferí per publicar-la ja fa uns anys, potser tres o quatre, i que haguérem de refusar perquè era simplement il·legible. Si es publica (si algú es veu amb cor) ja ho veureu; una mena de novel·la-pasterada que t'hi perds totalment com en un mar d'ensopiment sense límits.

Ja sabeu que no crec gaire en els premis, però aquesta vegada la realitat supera tot el que jo podia imaginar en el meu escepticisme.

Hi ha una cosa que em crida l'atenció: i és que silenciïn que *Mirall trencat* hi concorria. ¿Potser han donat el premi a l'Arbó per motius de beneficència i han cregut que el millor seria callar que vós també hi concorrieu?

Potser algun dia sabrem la clau de l'enigma però de moment no em sento amb gens d'humor per esbrinar-ho. Ja s'ho faran. Tenien una magnífica ocasió de prestigiar aquest premi i se la deixen perdre. Allà ells.

[...]

Em sento com un general que ha perdut una batalla. Tot escorregut i gairebé amb ganes de suïcidar-me.

Però no ens hem de deixar abatre per una ridícula història de premi literari. Pensem en *La plaça del Diamant*.

Prou que el públic posarà les coses en el seu lloc. [...].

Com més hi penso, més m'inclino a creure que hauran pesat motius polítics. La majoria del jurat haurà considerat que no podien premiar una «rojo-separatista» tan significada. Si no, no ho entenc.

Fem-los la creu i que vagin tots plegats a fer punyetes.

EN AQUEST MOMENT SE M'ACLAREIXEN DE SOBTE LES POTÈNCIES: fixeu-vos en el suposat títol de la finalista i en el *seudónimo* amb què, segons ells, s'ha presentat. Això ja no és política; és simplement filldeputisme. N'hi hauria per posar una bomba a l'ajuntament de Girona.

I ara encara em semblava lligar un altre cap: al mateix diari d'avui l'Arbó, en un dels seus llagrimosos articles, us fa una barretada —ell que mai no parla de cap escriptor català fora de mossèn Cinto<sup>583</sup> (Rodoreda; Sales, 2008: 570-571).

El fet de que la novel·la no obtinga el premi i, per tant, no haja de ser publicada amb celeritat permet a Sales insistir a Rodoreda en la idea d'escriure un capítol referit als amors de joventut de Teresa Goday, no sols per ampliar la paginació i justificar, així, el volum doble, sinó perquè el troba a faltar en el conjunt de la novel·la. Així, si bé Sales ja s'havia referit a la possibilitat d'escriure aquest capítol,<sup>584</sup> és ara quan ho veu una

---

<sup>583</sup> Com afirma Casals (2008: 1078), es tracta d'un article de *La Vanguardia* de l'1 de novembre titulat «Puntos de Vista» en què Arbó compara Ana M. Matute i Rodoreda i les considera les millors escriptores del país i de l'època.

<sup>584</sup> Per exemple, en una carta del 28 d'octubre de 1974, després d'haver rellegit la novel·la, Sales escriu a Rodoreda: «Us torno a dir ¡bravo per *Mirall trencat*! L'he tornat a rellegir de cap a peus per fer-hi correccions tipogràfiques (ara ja l'estan component) i m'ha fet encara més efecte que la primera vegada. És d'aquelles novel·les —les bones de debò— que guanyen amb la relectura. [...]. Només hi sé veure un defecte, que ja us ho he dit, però potser fora de mi no se n'adonarà ningú: i és que escamotegeu els primers amors de Teresa, la història de l'apaga-fanals. Només hi és indicada d'una manera esquemàtica, eixuta; però què hi farem. La força d'evocació que té tota la resta compensa que aquest episodi

necessitat i insisteix en la idea que permetrà arrodonir la novel·la. De fet, és en la mateixa carta del dia 1 de novembre, que amplia el dia dos —una vegada passada l'enrabiada de la resolució del premi—, en la qual comença a insistir en aquest aspecte:

Sigui com sigui, crec que el millor és no pensar-hi més i anar al gra o sigui a la publicació de la novel·la. S'està component a marxes forçades i ara penso que potser seríeu encara a temps (ara que res no ens obliga a fer-la sortir imminentment com teníem pensat per aprofitar la ressonància del premi) a afegir-hi aquell capítol que jo hi trobo tant a faltar, com ja us he dit altres vegades. Si l'escrivíeu durant el mes de novembre, el podríem afegir a les proves de galerades i ser encara a temps de sortir abans de Nadal.

On aquest capítol vindria com anell al dit és després de la tercera part (Teresa Valldaura i Armanda). No caldria pas que fos un capítol gaire llarg; si bé com més llarg millor, ja que la novel·la, per fer-ne un volum doble, curteja [...]. Després d'aquell capítol i just abans del de «Mort de Teresa», una evocació poètica —com vós sabeu tant de fer-ne— d'aquella història d'amor, l'única veritable història d'amor que la Teresa en definitiva havia viscut, faria un efecte sensacional (Rodoreda; Sales, 2008: 572).<sup>585</sup>

---

—tanmateix essencial— no sigui ni tan sols evocat sinó només indicat. ¿Qui sap si per a una segona edició la inspiració us haurà vingut i hi podeu afegir aquest capítol que jo hi trobo a faltar i que —n'estic cert— us sortiria meravellós? Ara el que corre pressa és fer sortir la primera» (Rodoreda; Sales, 2008: 568-569).

<sup>585</sup> Com hem dit, Sales insisteix Rodoreda perquè porte endavant aquest capítol en diverses ocasions. Així, en una carta del 9 de novembre de 1974 trobem: «Si entretant us vingués la inspiració i estiguéssiu escrivint aquell capítol que jo trobo tant a faltar, em donaríeu una gran alegria. Alegria doble: perquè la novel·la amb aquell capítol quedaria completa i perfecta i perquè m'ajudaria materialment a fer-ne volum doble sense exagerar els blancs. [...]. Estic segur que si us hi poséssiu us sortiria un prodigi de poesia estranya i patètica (hi ajudaria enormement el lloc de la novel·la on vindria); l'evocació d'aquell amor pels carrers de Barcelona, aquell amor pobre i segurament trist però d'una autenticitat esborronadora, us donaria per a escriure unes pàgines d'allò “més Rodoreda”, d'aquelles que fan riure i plorar al mateix temps i que et deixen esbalaït» (Rodoreda; Sales, 2008: 573-574). De la mateixa manera, el 14 de novembre de 1974, hi tornava, ara, basant-se en un esbós del capítol que Rodoreda ja li devia haver enviat: «Us escric [...], per insistir que us llanceu a fons i totalment a escriure aquest capítol, que ha de ser el “morceau de bravoure” de *Mirall trencat*. Com més hi penso més clarament ho veig, sobretot havent vist l'esbós que n'havíeu fet i que ja conté tot l'essencial. Només es tracta que desplegueu l'esbós en totes les direccions que hi apunteu; que ho porteu tot a les darreres conseqüències, que doneu de tot els més mínims detalls. Vós mateixa, n'estic segur, us sentireu arrossegada pel tema; un cop presa l'embranchida, ja no hi haurà qui us deturi. Esteu sobre la pista d'un dels capítols que, temps que a venir, seran mirats com els més extraordinaris. En tinc l'absoluta convicció. Se us hi posen a tret una sèrie de temes que ni expressos per a vós: de tots i cada un en podeu treure un partit extraordinari. El pis on vivia la Teresa jove, en un carreró dels que donen a la Boqueria; la parada de peix al mercat; tot aquell món dels peixos, amb els seus colors, les seves escates, els seus ulls i els seus efluis; o quan cosia o brodava en comptes de vendre peix; el gran desig que sentia de ser rica i com devia imaginar-se la riquesa aleshores que no sabia com n'és de buida i decepcionant, i més que res, dominant totes aquestes notes, el seu enamorament del fanaler, aquells amors pobres i tristos però apassionants i tan autèntics pels carrers de Barcelona, mentre el “Longinos a sou” anava clavant llançades als fanals crucificats... Teniu a les vostres mans tota la poesia dels fanals de gas en aquells vespres d'aquelles tardors de la Barcelona d'aquell temps, que semblava que ploressin entre la boira i les lentes pluges; que la Teresa s'enamorés precisament d'un fanaler, és una d'aquelles troballes vostres que deixen esbalaït —i cal que la jugueu amb totes les conseqüències. Ens heu de saber descriure aquest Miquel Masdeu amb gorra, brusa i espartenyas, “pobre Longinos a sou” que inspirava uns amors tan esbojarrats; serà una “Love story” potser pobra i trista, però precisament per això poètica; fa escriure. Un gran amor tot arrupit dins d'unes robes primes, amb els calfreds de la tardor, sense tenir on arrecerar-se (¿on devien fer l'amor, pobres? ¿en quins caus de fortuna, en quins jaços improvisats?). Ens heu de saber pintar tot el meravellament de la Teresa enfront de l'amor, els instants de boja felicitat que degué conèixer (perquè bé hagué de ser així o,

Per la seua banda, tot i que Rodoreda en un inici es mostra contrària a escriure el capítol,<sup>586</sup> acaba acceptant-ne l'ampliació i redacta el capítol «Joventut» que inclou, com Sales li havia recomanat, en la tercera part de la novel·la, encara que en un cert moment té dubtes sobre que aquesta siga la posició idònia.<sup>587</sup> Finalment, Rodoreda envia a Sales el capítol complet en una de les cartes, avui perdudes, del 21, 22 i 23 de novembre, cosa que sabem perquè Sales hi fa referència en la que li envia el 26 del mateix mes per comentar-li les sensacions, en certa manera de decepció, que li ha produït la lectura del capítol:

Magnífic. Hi ha tot l'essencial. En termes militars podríem dir que «s'han cobert els objectius». Jo quedaré, potser per sempre, amb la recança que si haguéssiu disposat de més temps o no haguéssiu estat tan cansada després de l'esforç de *Mirall trencat*, hauríeu pogut escriure sobre el tema, no pas sis pàgines, sinó seixanta, una autèntica «novel·la dins la novel·la» que hauria arrencat braves d'admiració a tots els bons *connaisseurs*. He dit «potser» perquè quedo amb la invencible esperança que en una nova edició de les moltes que en farem tornareu a reprendre aquest capítol crucial i us hi llançareu ben a fons, amb l'absolut convenciment que en tornaríeu amb les mans plenes de perles sorprenents.

Però això ho sabré jo, perquè el cor m'ho diu, mentre la immensa majoria de lectors trobaran aquest capítol ben arrodonit i convincent. La seva legítima tafaneria (i sense la tafaneria dels lectors ¿com seria possible la novel·lística?) haurà quedat satisfeta pel que fa als primers amors de la Teresa (Rodoreda; Sales, 2008: 584).

Davant de l'opinió de Sales, Rodoreda decideix revisar el capítol al llarg del mes de desembre<sup>588</sup> i és aquesta revisió, juntament amb el fet que no arriba l'aprovació de la

---

si no, n'hi hauria per tirar el barret al foc), els únics instants en què visqué de debò, en què potser no hauria sabut dir si era immensament feliç o immensament desgraciada però tenia la certitud d'estar vivint. En fi, m'estic embalant i vós us fareu un panxó de riure a costa de la meua modesta persona. No importa. El que importa és que us hi llanceu de cap com qui es llança al fons del mar, que en sortireu amb una de les perles més prodigioses de la nostra literatura» (Rodoreda; Sales, 2008: 576-578). Per últim, si bé no reproduïrem la resta de fragments de l'epistolari en què Sales insisteix Rodoreda perquè duga endavant el capítol per no resultar reiteratiu, sí que volem deixar constància que Sales continua insistint-hi en les cartes que envia a l'autora el 16, el 20 i el 22 de novembre.

<sup>586</sup> Per exemple, en una carta del 15 de juliol de 1974, Rodoreda escriu a Sales: «En quant a fer un capítol o alguns capítols més de *Mirall trencat*, de moment em sembla impossible. Ho he intentat i no surt res. Si d'aquí a la publicació em sentís inspirada i fes alguna cosa us ho enviaria de seguida» (Rodoreda; Sales, 2008: 550).

<sup>587</sup> Sabem, per una carta que Sales envia a Rodoreda el 26 de novembre de 1974, que Rodoreda té la intenció de situar el capítol al final de la primera part de la novel·la. Ara bé, en aquesta carta, Sales li pega la volta a tots els arguments argüïts per l'autora, cosa que, possiblement, comporta que Rodoreda acabe acceptant situar-lo en la tercera part. De fet, en la carta següent, la del 29 de novembre, Sales felicita Rodoreda per haver pres finalment aquesta decisió: «Estigueu segura que aquest capítol, posat allí, farà un efecte sensorial. Serà com si de cop i volta es descobriés davant dels ulls esbalaïts del lector un misteri fascinant: el de la doble personalitat de Teresa Valldaura» (Rodoreda; Sales, 2008: 588).

<sup>588</sup> Sabem que Rodoreda decideix revisar el capítol perquè en una carta del 2 de desembre de 1974 Sales li comenta: «Queda molt bé. De fet, a cada nova versió que hi doneu, guanya. [...] Primer va fer un esbós. Després, un quadre que ja es veia millor. Ara un quadre magnífic. [...] Poques vegades a la vida m'havia sentit tan encaixat en el paper d'editor en tot el seu sentit etimològic (en llatí vol dir "llevador", "que

novel·la per part de la censura, el que comportà que, finalment, l'editor, que volia treure la novel·la a la llum el Nadal de 1974, haguera de postergar-ne la distribució a l'inici de l'any vinent. A més, el contingut de la novel·la no és l'únic aspecte en què Sales, com a editor, va prendre part en la configuració d'aquesta. De fet, tal com va ocórrer en *La plaça del Diamant*, Sales intervingué en el model lingüístic de la novel·la i, en concret, en l'ús de l'article davant dels noms propis de persona. Rodoreda ja havia tractat aquest aspecte lingüístic en la correspondència amb Obiols,<sup>589</sup> però l'assumpte no va quedar tancat. Ara, l'editor aposta per introduir-lo i ella per no posar-lo i la polèmica es desferma a partir de la correcció que Sales fa de l'esbós del capítol «Joventut». En aquests termes s'adreça Rodoreda a l'editor després d'adonar-se que aquest ha introduït l'article davant dels noms de persona en una carta del 14 de novembre de 1974:

Estic preocupada perquè, en unes correccions que heu fet en el capítol «Joventut», veig que poseu l'article davant dels noms propis. Per què? És una cosa absurda que vulgaritza el text. Us prego que no ho feu. [...].

La feina que em donareu a treure tots els articles davant dels noms... M'esgarrifo només de pensar-hi. L'estil de *Mirall trencat* no és de cap manera popular!

Per favor, no feu bogeries. I respecteu-me el text. Sempre estic disposada a reconèixer errors però el que està bé, no ho toqueu. Una novel·la no és cap broma (Rodoreda; Sales, 2008: 575-576).

Per contra, si bé l'enrabiada inicial de l'autora va ser potent,<sup>590</sup> prompte va disminuir d'intensitat gràcies a la contestació que Sales li va donar el 16 de novembre de 1974. De fet, tant va ser així que, finalment, tots els noms de pila van aparèixer en la primera edició de la novel·la i en totes les següents amb l'article. En aquests termes va contestar l'editor a l'autora amb la voluntat de fer-la entrar, al seu parer, en raó:

---

ajuda a parir"). I és que ho veia tan clar que us havia quedat encara un capítol formidable a fer, que estava disposat a utilitzar fins i tot el fòrceps» (Rodoreda; Sales, 2008: 590).

<sup>589</sup> En concret, en una carta de l'1 de febrer de 1967, Obiols escriu a Rodoreda sobre aquest aspecte: «A l'original els noms de persona anaven sense article. De moment, no me'n vaig adonar i vaig copiar sense els articles. Ara no sé què és millor. Pensa-ho. Evidentment, en una novel·la com *La plaça*, *El carrer* o *Jardí vora el mar*, els articles són indispensables. Però, ho són en una novel·la que tindrà un estil més elaborat, més marmori? No ho sé. Tan aviat m'inclino a favor de l'article com contra l'article. En tot cas, es pot decidir a darrera hora» (Obiols, 2010: 373-374).

<sup>590</sup> A més de la carta citada, el mateix 14 de novembre Rodoreda envia una altra carta a Sales en què li torna a insistir en el mateix aspecte: «Us torno a escriure per parlar altra vegada de la supressió de l'article davant dels noms propis. En *Mirall trencat* el considero inadmissible. En la *Plaça*, en el *Carrer*, no hi ha res a dir. En diguem-ne novel·la "parlada". Però si no és així queda vulgar. Jo, quan escric, no faig res gratuït, tot està rumiat i calculat. Doneu un cop d'ull a *Aloma* i veureu com no hi ha article davant dels noms propis. Ni falta que hi fa. Si us en parlo encara és per demanar-vos que suprimiu *tots* els que hàgiu posat a les galerades. Seria més complicat, per a la compaginació, si els hagués de suprimir jo en les proves. Feu-me cas, per favor» (Rodoreda; Sales, 2008: 576).

El que em dieu em sorprèn molt com sigui que m'havíeu dit que regularitzés el «per» i «per a» i aquesta qüestió de l'article personal. Ho he fet amb els cinc sentits i sempre he cregut que no feia sinó ajustar-me a les vostres instruccions. Després d'estudiar amb la màxima atenció on era la vacil·lació i on produïa en el lector un efecte de poca naturalitat, vaig veure que era quan el nom de fonts va tot sol, com sigui que tan aviat hi posàveu article com no; mentre que quan va seguit del cognom no vacil·làveu a suprimir sempre l'article i és en efecte el cas en què es pot fer sense mancar massa a la naturalitat. I aquest ús vostre, que apareixia molt clar en diversos passatges, em va semblar prou raonable per adoptar-lo com a patró. Ho vaig deixar sense article a tots els títols de capítol, ja que tots anaven sense, com així mateix en el pròleg, on també anaven sense de cap a cap de tot ell.

Em sorprèn en grau extraordinari que digueu que l'article davant els noms propis «és una cosa absurda que vulgaritza el text» com sigui que és un tret característic del català, que el diferencia del castellà i del francès [...]. *Aloma*, que em poseu com a exemple, era una novel·la escrita en una època en què hi havia una marcada tendència a escriure d'una manera ben diferent de com parlem, però ni cal que us digui que considero molt superiors *Jardí vora el mar*, *El carrer de les Camèlies* i sobretot *La plaça del Diamant*, novel·les en les quals no hi ha cap divorci entre la llengua escrita i la parlada i no per això queden gens «vulgars» (!!!) ben al contrari. La naturalitat no està renyida ni amb l'elegància ni amb la poesia, sinó que n'és la millor aliada.

A més, com que cada llengua és com un tot, no es pot anar contra un dels seus trets sense crear problemes. Un dia em feia observar en Coromines com aquells escriptors d'avant-guerra que suprimien l'article personal es veien obligats a cometre errors tan greus com posar preposició davant de complement directe: [...]. L'article personal permet a més de distingir el vocatiu (que no el duu) de tots els altres casos; i això ajuda molt a la claredat en més d'un passatge. Un nom de fonts sense article pot semblar vocatiu i desconcertar el lector, ¿i quines ganes de desconcertar-lo no havent-n'hi cap necessitat? Penseu que l'ús de l'article davant de nom propi ja es remunta al *Curial e Güelfa* i que, després de la guerra, l'usen quasi tots els novel·listes catalans (la sola excepció considerable és en Pedroló, que no crec pas que us sembli un model —almenys pel que fa a l'estil) (Rodoreda; Sales, 2008: 579-580).

Deixant de banda tot el procés de configuració de la novel·la, el que en aquest capítol ens plantegem és resseguir quina ha estat la recepció crítica i la divulgació que s'ha fet de la novel·la; una anàlisi que ens portarà a situar-la, finalment, dins del cànon literari rodoredià. Fins ara, totes les obres analitzades se situaven, des d'una perspectiva canònica de la producció rodorediana, en una posició clarament inferior a la de *La plaça del Diamant*. Per contra, aquesta claredat desapareix quan ens enfrontem a *Mirall trencat*, considerada per la crítica l'altra gran obra de Rodoreda, com veurem. És aquesta situació la que ens dificulta plantejar-nos una hipòtesi d'inici sobre quina serà la recepció i la divulgació de la novel·la i, en conseqüència, la posició canònica que ocuparà dins de la producció de l'autora; una dificultat que intentarem resoldre al llarg del capítol.

## 12.2. LA RECEPCIÓ CRÍTICA DE *MIRALL TRENCA*T

### 12.2.1. LA RECEPCIÓ INICIAL

Des d'abans que la novel·la vera la llum, Mercè Rodoreda ja es mostrava preocupada per les crítiques que aquesta podria tenir. De fet, trobem diversos exemples d'aquesta inseguretats en la correspondència amb Joan Sales. D'una banda, en una carta del 30 de juliol de 1974, l'editor intentava tranquil·litzar-la davant de la possible opinió dels crítics;<sup>591</sup> de l'altra, ja publicada la novel·la —el 10 de febrer de 1975— i tot i l'èxit que li assegurava Joan Sales,<sup>592</sup> Rodoreda tornava a mostrar-se dubitativa: «A veure què passarà. Agradarà o no? Distracció a la vista» (Rodoreda; Sales, 2008: 609). Finalment, davant de l'oferiment de l'editor de fer-ne la presentació a la Llibreria Ona,<sup>593</sup> Rodoreda continuava augurant, en la contestació que dona a Sales per carta el 18 de març de 1975, que la novel·la tindria una crítica negativa: «La novel·la tinc la sensació que, fora de mi —i a mi amb prou feines—, no agradarà a ningú» (Rodoreda; Sales, 2008: 616).<sup>594</sup>

---

<sup>591</sup> En concret, Sales li escrivia: «No us capfiqueu amb les crítiques. A part que goso pronosticar que *Mirall trenca*t les tindrà favorables (potser amb alguna deshonrosa excepció), no crec que cap dels qui actualment s'hi dediquen —o posem-hi “quasi cap” per si hi ha alguna excepció, aquesta honrosa— us arribi ni a la sola de la sabata. Ja és molt quan fan la seva feineta amb bona voluntat, sense barrejar-hi motivacions mesquines. El millor crític és el públic; o almenys el més imparcial. Aquesta veritat, que és com un temple, esborrona els triaduns i els faulins, que es pensen que el públic està compost exclusivament de porteres. (A part que fins i tot les porteres són dignes de respecte)» (Rodoreda; Sales, 2008: 555).

<sup>592</sup> Sales en tot moment es mostra convençut que la novel·la serà un èxit, com es pot llegir en la carta que envia a l'autora el 7 de febrer de 1975: «Ni cal que us digui la meva emoció davant la imminència del llançament d'una novel·la destinada, n'estic cert a figurar entre les cabdals de la nostra literatura. Potser no tindrà l'èxit popular de la *Plaça* però en té tota la categoria» (Rodoreda; Sales, 2008: 605).

<sup>593</sup> Tot i la negativa inicial, Rodoreda va acceptar fer la presentació de *Mirall trenca*t a la Llibreria Ona i, seguint en certa manera la idea aportada per l'editor, va decidir dur a terme un discurs catalanista. De cara a la segona edició de *Mirall trenca*t, Sales va voler que Rodoreda introduïra en el pròleg aquest discurs però l'autora s'hi va negar. Així, en una carta que Sales envia a Rodoreda el 5 de maig de 1975 podem llegir com intenta convèncer-la, sense èxit, en aquest sentit: «Pel que fa al pròleg, em fa l'efecte que us equivoqueu de mig a mig en això que em dieu de no voler-hi afegir allò que vau dir a Ona. A ningú no se li acudirà que “feu patriotisme perquè us comprin llibres” —idea que veritablement seria ben bèstia—, sinó, al contrari, que escriviu llibres, entre altres motius, per patriotisme, cosa que està de primera i tots els catalans us agrairan. [...]. I per damunt de tot aquelles paraules us van sortir tan bé, i vindrien tant com anell al dit al començ del vostre pròleg, que seria una llàstima que no les hi poséssim. Però vos sou la que heu de decidir, naturalment. L'editor proposa i l'autor disposa» (Rodoreda; Sales, 2008: 627). Per la seua banda, els arguments de Rodoreda per no fer cap modificació en el pròleg per a la segona edició els va expressar a l'editor en una carta del 10 de juliol de 1975: «El discurs, com dieu vos, de la llibreria Ona, no sé què fer. Primera; no és tot meu; vos també hi sou i la feina que tindria a treure el que de vostre hi vaig deixar... En fi, no ho sé. No m'engresca gaire publicar-ho però és possible que canviï de parer. A més a més la cita bíblica la vaig treure de la Bíblia de Jerusalem i ho hauria de canviar pel text de la Bíblia dels Monjos de Montserrat, que tinc aquí a Ginebra. Després de citar Bergson he de mirar en el seu llibre *Le rire* si no toco massa campanes. I tinc una mandra...» (Rodoreda; Sales, 2008: 642).

<sup>594</sup> Cinc anys després, en l'entrevista que Joaquín Soler va dur a terme a Rodoreda per al programa *A fondo* de TVE, l'autora va explicar el perquè d'aquesta sensació: J.S.: Pero con *Mirall trenca*t sí que tuvo usted una impresión...

A tenor de les crítiques, però, Rodoreda s'equivocava, tant pel nombre de crítiques com per la valoració positiva que totes, a excepció d'una,<sup>595</sup> fan de la novel·la. Així mateix ho va reconèixer Rodoreda en una entrevista que Lluís Busquets i Jordi Tàssies van dur a terme a l'autora l'abril de 1978 i que va ser publicada el 22 d'aquest mes en *El Correo Catalán*: «*Mirall trencat* ha tingut bona crítica» (Busquets; Tàssies, 1978: 19). Ara bé, el fet que les crítiques en feren una valoració positiva no està renyit amb el fet que Rodoreda discrepara dels arguments dels crítics i això mateix va exposar en l'entrevista acabada d'esmentar:

He dit que *Mirall trencat* havia tingut bona crítica i és cert, però hi ha un mal, i és que a Catalunya els crítics conscients es poden comptar amb els dits de la mà. Els altres fan ressenya periodística sense saber ben bé la paret que toquen. I encara, tinc la impressió que quan surt una novel·la bona, es converteix automàticament en un objecte que fa nosa, i en determinades revistes es troba més convenient perquè no compromet a res dir quatre banalitats sobre llibrets intrascendents com són ara posem per cas —i els invento— *Les floretes de Sant Francesc* o *Els lliris blancs de Sant Antoni* (Busquets; Tàssies, 1978: 19).

Si bé aquesta és l'ocasió en què Rodoreda mostra de manera pública el seu desacord amb les argumentacions dels crítics, cal dir que també trobem mostres d'aquest posicionament en l'àmbit privat i, en concret, en les cartes intercanviades amb el seu editor conforme les crítiques anaven veient la llum.<sup>596</sup> A més, tal havia de ser el seu desacord que fins i tot, uns mesos després de la publicació de la novel·la, es planteja introduir en la segona edició de *Mirall trencat* un apartat dedicat a valorar-ne les crítiques, cosa que no acabarà fent.<sup>597</sup>

Deixant de banda, però, l'opinió de Rodoreda sobre el contingut de les crítiques, és important remarcar que la novel·la, només l'any 1975, va aplegar huit crítiques en huit

---

M.R.: Al cabo de una temporada de verla escrita. Al momento de verla escrita no. Porque no la veía, comprende (Soler, 1980).

També el 1979, en una entrevista que Xavier Febrés i Josep M. Huertas realitzen a l'autora per a *L'Hora: El setmanari de Catalunya*, Rodoreda va fer referència a la inseguretat que li despertava la publicació de *Mirall trencat*, cosa que no li va ocórrer amb *La plaça del Diamant*: «Jo estava completament segura que era una bona novel·la. La vaig enviar al premi i prou: jo no em bellugo mai per res. Vaig tenir una decepció en no sortir premiada, estava segura que l'única novel·la candidata bona era la meva. Després, amb *Mirall trencat* i *El carrer de les Camèlies*, no estava gens segura» (Febrés; Huertas, 1979: 33).

<sup>595</sup> Com veurem en l'apartat següent, es tracta de la crítica a *Mirall trencat* que Jaume Melendres va publicar en *Tele/exprés* el dos d'abril de 1975.

<sup>596</sup> Veurem els comentaris a les crítiques que fan l'autora i l'editor en l'apartat següent quan analitzem cadascuna de les crítiques de manera independent.

<sup>597</sup> Podem intuir aquesta voluntat de l'autora a partir d'un comentari que Sales fa a Rodoreda en una carta del 12 de juliol de 1975: «Si volguéssiu afegir, al final, algunes de les coses que us hagin pogut inspirar els comentaris dels crítics —com em deïeu en una de les darreres cartes— jo encantat» (Rodoreda; Sales, 2008: 645).



mitjans diferents, encara que no va ser pràcticament anunciada en la premsa. De fet, únicament hem trobat que va ser recollida en reculls de bibliografia recent (Graells, 1975 i s.s., del 1975b al 1975j), però no hem localitzat cap anunci ni en la revista *Destino* ni en *Serra d'Or* finançat per l'editorial.

Per últim, cal dir que si bé *Mirall trencat* no va aconseguir el premi Immortal de Girona, com hem vist en l'apartat anterior, sí que va obtenir el premi Lletra d'Or l'abril de 1976, un premi independent que, sense dotació econòmica però amb un gran prestigi, és atorgat al millor llibre català publicat l'any anterior.<sup>598</sup> A més, i com veurem en relació amb l'evolució cronològica de la recepció de la novel·la, Sales no anava desencaminat quan el 25 de juny escrivia a Rodoreda:

Totalment d'acord que és amb el temps que la gent s'adonarà del calibre del *Mirall*; recordeu que ja va passar amb la *Plaça*. I és que encara no s'ha trobat cap crític tan bo com el temps (Rodoreda; Sales, 2008: 638).

---

<sup>598</sup> Entre els membres del jurat es trobaven Gonçal Lloveres i Josep M. Castellet, que aquell any hagueren de deixar d'ésser membres del jurat, com és reglamentari, per haver complert cinquanta anys.

### 12.2.1.1. LES PRIMERES RESSENYES

El primer article publicat en la premsa després de l'aparició de la novel·la va aparèixer sense signar el 27 de març en *El Correo Catalán* (s.s., 1975a).<sup>599</sup> Aquest article, titulat «Mercè Rodoreda, s'explica en un mirall trencat», no és més que la reproducció d'alguns fragments del pròleg amb la intenció de donar-li el format d'una entrevista. A banda d'això, únicament trobem una introducció en què es descriu físicament l'autora i es dona una imatge d'ella totalment subjectiva.

Només tres dies després veu la llum la primera crítica pròpiament dita de la novel·la. Es tracta de la ressenya, titulada «Elegia narrativa de la Rodoreda», que Josep Faulí va escriure per al *Diario de Barcelona*. Per una banda, crida l'atenció que Faulí comença l'article fent referència al pròleg que obri la novel·la i no a la novel·la en si, bé perquè és el text que inicia l'obra o bé perquè el considera «de gran valor per a la comprensió de l'obra tota de la narradora» (Faulí, 1975: 7). Per l'altra, pel que fa pròpiament a l'anàlisi de la novel·la, el fet que més sorprèn és que desmenteix la pròpia autora per afirmar que *Mirall trencat* no és la novel·la d'una família, sinó la de Teresa Goday, encara que sí que admet, contradictòriament, que no es pot parlar d'una novel·la de protagonista com en obres anteriors. A més d'aquesta interpretació, un altre aspecte senyoreja en la crítica i és la comparació de la novel·la amb *La plaça del Diamant* a la qual situa per davant en un suposat cànon de les obres publicades per Rodoreda fins al moment.<sup>600</sup>

En línies generals podem afirmar que la valoració que Faulí fa de la novel·la és més que positiva. Ara bé, possiblement, algun dels aspectes que acabem de comentar o el fet que en cert moment associa vagament la novel·la al fulletó i el melodrama no degueren agradar massa Rodoreda, cosa que podem extreure d'una carta que Sales envia a l'autora el 2 de juliol de 1975 en què li diu:

Estic content que totes les crítiques us hagin agradat fora de les d'en Faulí i d'en Melendres. És natural que cada crític hi digui la seva; mal aniria si tots diguessin el mateix (com de vegades també fan) (Rodoreda; Sales, 2008: 639).

---

<sup>599</sup> Trobareu les ressenyes que s'analitzen en aquest subapartat reproduïdes en l'ANNEX XXIX.

<sup>600</sup> En concret afirma: «Indubtablement, la valoració de cada nova obra de Mercè Rodoreda xoca amb un escull que resulta insalvable i és la comparació amb *La plaça del Diamant*, una d'aquelles novel·les que una cultura no se sol permetre massa sovint. *Mirall trencat* lluita també contra aquella gran realitat narrativa, de l'èxit de la qual es parla en aquesta mateixa pàgina: en aquesta lluita em sembla, com a mínim, la novel·la més important que ens ha fet conèixer l'escriptora des que publicà *El carrer de les Camèlies*» (Faulí, 1975: 7).

És precisament la crítica de Jaume Melendres, publicada el 2 d'abril de 1975 en *Tele/exprés* i titulada «Un fantasma a Sant Gervasi», la ressenya següent en veure la llum i l'única que podríem catalogar de negativa. En aquest últim sentit, per a Melendres la novel·la és desmesurada<sup>601</sup> tant sentimentalment com en el recurs a l'element fantàstic;<sup>602</sup> està plagada de personatges tòpics, i presenta oblits i irregularitats en la trama a causa de la substitució «de la primera persona del singular per la tercera del plural» (Melendres, 1975: 17) en la narració respecte a les novel·les anteriors.<sup>603</sup> En definitiva, considera que, tot i ser més ambiciosa, *Mirall trencat* és menys rodona que les novel·les anteriors per la qual cosa únicament captivarà els més fervents admiradors rodoredians.

Un mes després, l'1 de maig de 1975, *Mirall trencat* és ressenyada succintament per J.V. en *La Vanguardia* en un article habitual dedicat a les novetats literàries en català. Si bé la ressenya es basa en la reproducció i interpretació de citacions del pròleg i de la presentació de la novel·la, sí que hi ha un aspecte a comentar: el fet que es destaca el personatge de Teresa Valldaura per damunt de la resta. Com ja hem vist en crítiques anteriors, tot i tractar-se d'una novel·la amb un narrador extra-heterodiegètic plagada de personatges, aquests crítics defensen que és en Teresa Goday en qui Rodoreda desenvolupa el personatge-heroïna propi de les seues novel·les anteriors. En aquests termes ho expressa J.V.: «Teresa Goday de Valldaura, el personaje central de la novela, quedará como otra de las acertadas creaciones literarias de Mercè Rodoreda» (1975: 46).

També en la primera setmana de maig de 1975 apareix una nova crítica. En aquest cas, es tracta de la ressenya de la novel·la que Pere Gimferrer va fer per a la revista *Destino*,

---

<sup>601</sup> Resulta impactant que Melendres introduísca el concepte de desmesura a partir de l'ús de la paraula que Rodoreda fa en el pròleg: «“La desmesura sempre m'ha fet molta por”, afirma Mercè Rodoreda en l'última frase del seu pròleg. Una frase important per a comprendre fins a quin punt la desmesura depèn de la unitat de mesura adoptada (Stwif ja ho havia descobert) o fins a quin punt Mercè Rodoreda és poc conscient dels veritables límits (no limitacions) de la seva pròpia obra. *Mirall trencat* és una novel·la absolutament desmesurada» (Melendres, 1975: 17).

<sup>602</sup> Pel que fa a aquest aspecte, crida l'atenció la manera burlesca que utilitza per a referir-se a la presència dels fantasmes i les rates en la novel·la: «a *Mirall trencat* la Rodoreda no sols segueix terriblement preocupada pels àngels, sinó que inclou entre els seus personatges la figura d'un fantasma en el qual l'escriptora sembla creure amb fe cega: àngels, fantasmes que es manifesten tossudament i rates amb sentiments humans són algunes de les figures extra-ordinàries de l'univers personalíssimament desmesurat de la Rodoreda, poblat per objectes de preu elevat» (Melendres, 1975: 17).

<sup>603</sup> És evident que Melendres comet un error de caire narratològic, ja que Rodoreda abandona el narrador extra-autodiegètic per un extra-heterodiegètic i això implica el pas d'una primera persona singular a una tercera també singular.

titulada «*Mirall trencat* de Mercè Rodoreda».<sup>604</sup> A diferència de les crítiques anteriors, Gimferrer és el primer que considera que *Mirall trencat* és l'autèntica obra mestra de Rodoreda i en cap moment trobem cap comentari que la compare amb la que podria ser la seua rival principal: *La plaça del Diamant*. Per tal de justificar aquesta asseveració, Gimferrer es basa en la modificació, per part de l'autora, de la tècnica narrativa emprada respecte de les novel·les anteriors, cosa que, al seu parer l'acosta a la novel·lística contemporània; en el control d'una temàtica a priori sentimental i fulletonesca; en la manera com Rodoreda reflecteix el pas del temps a través dels objectes; en l'apoteosi a què porta aspectes que ja havien aparegut anteriorment com ara el jardí i la seua destrucció, i, sobretot, en el caràcter al·legòric i, per tant poètic, amb què Rodoreda aconsegueix dotar-la.

És aquest últim aspecte, el marcat caràcter poètic de la novel·la que Gimferrer li atorga, el que degué agradar Sales. Si recordem la carta que l'editor envia a Rodoreda després d'haver llegit per primera vegada *Mirall trencat*, reproduïda en la «Introducció» d'aquest capítol, Sales destaca en tot moment l'alè poètic de la novel·la i dubta que els crítics sàpiguen interpretar-lo correctament.<sup>605</sup> Per aquest motiu, no sorprèn que el 5 de maig, quan escriu a Rodoreda per enviar-li la ressenya de Gimferrer comente: «Us adjunto, per si no l'haguéssiu vist, l'article d'en Gimferrer a *Destino*, molt elogiós com ja veureu» (Rodoreda; Sales, 2008: 627).

A diferència de la recepció inicial de les obres anteriors, també al País Valencià i, en concret, des de les pàgines de *Las Provincias* i de la mà d'Amadeu Fabregat apareix uns dies després una ressenya de la novel·la. A diferència de les crítiques anteriors, Fabregat és el primer que es fixa en la rellevància que el motiu de l'espill trencat té en relació amb la configuració de la novel·la per part de Rodoreda: «La visión del espejo roto configura la estructura de la obra, su desmenuzamiento, al tiempo que se configura como la “madalena proustiana” del narrador» (Fabregat, 1975: 41).

Per una altra banda i igual que ja havia fet Gimferrer, Fabregat destaca l'ús, només en aparença, d'una trama fulletonesca per part de Rodoreda i el marcat caràcter poètic de la

---

<sup>604</sup> També trobareu referències a aquesta ressenya i la seua interpretació en Campillo; Gustà (1985: 63-64) i en Mohino (2010: 16).

<sup>605</sup> En concret, Sales escriu a Rodoreda: «Potser algun crític càndid objectarà que no és una novel·la sinó un poema en prosa [...]; els qui fan aquesta mena d'objeccions no han descobert encara que tota novel·la és poema en prosa i que una novel·la dolenta no és més que un mal poema, que en definitiva el valor d'una novel·la ve de la càrrega de poesia que transporta» (Rodoreda; Sales, 2008: 540).

novel·la; dos aspectes que exposa de manera interrelacionada: «Porque la acumulación de rasgos y detalles y el estilo quintaesenciado [...], actúan sobre la estructura folletinesca relegándola a segundo plano, convirtiendo la novela en un extenso poemario» (Fabregat, 1975:41). A més, igual que Gimferrer i a diferència dels crítics anteriors, considera *Mirall trencat* la millor obra de l'autora, una obra mestra.

Per últim, Fabregat estableix una comparació entre *Mirall trencat* i *Els anys* de Virginia Woolf i explica per què, al seu parer, Rodoreda aconsegueix un èxit novel·lístic mentre que la segona fracassa. Segons Fabregat, totes dues deixen enrere el monòleg, però mentre Virginia Woolf dota els personatges d'una certa autonomia, Rodoreda només ho fa en aparença, ja que «El “yo” del narrador sigue con su monólogo, sólo que ahora se nos ha convertido en ventrílocuo» (Fabregat, 1975: 41). Així, considera que, per damunt dels personatges, destaca l'ambient creat per l'autora, un ambient ple de detalls i elements que reflecteixen el pas del temps, el vertader tema al darrere de la trama.

És possiblement la repetició en aquesta crítica de certs aspectes ja apareguts en la ressenya de Gimferrer (el fet de considerar la novel·la una obra mestra, de no compararla amb *La plaça del Diamant*, de detectar el caràcter poètic, etc.) o la interpretació de la importància del mirall en relació amb la configuració de l'obra el que comporta que Sales també valore molt positivament aquesta crítica. De fet, en una carta del 25 de juny de 1975, l'editor escriu a Rodoreda: «Us adjunto la fotocòpia d'una altra crítica, aquesta de *Las Provincias*, de València, i que, com veureu, està força bé» (Rodoreda; Sales, 1975: 635).

Encara al mes de maig, a finals, veu la llum una altra crítica a la novel·la. Es tracta de la ressenya que Miquel Dolç va escriure per a *La Vanguardia Española*, titulada «El Espejo de Mercè Rodoreda: una novela casi terrible». Dolç comença la ressenya referint-se a *La plaça del Diamant* i a l'èxit que ha suposat en la carrera novel·lística de l'autora. Ara bé, ho fa amb un objectiu clar: evitar-ne les comparacions. De fet, la tesi de Dolç es basa a defensar que *Mirall trencat* és diferent a la resta d'obres rodoredianes i, per tant, si bé és un cim en la seua obra, no es pot dir ni que supera ni que estaria per baix de *La plaça del Diamant*: «*Mirall trencat* no intenta escalar de nuevo dicha altura y superarla. Es, en el más riguroso sentido del vocablo, “otra” cima en el mismo sistema» (Dolç, 1975: 51). Ara bé, el mateix Dolç es contradiu poc després en l'argumentació de per què cal considerar-la una obra diferent. Dolç considera que *Mirall trencat* podria

entendre's com un recull de tota l'obra anterior per l'àrea temporal i la pluralitat de tons poètics que abasta i que, per aquest motiu «es una cima diferente, superior, que parece dominar todas las otras, resumirlas, o reavivarlas» (Dolç, 1975: 51).

A través de la correspondència entre Sales i Rodoreda, sabem que l'editor no estava gens d'acord amb les comparacions que, en algunes ressenyes, els crítics havien fet entre *Mirall trencat* i *La plaça del Diamant*. És per aquest motiu que, en una carta enviada a l'autora el 25 de juny de 1975, reivindica l'opinió de Dolç sobre aquest aspecte:

Per la meua banda trobo que el *Mirall* i la *Plaça* s'assemblen com un ou amb una castanya i que per tant fa burrrro comparar-les; qui ho deia molt bé és en Dolç, que deia que no tenien res a veure l'una amb l'altra i que eren com «dos cims» ben independents encara que de la mateixa serralada (Rodoreda; Sales, 1975: 637).

Tornant a la ressenya de Dolç, un altre aspecte important és que, a diferència d'algunes de les crítiques anteriors, no reivindica la rellevància de Teresa Goday per damunt de la resta de personatges en la novel·la. Més bé al contrari, el que fa és negar que cap personatge pugui ser considerat el protagonista i atorgar aquest protagonisme a la pluja: «Pero, ¿quién surgirá, [...], como auténtica figura rectora en *Mirall trencat*? Yo no vacilaría en sugerir [...] que el verdadero protagonista de la prodigiosa narración es la lluvia» (1975: 51).

Finalment, l'últim aspecte a destacar és el caràcter ombrívol i fúnebre que Dolç atorga a la novel·la: «esta fluencia de vida va adquiriendo lentamente, en *Mirall trencat* [...] un tono siempre creciente de depresión, pesimismo, fatalidad y muerte» (Dolç, 1975: 51). També Sales va opinar en la correspondència amb l'autora al voltant d'aquest aspecte. Així, tot i expressar que la ressenya de Dolç era, al seu parer, de les més encertades, va comentar en diverses ocasions que veia desmesurat el caràcter tenebrós atorgat a la novel·la i que possiblement no caldria haver-ho dit de cara al públic lector. Per exemple, el 6 de juny de 1975 escrivia a Rodoreda: «Veureu que és molt elogiós si bé subratlla molt (potser massa de cara al públic) l'aspecte tenebrós de la vostra novel·la —que no és certament una novel·la rosa» (Rodoreda; Sales, 2008: 634).<sup>606</sup>

---

<sup>606</sup> Com hem dit, també en altres ocasions va comentar a Rodoreda com d'exagerat veia el caràcter tenebrós atorgat a *Mirall trencat*. Així, el 2 de juny de 1975 li escrivia: «També en arribar a casa hem trobat, enviat per en Miquel Dolç, l'article que dedicava a *Mirall trencat* a *La Vanguardia* del dijous. [...] com veureu és molt elogiós, si bé destaca sobretot l'aspecte ombrívol de la vostra novel·la (que certament no té res de rosa)» (Rodoreda; Sales, 2008: 631), i el 2 de juliol de 1975 li deia: «També crec que la d'en

Una altra crítica de la novel·la veu la llum el juny de 1975. Es tracta de la ressenya que Maria Aurèlia Capmany va escriure per a *El Noticiero Universal*, titulada «El mundo roto de Mercè Rodoreda». Capmany comença la ressenya referint-se a com la crítica ha llegit *Una altra volta de rosca* de Henry James, cosa que no va agradar gens Sales, ja que en una carta del 2 de juliol de 1975 deia a Rodoreda:

Que la Capmany sortís amb Henry James suposo que deu ser per la mania d'esmentar autors estrangers encara que no vinguin gaire a tomb; els crítics així fan el savi i a més es pensen que comparant-ne un de català a un d'estranger li fan un favor, com si els catalans no ens poguéssim proposar res més que ser uns ecos dels altres (cosa que per desgràcia és el cas de molts) (Rodoreda; Sales, 2008: 640).

La comparació que porta a terme Capmany entre ambdues novel·les parteix de l'ambigüitat i aspectes mig dits que, al seu parer, conté *Mirall trencat*. És en aquest aspecte en el qual més insisteix al llarg de la ressenya, però, tot i això, també es poden entreveure altres opinions que ja havíem vist en ressenyes anteriors: el fet que la considera la millor novel·la de Rodoreda —«*El mirall trencat* es una magnífica novela, quizá la más atractiva y brillante de la extraordinaria escritora» (Capmany, 1975: 45) i que presenta una elevada càrrega poètica —« Hay un hálito de poesía que penetra todo el libro» (Capmany, 1975: 45).

L'última crítica publicada el 1975 a la qual hem tingut accés és la que Joan Triadú va escriure per a *Serra d'Or* el setembre d'aquest any.<sup>607</sup> En l'article, titulat «Panorama de novel·la», Triadú fa una reflexió al voltant de la millora de la situació de la novel·la respecte a temps anteriors i defensa que en l'actualitat hi ha novel·les en català per a tots els públics. És en aquest sentit que fa una classificació de les novetats novel·lístiques. dins de la qual *Mirall trencat* és qualificada com a «novel·la esdeveniment».<sup>608</sup> És

---

Dolç era una de les millors: sol ser “la veu del seny”, que ja és molt en aquest temps que corre. Exagerava, pel meu gust, la nota tètrica; però si ell ho veu així, és legítim que ho digui» (Rodoreda; Sales, 2008: 639-640).

<sup>607</sup> Gràcies a l'epistolari entre Rodoreda i Sales, sabem que Robert Saladrigas va publicar una crítica a la novel·la abans del juny de 1975. Ara bé, no es dona cap notícia del mitjà en què va ser publicada. El que sí que sabem és que aquesta ressenya no va agradar gens l'autora ni l'editor per la comparació que portava a terme de *Mirall trencat* amb *La plaça del Diamant*, ja que, en una carta del 25 de juny, Sales escriu a Rodoreda: «Completament d'acord amb la crítica que feu de la crítica d'en Saladrigas, que és un poca-cosa de noi. Sembla estrany, en efecte, com hi ha tanta gent que no s'adona que tot són fantasmes fora de Déu; i que Déu és l'únic que pot fer que no siguem més que fantasmes [...]. Per la meva banda trobo que el *Mirall* i la *Plaça* s'assemblen com un ou a una castanya i que per tant fa burrrro comparalles» (Rodoreda; Sales, 2008: 637).

<sup>608</sup> En concret, Triadú fa la classificació següent: «una bona mostra de novel·la catalana actual proposa al lector català des de la novel·la “esdeveniment”, com *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda o la novel·la de “prestigi” i de certa aurèola pública, com *Icària*, *Icària* de Xavier Benguerel, fins a novel·les de “descoberta”, d'autors nous o inèdits, bé que ja premiats si s'escau, com *Calidoscopi sentimental* de Josep

després d'aquesta reflexió que Triadú es refereix de manera específica a *Mirall trencat* en un apartat titulat «*Mirall trencat. Més enllà de temps, tècniques, propòsits...*».

Centrant-nos en aquest apartat, Triadú considera que *Mirall trencat* és la realització del somni d'una novel·la excel·lent originat en el debat sobre la inexistència de novel·les en català dels anys vint. Ara bé, tractant-se d'un article que analitza la realitat novel·lística del moment, l'espai que dedica a la novel·la que ara ens ocupa és molt breu. Per això, els aspectes més destacables són la importància que atorga en la novel·la al temps i al lloc i la càrrega poètica que li atribueix.

En definitiva, després de l'anàlisi de les primeres ressenyes a la novel·la, es poden observar dues línies en la crítica. D'una banda, la línia centrada a comparar *Mirall trencat* amb *La plaça del Diamant*, la qual tendeix a considerar que la primera no és capaç de superar la segona. És en aquesta mateixa tendència crítica on s'observa l'interès a destacar el personatge de Teresa Goday com a protagonista i en la qual no es parla del caràcter poètic que ja Sales havia detectat en la novel·la després de llegir-la per primera vegada. De l'altra, trobem la tendència basada a considerar *Mirall trencat* com la vertadera obra mestra de Rodoreda sense comparar-la amb *La plaça del Diamant*. És aquesta línia la que està més d'acord amb les opinions del crític i de l'autora, ja que, a més d'evitar-ne les comparacions, no solen destacar cap personatge per damunt de la resta i solen fixar-se en el marcat caràcter poètic de la novel·la.<sup>609</sup>

---

Albanell, Premi Sant Jordi 1974, *L'adolescent de sal* de Biel Mesquida, Premi Bertrana 1973, *També les formigues*, *Dylan*, *algun dia ploraran de solitud* d'Oriol Pi de Cabanyes, o *El bou de foc* de Joan Francesc Mira, passant per les novel·les "segures", com *Sòlids en suspensió* i *Acte de violència* de Manuel de Pedrolo, *Un estiu a Mallorca* de Llorenç Villalonga, o *Dona de pres* de Teresa Pàmies » (1975: 39 [617]).

<sup>609</sup> En aquest sentit, resulta interessant l'afirmació que Sales fa a Rodoreda en una carta del 25 de juny de 1975: «No us estranyi que a tants crítics els passi per alt la poesia que hi ha en el *Mirall* —i n'hi ha a gavadals—; la poesia i l'humor són dues coses que els excedeixen, fent les degudes i honroses excepcions que siguin del cas. Vull dir l'humor de debò, que s'assembla tant a la poesia; la barrila, en canvi, i encara més la grimègia, els engresquen» (Rodoreda; Sales, 2008: 637-638).



### 12.2.2. L'APROXIMACIÓ DE CARME ARNAU

Abans de la publicació de la seua tesi doctoral (1979), Carme Arnau es va referir específicament a *Mirall trencat* en un article publicat el 1976 en la revista *Els Marges*, titulat «El temps i el record a *Mirall trencat*».<sup>610</sup> En aquest article, Arnau posa les bases del que després dirà sobre la novel·la en el seu estudi de 1979. Així, atribueix la novel·la al període vital de la vellesa, el qual coincideix, segons la seua teoria del mite de la infantesa, amb l'edat de Rodoreda.<sup>611</sup> Ara bé, si tenim en compte la galeria de personatges de totes les edats que apareixen en *Mirall trencat*, el fet que Rodoreda va començar a escriure *Mirall trencat* abans que *La plaça del Diamant* —novel·la que Arnau classifica en l'etapa adulta de l'autora— i que no és la primera novel·la amb un personatge destacat en aquesta etapa vital —el jardiner de *Jardí vora el mar* també hi pertanyia i Arnau la classifica en l'etapa de maduresa de l'autora— és fàcil veure com, també en relació amb aquesta novel·la, la seua teoria del mite de la infantesa no s'hi acaba d'ajustar.

A més d'aquesta identificació amb la vellesa, Arnau destaca reiteradament la importància que el record té en la novel·la fins al punt d'afirmar que les tècniques narratives emprades per Rodoreda tenen l'objectiu de ressaltar-lo. Així, a més de l'ús per primera vegada d'un narrador omniscient, Arnau afirma que Rodoreda utilitza dues tècniques narratives amb aquest objectiu: d'una banda, el fet «d'insinuar [...], un moment vital del personatge (en general, el desenvolupament d'un amor) que només a les portes de la mort, mitjançant el record, s'explicarà» (Arnau, 1976: 126) i, de l'altra, l'actualització al llarg de la vida dels personatges d'un passat que ja s'havia explicat extensament.

De la mateixa manera, Arnau també atribueix un significat simbòlic al record, ja que considera que es materialitza en un objecte concret i, en general, en una flor —símbol, al seu parer, de la felicitat al llarg de la narrativa rodoorediana—. És alhora aquesta

---

<sup>610</sup> Segons Mohino, aquest treball és «el primer exemple substancial, i peça, d'altra banda, que comunica de manera directa amb un treball hermenèutic inaugural tant en l'establiment d'una taxonomia de l'imaginari rodooredià com en el mètode creatiu» (2010: 16).

<sup>611</sup> Arnau afirma: «el pessimisme, constant de les anteriors ficcions rodooredianes, les quals convé considerar relacions entre si per un procés vital únic lligat al pas dels anys, s'accentua a *Mirall trencat*, novel·la de la vellesa i de la mort; en conseqüència, la visió del món s'efectua des d'un moment vital inèdit fins ara en la producció de Rodoreda» (1976: 125) o «ens cal ressaltar que es tracta, [...], d'homes i dones ja grans, resoludament vells en la majoria dels casos. Per tant, la concepció del món que es desprèn de *Mirall trencat* no es pot deslligar d'una edat concreta, cosa que és norma en les ficcions rodooredianes» (1976: 126).

identificació amb la felicitat, que considera de caràcter romàntic, el que la porta a relacionar el record amb el somni i, en conseqüència, amb el mite: «si el record, com en el cas dels romàntics, il·lumina unes vides desencisades, ho fa pel fet d'anar íntimament lligat al somni: [...], la qual cosa permet de manipular-lo i fins de mitificar-lo» (Arnau, 1976: 126). Ara bé, al seu parer, no sols el record és mitificat en la novel·la, ja que també ho seria el culte a la infantesa que Arnau hi veu i que caldria atribuir de nou al caràcter romàntic que la senyoreja: «és també romàntic el culte de la infància present al llarg de les ficcions d'aquesta autora, culte que a *Mirall trencat* desemboca en mite» (Arnau, 1976: 127).

Finalment, cal dir que és en la conclusió de l'article on Arnau fa ús de la perspectiva específicament biogràfica habitual dels seus treballs, ja que relaciona el marc temporal de la novel·la amb els anys que Rodoreda va viure a Barcelona: «És significatiu notar com els anys reflectits en la novel·la són, precisament, els que la Rodoreda va viure a Barcelona; [...], uns anys que han constituït la matèria temporal bàsica de totes les seves obres» (Arnau, 1976: 128).

Només tres anys després, el 1979, és publicada la tesi de Carme Arnau<sup>612</sup> en la qual amplia a bastament l'anàlisi duta a terme el 1976. De fet divideix el capítol que li dedica, titulat «*Mirall trencat* o la mort», en cinc apartats i només un d'aquests, l'apartat «El temps a *Mirall trencat*: el record i la reflexió», segueix fil per randa el seu article de 1976. Ara bé, no sols l'anàlisi del record que fa en l'article de 1976 és present en l'estudi que ara ens ocupa, sinó que també ho és la classificació de *Mirall trencat* dins de l'etapa «La vellesa: el mite», juntament i just darrere de *La meva Cristina i altres contes*, a partir dels paràmetres de la teoria del mite de la infantesa.<sup>613</sup>

A més, és l'aplicació de la teoria del mite de la infantesa el que condiciona la lectura que Arnau fa de la novel·la, ja que, si bé és comprensible si adoptem una perspectiva de publicació de les obres rodoresianes, que siga *Mirall trencat* la novel·la que tanca el seu estudi de 1979, no ho és tant el caràcter finalista que li atorga. Com hem vist, en el títol que Arnau dedica al capítol destaca la mort com a tret predominant, un aspecte que

---

<sup>612</sup> Abans de l'estudi de 1979, Arnau també es va referir a *Mirall trencat* en la «Introducció» que va redactar a les *Obres completes* de l'autora publicades per Edicions 62 el 1976. Tot i això, com hem fet en els capítols anteriors, analitzarem aquesta «Introducció» en l'apartat dedicat a la divulgació de la novel·la.

<sup>613</sup> En l'estudi de 1979 encara es veu més clara la relació que Arnau vol establir entre l'edat dels personatges de *Mirall trencat* i la de l'autora, ja que fa afirmacions com: «I notem, com sempre, que l'edat dels personatges evoluciona al mateix ritme que la de llur creadora» (1979: 258); una afirmació en la qual s'obvia la presència de personatges de totes les edats en la novel·la.

ahora equipara amb la fi de l'obra de l'autora a la qual cosa cal sumar-li el fet que en tot moment l'analitza com l'obra que tanca el cicle de novel·les començat amb *Aloma*.<sup>614</sup>

El primer apartat del capítol es titula «*Mirall trencat* o la importància del número tres», ja que per a Arnau és aquest nombre el que predomina al llarg de tota l'estructura de la novel·la. Així, d'una banda, considera que la novel·la es pot dividir en tres parts: una primera aparentment realista de caràcter inaugural en què «predominen la narració d'esdeveniments i les escenes» (1979: 260); una segona, també aparentment realista, en la qual destaca «l'ús del monòleg interior o discurs indirecte lliure» (1979: 260) i s'amplia el passat dels personatges alhora que es prepara el futur —infantesa— i es manifesta la psicologia dels personatges, i una tercera caracteritzada per la manifestació del més enllà i per «la focalització, tan interna com externa, del fet prodigiós i fantàstic» (1979: 260).

Si un aspecte ens crida l'atenció d'aquesta divisió és la barreja d'elements que tenen a veure amb la trama amb conceptes de caire narratològic, ja que denota, de nou, una manca de rigorositat pel que fa al tractament d'aquests últims. A més, el fet de no distingir veu narrativa, focalització i distància aboca Arnau a confusions. L'omnisciència del narrador de la qual parla Arnau es pot entendre com la focalització zero d'un narrador que té accés als pensaments i sentiments dels personatges (Bolo 2017: 48), però el que realment dona l'estil característic és l'ús de la distància narrativa, és a dir, de les tècniques per a la reproducció de paraules i del món interior dels personatges: la sàvia combinació de psicorelat, monòleg reportat, monòleg narrativitzat i *oratio quasi obliqua* trasllada al lector sentiments i pensaments de les criatures de ficció de manera viva i altament significativa. Estrictament parlant, per tant, no es pot afirmar, per exemple, que «en el capítol IX el narrador es retira per donar la paraula al personatge» (Arnau 1979: 269).

Tornant a la importància que Arnau atorga al nombre tres en la novel·la, cal dir que Arnau va més enllà de dividir la novel·la en tres parts i afirma que cadascuna d'aquestes

---

<sup>614</sup> Maria Campillo i Marina Gustà es van referir a aquest últim aspecte de l'estudi d'Arnau en el seu treball sobre *Mirall trencat*: «En la seva lectura, *Mirall trencat* és vista, en primer lloc, com a peça subsidiària del conjunt de l'obra anterior. Aquesta novel·la clouria un cicle, iniciat amb *Aloma*, a través del qual una sèrie de temes i de motius recurrents (la infantesa, el jardí, la casa, les flors, la incomunicació, el pes del record...) anirien experimentant una gradació en el tractament: les dimensions de versemblança s'acabarien trencant a la darrera novel·la i el pas cap a la mitificació permetria l'aparició de l'element irracional, fantàstic i misteriós» (1985: 63).

parts conté un nombre de capítols múltiple de tres que, a més, es poden entendre com a nuclis. Si bé aquesta afirmació sí que quadraria pel que fa a la primera i la segona parts, ja que compten amb 18 i 21 capítols respectivament, no ocorre el mateix amb la tercera que en té 13, cosa que Arnau justifica, en benefici de la seua hipòtesi, dient que el capítol 13 és l'epíleg i funciona de manera independent. De la mateixa manera, l'agrupació en nuclis de tres dels capítols de cada part és defensada d'una manera força subjectiva i desigual i atenent a l'argument que allò que els uneix d'aquesta manera són «les diferents figures retòriques: per oposició, paral·lelisme...» (1979: 261).<sup>615</sup>

Per últim, Arnau també considera que l'estil de l'autora varia en cadascuna de les tres parts. Així, considera que l'estil de la primera part és el més distanciat de la narrativa anterior de Rodoreda per la presència del que ella denomina un narrador distanciat i objectiu, cosa que la porta a qualificar-lo d'estil més tradicional i literari. Pel que fa a la segona part, Arnau defensa, contradictòriament, que Rodoreda fa ús d'un estil més literari que en la primera part, cosa que ara justifica per l'ús de frases més llargues i complicades i d'una adjectivació més sentimental i decadent a fi de manipular poèticament el passat. Quant a la tercera, per a Arnau hi predomina la poeticitat, cosa que relaciona pel contrast de la presència del més enllà amb la d'una realitat morta i desenfocada.

El segon apartat del capítol es titula «Els personatges de *Mirall trencat*» i el comença amb un recurs bastant predominant al llarg de tot el capítol: el fet de comparar la novel·la que ara ens ocupa amb la producció rodorediana anterior. En aquest cas, pel que fa als personatges, Arnau destaca com a diferències: l'abundància d'aquests, l'extracció social, el punt de vista múltiple i la presència de personatges masculins, encara que considera que s'hi detecta un predomini, tant quantitatiu com qualitatiu, de personatges femenins.<sup>616</sup> És aquest últim aspecte el que més ens sobta, ja que sembla

---

<sup>615</sup> A tall d'exemple, considerem interessant reproduir els motius que, segons Arnau, convertirien els capítols 4, 5 i 6 de la novel·la en un nucli o unitat: «el segon nucli té, en canvi, la funció inaugural de l'escenari de la novel·la: la torre, el primer capítol n'efectua la descripció; el segon hi narra els desperfectes psicològics (tots els membres de la família els acusen) i els físics (un llorer es parteix...) que hi ocasiona una forta tempesta; el tercer relata els desacords entre els membres components de la família, manifestats en relació amb l'arribada d'un convidat. Així s'estableix un cert paral·lelisme entre el malestar provocat per un fet concret (la tempesta) i l'altre per un ordre intern (l'arribada d'un hoste)» (1979: 261-262).

<sup>616</sup> En aquest sentit, Arnau afirma que els personatges masculins de la novel·la, «per una estratègia narrativa, queden una mica desdibuixats o en situació d'inferioritat» (1979: 271) respecte a les dones, com és el cas d'Eladi Farriols a qui, al seu parer, se'l focalitza pel fet de ser «un home mediocre» (1979: 271).

que Arnau només té en compte certes obres de Rodoreda a l'hora d'establir les diferències. De fet, només cal recordar *Jardí vora el mar* per veure no sols la presència sinó també la importància que personatges masculins tenen en algunes obres de l'autora anteriors a *Mirall trencat*.

Amb aquesta mateixa intenció de destacar la presència de personatges femenins en la novel·la a fi de connectar *Mirall trencat* amb la producció rodorediana anterior, Arnau dona importància a dos personatges femenins per damunt de la resta a les quals anomena «heroïnes»: Teresa Goday pel que fa al món dels adults i Maria quant al dels infants. De la mateixa manera, també considera que els personatges de la novel·la comparteixen un tret amb les heroïnes rodoredianes de les novel·les anteriors: la soledat. Ara bé, com és comú en l'estudi, afirma que en el cas de *Mirall trencat* aquesta característica es porta a l'extrem, cosa que comporta l'aïllament dels personatges a partir de la importància que assoleix el secret.

Per últim, Arnau afirma que els personatges de la novel·la es poden organitzar en triangles amorosos formats sempre per un home i dues dones —exceptuant el cas dels infants que és al revés— en els quals les dones s'oposen radicalment pel seu caràcter, però també per la simbologia que les representa (un color i una flor).

El tercer apartat es titula «El temps a *Mirall trencat*: el record i la reflexió» i bàsicament és una reproducció de les idees sobre la importància que el record té en la novel·la del seu article de 1976. Tot i això, Arnau fa referència a alguns aspectes no analitzats en l'article. En primer lloc, comparant la novel·la que ara ens ocupa amb la producció rodorediana anterior i considerant de nou la primera com el colofó de les anteriors, afirma que ara la deformació temporal amb una determinada finalitat estètica és molt més evident que en obres anteriors.<sup>617</sup> És en aquest sentit que Arnau hi fa referència a Genette i a les tècniques de prolepsis i analepsis emprades en la novel·la, encara que sols esmenta el terme narratològic pel que fa a les primeres.<sup>618</sup>

En segon lloc, Arnau explica l'objectiu d'aquesta deformació temporal —la reflexió sobre el passat des de la vellesa— cosa que, al seu parer, respon a la concepció del

---

<sup>617</sup> Pel que fa a l'ordenació temporal en les novel·les anteriors, afirma: «cercava d'ordenar els esdeveniments en sentit lineal per tal de donar una impressió de vida el més fidedigne possible» (1979: 276).

<sup>618</sup> Quant a la prolepsis, Arnau afirma que és un recurs propi «tan sols, de les novel·les amb un narrador omniscient o bé de les autobiogràfiques», cosa que torna a denotar la manca d'exhaustivitat en l'anàlisi narratològica.

temps que Rodoreda té i que ja s'evidencia en el títol de la novel·la. Pel que fa a la interpretació en clau biogràfica de l'ús del temps en la novel·la, Arnau afirma: «Tot això no fa més que portar-nos a la seva concepció peculiar del temps» (1979: 276), una concepció que també veuria reflectida en *La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies*, les novel·les que té en compte en tot moment per comparar-les amb *Mirall trencat*. Quant al títol, Arnau defensa que és polivalent i que un dels sentits que se li pot atorgar és el que té a veure amb aquesta concepció temporal:

La novel·la, concebuda com un mirall trencat, reflecteix una visió determinada de l'existència humana, ben característica d'una etapa de vellesa, en la qual hi ha una perspectiva de l'existència que ens permet de poder-la abastar en forma global. En fer-ho, però, hom s'adona que la vida és composta tan sols d'uns moments escassament entrellaçats; però de tots aquests trossos n'hi ha tan sols un que pel seu significat i la seva importància ha assolit la categoria de record (1979: 277).

Finalment, seguint amb la intenció de mostrar *Mirall trencat* com el colofó de la novel·lística rodorediana anterior, Arnau defensa que és en aquesta novel·la quan el pessimisme derivat de l'angoixa pel pas del temps es veu més accentuat: «D'aquí que el pessimisme, present ja anteriorment, no faci altra cosa que accentuar-se» (1979: 281).

En el quart apartat, titulat «L'aigua i el jardí o el mite de la infantesa», Arnau se centra a fer una anàlisi simbòlica i psicoanalítica centrada sobretot en el món dels infants present en la novel·la. D'una banda, Arnau afirma que és el jardí el lloc dels infants mentre que la casa és el dels adults. Ara bé, aquest jardí per a Arnau és un jardí mític, ja que els arbres del jardí són connotatius d'immortalitat (el cedre i sobretot el llorer) i tot ell és carregat de ressons màgics i misteriosos. De l'altra, Arnau torna a oposar els infants als adults en aquest cas en relació amb el grau de felicitat que posseeixen, cosa que la porta a caure en una clara contradicció, ja que, en un primer terme, afirma que viuen compenetrats i feliços, per a poc després considerar que l'univers infantil «és carregat d'ambigüitat: el defineix tant la puresa i l'autenticitat com el sexe [...] i la crueltat» (1979: 284).

És aquesta segona interpretació més negativa de l'univers infantil de la novel·la la que Arnau analitza des d'una perspectiva psicoanalítica i simbòlica. Quant a la primera, Arnau defensa que en la infantesa els personatges femenins són incapaços d'aconseguir la felicitat pel complex d'Èdip, i, pel que fa a la segona, considera que la imatge-símbol de l'aigua, interpretada com a puresa-infantesa-mort seguint *L'eau et les rêves* de Bachelard, és la que utilitza l'autora per reflectir l'ambigüitat pròpia de la infantesa.

Ara bé, és en l'últim apartat, titulat «El mirall a *Mirall trencat*», en el qual Arnau porta a terme l'anàlisi simbòlica de la resta d'elements de la novel·la i sobretot de l'espill. Com hem vist, Arnau considera que l'espill és un símbol polivalent. De fet, a més de la interpretació que li dona en relació al passat, el veu com una constant en la producció rodorediana en què se l'utilitza com «objecte típicament femení, un testimoni silencios dels canvis tan físics com psicològics que afecten el personatge; sinònim de la soledat i de la transitorietat» (1979: 291). Ara bé, per a Arnau, també el símbol de l'espill arriba a la seua màxima expressió en la novel·la que ara ens ocupa, ja que aquest espill es trenca, cosa que explica pel fet de tractar-se de la novel·la de la mort.

A més de l'espill, Arnau es refereix a altres símbols emprats en la novel·la i considera que Rodoreda porta a terme una humanització de tota cosa inanimada (joies, jardí, objectes...) i mostra dos animals en pugna: la rata com a símbol de la mort i la destrucció finals i la teranyina, de la supervivència. Per últim, Arnau tanca el capítol amb una nova comparació de la novel·la amb *La plaça del Diamant*, en aquest cas en relació amb el final de totes dues novel·les, cosa que fa amb el mateix objectiu que segueix tot el capítol: el de demostrar que *Mirall trencat*, obra de vellesa, és l'obra que tanca un cicle iniciat amb *Aloma*:

En aquest final hi trobem un fort contrast amb *La plaça del Diamant*, [...] supremacia de l'element alat, abans, enfront de la del subterrani, ara. Novament l'edat demostra la seua importància decisiva, car els éssers alats són uns símbols de deslliurança i, finalment, de vida, mentre que la rata, una rata repulsiva, ho és de la destrucció i de la mort (1979: 297).

En conclusió, si hi ha alguna constant en tot el capítol que Arnau dedica a la novel·la en el seu estudi de 1979 aquesta és la intenció de demostrar que *Mirall trencat* és el colofó de tota la producció rodorediana anterior, cosa que canalitza a través del concepte de mitificació.<sup>619</sup> És aquest objectiu, per tant, el que la porta a comparar contínuament la novel·la que ara ens ocupa amb les anteriors, si bé se centra en les novel·les que reforcen la seua hipòtesi i deixa de banda, com hem vist, aquelles que no resulten beneficioses al seu propòsit. A més d'això i com a resultat recurrent en tots els capítols anteriors de l'estudi analitzat, torna a predominar la perspectiva biogràfica i simbòlica

---

<sup>619</sup> En aquest sentit, resulta interessant l'afirmació següent d'Arnau en la qual la generalització és una clara marca de manca de rigorositat: «A partir de Rodoreda, podem dir que al món mític s'hi arriba tan sols amb la plenitud de l'escriptor, car els temes més pregonament sentits quallen, amb el pas del temps, en mites, adoptant un estil i una referència eminentment literària per embolcallar-los-hi» (1979: 258).

d'anàlisi i la manca d'exhaustivitat i de propietat quant a l'estudi narratològic de la novel·la.<sup>620</sup>

El 1988 Carme Arnau torna a referir-se a *Mirall trencat* dins del capítol dedicat a Rodoreda en el volum onzè de la *Història de la Literatura Catalana*. Quant a l'anàlisi de la novel·la que hi porta a terme, Arnau bàsicament resumeix les idees exposades en el treball de 1979 i, per tant, tornem a trobar-nos amb els mateixos aspectes ja esmentats: la classificació de l'obra en l'etapa de vellesa amb la identificació dels personatges amb l'autora que això suposa, la importància de la mort com a temàtica i la relació d'aquesta amb la interpretació de la novel·la com la fi d'un cicle iniciat amb *Aloma*,<sup>621</sup> l'estil poètic i la mitificació de símbols ja presents anteriorment en la novel·lística rodorediana.

Ara bé, entre l'estudi de 1979 i l'aparició d'aquest capítol han passat huit anys i durant aquest període temporal han vist la llum diversos treballs i estudis sobre la novel·la, com ara el que Maria Campillo i Marina Gustà van publicar el 1985,<sup>622</sup> cosa que pot haver contribuït al fet que Arnau rectifiqui ara de manera implícita certes afirmacions fetes en el treball de 1979. Així, en aquest treball, Arnau desmarca la temàtica de *Mirall trencat* de la de les novel·les anteriors;<sup>623</sup> no fa cap referència a la importància de la divisió estructural en nuclis de tres de cadascuna de les tres parts; elimina l'afirmació que els personatges femenins hi abunden més que els masculins,<sup>624</sup> i no aprofundeix en l'anàlisi narratològica de la novel·la.

---

<sup>620</sup> Seguint la mateixa línia que en el treball de 1979, Carme Arnau publica l'article «La narrativa de Mercè Rodoreda. Treball, silenci, astúcia» en la revista *Saber*. Ara bé, atesa l'extensió i el fet que es refereix a tota l'obra narrativa de Rodoreda, Arnau es veu obligada a destacar només alguns aspectes com ara la mitificació en *Mirall trencat* de molts aspectes ja presents en la narrativa rodorediana anterior i el fet de presentar-la com a final d'un cicle iniciat amb *Aloma*: «La pèrdua de la infantesa que es produïa en una torreta del barri de Sant Gervasi a *Aloma* —en un lloc molt similar al de la infantesa de Mercè Rodoreda— s'esdevé a *Mirall trencat* en un jardí superb, poblat d'arbres i ocells esplèndids, sovint connotatius d'immortalitat i esdevé un mite» (Arnau, 1980b: 5).

<sup>621</sup> En relació amb aquest aspecte, Arnau afirma: «les preocupacions i realitats noves que acostuma a arrossegar el pas del temps, sobretot una, la mort, es reflecteixen en la temàtica i en l'estructura» (1988c: 176).

<sup>622</sup> Arnau cita el treball de Campillo i Gustà en la pàgina 179.

<sup>623</sup> En concret, afirma: «Deixant de banda la temàtica anteriorment dominant —la de la dona presentada com a explotada i marginada— allò que s'hi reproduirà ara serà la condició humana, en general» (1987: 176).

<sup>624</sup> Encara que deixa d'afirmar que el nombre de personatges masculins és inferior al dels femenins, continua comparant els personatges d'aquesta novel·la amb els de les anteriors; defensant que les figures masculines hi «queden desdibuixades o tenen escassa entitat» (1988c: 181), i afirmant que la novel·la presenta dues heroïnes: Teresa, pel que fa al món dels adults, i Maria, quant al dels infants.



De fet, en relació a aquest últim aspecte únicament afirma que Rodoreda hi porta a terme «la incorporació d'un narrador, diferentment de les novel·les anteriors» (1988c: 179) i que «De l'escriptura parlada passarem a un estil més literari. Barroc, de vegades» (1988c: 179). Dues afirmacions que tornen a denotar la manca de propietat en l'anàlisi narratològica de la novel·la, ja que el fet que una novel·la estiga narrada en primera persona no eximeix de la presència d'un narrador ni és convenient barrejar l'anàlisi de les tècniques narratives amb la de l'estil, a banda de l'ús del polèmic concepte «escriptura parlada» ja comentat en els capítols corresponents.

Per últim, en aquest treball Arnau afegeix un nou aspecte de la novel·la al qual no s'havia referit fins ara: l'esoterisme, cosa que relaciona amb el mite que considera «carregat de ressons misteriosos i d'ambigüitat» (1988c: 177) com a qüestionament d'una realitat només aparent. Al nostre parer, aquesta nova lectura té a veure amb el fet que el 1988 la producció de Rodoreda havia continuat amb la publicació d'obres com *Quanta, quanta guerra...* i *Viatges i flors*, obres que Arnau interpretarà en aquest mateix treball des d'aquest prisma. Per tant, la introducció d'aquest concepte, igual que fa amb *La meva Cristina i altres contes*, no té un altre objectiu que connectar les obres que ella classifica com a pertanyents a l'etapa de vellesa amb les que Arnau considera d'una etapa posterior (les de l'altra banda del mirall) i mostrar-les al lector com un contínuum.

El mateix 1988 Arnau es va tornar a referir a *Mirall trencat* en el volum *Literatura de dones: Una visió del món* en un capítol titulat «Mercè Rodoreda o la força de l'escriptura». En aquest treball Arnau fa un repàs a les heroïnes rodoredianes i, pel que fa a la novel·la que ara ens ocupa, es refereix a Teresa Valldaura, ja que és el personatge representant de la vellesa i, per tant, el que quadra en la seua exposició de la teoria del mite de la infantesa i amb la perspectiva biogràfica adoptada:

Finalment desembocarem en una última i desencisada etapa en Teresa Goday de Valldaura, [...], un personatge que arribarà a una edat, inèdita fins ara, la vellesa i que, a més, morirà [...]. Així, doncs, Mercè Rodoreda escriu únicament del que coneix a fons, per pròpia experiència, d'una vida de dona corrent, la qual, empesa pels anys i per les circumstàncies que l'envolten, creix, madura y envelleix. I de tot això Mercè Rodoreda en parla quan ella mateixa ho ha viscut en carn pròpia i, a més quan ho ha deixat ja enrera. Ens ofereix, doncs, una mena d'autobiografia disfressada, densa i intensa, i d'aquí l'emoció i perfecta versemblança que les seves obres traspuen (1988a: 85-86).

El mateix any Arnau publica en la *Revista de Catalunya* l'article «Vegetació i mort en la narrativa de Mercè Rodoreda», encaminat sobretot a donar a conèixer *La mort i la*

*primavera* —obra editada el 1986 per Núria Folch i que la mateixa Arnau tornarà a editar el 1997. És tenint en compte aquest objectiu principal que Arnau es contradia obviant totes les referències que abans havia considerat com a mostra d'esoterisme en *Mirall trencat*. Així, en aquest article, Arnau classifica la novel·la, juntament amb *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies* i *Jardí vora el mar*, en el grup d'obres que presenten un referent real, tot i que «es qüestiona el realisme i el mirall que l'acostuma a representar» (1988b: 129), cosa que implica separar-la del grup d'obres posteriors marcades per l'esoterisme i el món oníric i continuadores de «la línia iniciada amb *La mort i la primavera: Viatges i flors* i *Quanta, quanta guerra...*» (1988b: 129).

A més, cal destacar que en aquest treball Arnau admet que les seues teories i interpretacions són fruit de les dates de publicació de les obres i no del moment en què Rodoreda les va escriure. Tot i això, no posa en dubte que aquesta qüestió siga suficientment rellevant com per replantejar-se les seues hipòtesis: «Hi hauria, doncs, si ens fixem en les dates de publicació dels llibres únicament, com el muntatge d'una autobiografia substancial per part de Rodoreda. Un muntatge inconscient, ben probablement» (1988b: 129).

Quasi deu anys després, el 1997, Arnau torna a referir-se a *Mirall trencat* en el volum *Memorials ICD 1993-1996* amb un capítol titulat «El mirall a *Mirall trencat*». En aquest breu treball Arnau analitza el doble significat connotatiu que per a ella té el títol de la novel·la en relació amb l'estructura, per una banda, i quant al tema central d'aquesta (el pas del temps), per l'altra. Cal destacar, però, que és pel que fa a la relació que el títol té amb l'estructura quan per primera vegada Arnau es refereix al trencament explícit que Rodoreda porta a terme amb la novel·la realista del segle XIX.

Ara bé, és l'any 2000 quan Arnau analitza de nou la novel·la amb profunditat amb la publicació del volum *Una lectura de Mirall trencat de Mercè Rodoreda. Realitat i fantasia*. És aquest volum, com la mateixa Arnau explica en l'apartat de «Justificació», una revisió del seu estudi de 1979<sup>625</sup> en el qual assaja una perspectiva inèdita basada en una doble lectura. D'una banda, en la interpretació de *Mirall trencat* com una «novel·la

---

<sup>625</sup> En concret, ho explica així: «m'han demanat diverses conferències sobre aquesta obra: [...]. La preparació d'aquestes conferències, lligada al meu interès per la narrativa de Mercè Rodoreda, en particular, i per la novel·la contemporània, m'ha fet remarcar aspectes de *Mirall trencat* que no vaig destacar a *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda*, llibre on analitzava la producció de la novel·lista, fins a aquesta obra. El canvi de perspectiva que dona el pas dels anys i la meua voluntat de sistematitzar la nova anàlisi —en principi la idea d'un article—, han esdevingut aquest breu estudi» (2000c: 9).

que reflecteix la vida interior dels personatges, és a dir que revela amb una perícia remarcable un món ocult» (2000c: 9) i, de l'altra, en la classificació de la novel·la «com a ficció gòtica, com a obra que es val de figures i d'elements propis d'aquest tipus de novel·la, que s'ha relacionat amb la literatura fantàstica» (2000c: 9).<sup>626</sup> A més, en aquest estudi també trobem un interès a trobar totes les possibles influències literàries i artístiques que Rodoreda va tenir a l'hora de redactar *Mirall trencat*<sup>627</sup>; a classificar la novel·la genèricament, i a explicar certs aspectes de caràcter narratològic no analitzats o, si més no, no tractats amb profunditat en l'estudi anterior.

Com hem dit, un dels aspectes centrals que recorre tots els apartats del treball és la reflexió al voltant del gènere novel·lístic al qual pertanyeria *Mirall trencat*. Arnau comença el volum qualificant la novel·la d'inclassificable i calidoscòpica, però al llarg del treball trobem contínues referències a diversos gèneres amb els quals, contradictòriament, com ella mateixa afirma, es pot veure emparentada: novel·la realista, novel·la psicològica, novel·la sentimental i/o fulletonesca, novel·la existencialista, novel·la gòtica, i novel·la poètica.

D'una banda, la relació que Arnau considera que *Mirall trencat* té amb la novel·la realista del segle XIX té més a veure amb la negació que amb el seguiment d'aquest corrent, ja que, seguint Campillo i Gustà (1985) i el seu propi treball de 1997 —però amb la incorporació de Genette i Eco com a marc teòric—, afirma que Rodoreda vol manifestar explícitament un trencament amb aquest tipus de novel·les. És per això que considera que si bé la trama i la temàtica podrien fer creure que es tracta d'una novel·la realista, això ho és només en aparença i realment caldria relacionar *Mirall trencat* amb la novel·la psicològica pel que fa a la temàtica i amb la sentimental i/o fulletonesca quant a la trama.<sup>628</sup> De l'altra, pel que fa a la novel·la existencialista, tot i esmentar que

---

<sup>626</sup> La idea de *Mirall trencat* com a novel·la gòtica ja havia sigut expressada per Janet Pérez (1994) i per Marina Gustà en les «Lectures de Mercè Rodoreda» celebrades en els Cursos d'Estiu de la Universitat de Girona de juliol del 1995, ja que, si bé es tracta d'un text inèdit, Cortés (2002c: 185) en fa referència.

<sup>627</sup> Cal dir que moltes vegades les influències detectades, tant si tenen a veure amb la pintura, la música, el cinema com amb la literatura, tenen com a objectiu justificar les afirmacions fetes per Arnau. Entre l'enorme quantitat d'influències, cal destacar la referència constant a Baudelaire, Bachelard, Proust i Woolf i la importància que atorga als escriptors romàntics en relació als lligams que, al seu parer, *Mirall trencat* té amb la novel·la gòtica. També són destacables la influència que detecta en la novel·la dels escriptors llatinoamericans o la negació de la influència de Kafka en favor dels clàssics i en relació amb la metamorfosi.

<sup>628</sup> Ara bé, Arnau també utilitza el terme realisme per oposició fantàstic, cosa que crea una certa ambigüïtat. Així, dedica un subapartat, titulat «Novel·la realista», a comentar els aspectes que apropen la novel·la a la realitat (espais concrets de Barcelona i retrat de la burgesia de finals de segle com a classe social); un subapartat que tanca amb afirmacions com les següents: «la primera part es presenta amb

el lligam és molt vague i inexistent si es té en compte la presència de tot allò sobrenatural, sí que hi veu algun tipus de relació en el fet que la temàtica principal siga el pas del temps que tot ho destrueix<sup>629</sup> i la presència de l'angoixa vital. Per tant, Arnau no té en compte el fet que Rodoreda es desmarca obertament de les tècniques de la novel·la existencialista en el pròleg a la novel·la amb la referència a Camus: «Hi ha el mirall de cada dia que ens fa estrangers a nosaltres mateixos. Darrera del mirall hi ha el somni; tots voldríem atènyer el somni, que és la nostra més profunda realitat, sense trencar el mirall. Sense somnis ens agermanem a *L'Étranger* de Camus» (2011b [1a ed. 1974]: 21).

Ara bé, del lligam amb tots aquests gèneres, és el que la relaciona amb la novel·la gòtica al qual Arnau dona més rellevància al llarg del treball,<sup>630</sup> tot i que en les conclusions acaba afirmant que realment la novel·la és, per damunt de tot, poètica. Per a Arnau, el terme novel·la gòtica i gènere fantàstic són equiparables i és des d'aquesta perspectiva que analitza com s'hi relacionen amb la novel·la. Així, considera que els elements que permetrien classificar *Mirall trencat* com a novel·la gòtica, a més del tret de misteri que envolta l'obra i del clar exemple que constitueix l'existència d'un fantasma o de cambres embruixades, tenen a veure sobretot amb l'escenari: una torre imposant i inquietant a imitació dels castells d'aquest tipus de novel·les<sup>631</sup> i el jardí tenebrós que l'envolta. A més, en relació amb aquests elements, introdueix una sèrie de coincidències com la presència de tombes, el fet que la torre es presenta a l'inici de la novel·la com a

---

tintes realistes» (2000c: 138) o «la idea ben realista és l'ascensió, desfeta i anihilació que vertebrava la ficció» (2000c: 139).

<sup>629</sup> De fet, la mateixa Arnau comenta que realment aquesta temàtica caldria entendre-la més per la influència de Marcel Proust i Virginia Woolf.

<sup>630</sup> Entenem que és la novetat del lligam i la intenció d'Arnau de relacionar *Mirall trencat* amb les obres posteriors pel seu caràcter fantàstic el que la porta a atorgar a aquesta relació un capítol dins del treball. És evident la intenció d'Arnau de relacionar *Mirall trencat* amb l'obra posterior de Rodoreda i no amb l'anterior com feu en l'estudi de 1979. De fet, ja en la «Introducció», podem llegir: «hi ha una notable diferència entre les novel·les dels anys seixanta [...] i *Mirall trencat*; les dues primeres estan escrites des del punt de vista d'un únic personatge, seguint una estructura lineal —no dividida en parts— i amb una escriptura oral, col·loquial; en canvi, *Mirall trencat* és una obra molt literària, sobretot pel que fa al seu estil i vocabulari, amb frases llargues i mots cultes. I amb una estructura complexa; es tracta, de fet, d'una novel·la fragmentada en tres parts i amb un ric tram de personatges» (2000c: 15).

<sup>631</sup> En relació a aquest aspecte, Arnau esmenta que és el fet que la torre siga descrita com un castell el que permet la versemblança pel que fa al fantasma de Maria o l'existència de cambres embruixades: «I és que castell i fantasma s'associen perfectament en la imaginació del lector i, sobretot, projecten la matèria narrativa vers un passat remot, un passat on el fantàstic resulta més versemblant, més convincent que no pas si sorgís en una Barcelona urbana i quotidiana, present en la primera part de la novel·la» (2000c: 144).

abandonada i tenebrosa i al final acaba convertida en runes,<sup>632</sup> o la importància que adquireix la teulada. Ara bé, per a Arnau no sols l'escenari seria el lligam amb aquest tipus de novel·les, sinó que també hi contribuiria la presència i rellevància de la sang i, especialment, la relació incestuosa de Maria i Ramon, per la presència de l'incest i pel fet que entén aquesta relació i les conseqüències posteriors que comporta com el resultat d'una maledicció fruit d'un comentari que fa Rosa la minyona en ser acomiadada.

En definitiva, és la suma de tots aquests elements (escenari, relació entre germans, tristesa, destrucció de la casa i de la família) el que porta Arnau a establir una clara relació entre *Mirall trencat* i el conte «La caiguda de la casa Usher» d'Edgar Allan Poe, cosa que ens porta a pensar la idoneïtat de la classificació. Per contra, és la mateixa Arnau qui contradiu tota la seua exposició anterior i tanca l'apartat referit a la relació amb la novel·la gòtica afirmant que els elements fantàstics de la novel·la sempre són presentats des de l'intimisme, la qual cosa exemplifica amb el monòleg del fantasma de Maria, i que cal parlar més aviat de misteri que de por, ja que la por encarnada en una figura o escena —característica pròpia de la novel·la gòtica— no hi és present.<sup>633</sup>

Finalment, com hem vist, per a Arnau l'única etiqueta que realment es pot aplicar a la novel·la sense fissures és la de novel·la poètica i, per primera vegada, esmenta els trets que permeten aquesta classificació: el gust de l'autora per la poesia des de la infantesa; el fet que els epígrafs de la novel·la són de poetes; l'endinsament progressiu en els pensaments i les emocions més recòndites dels personatges; la presència del plany dolorós i del sentit mític, i, sobretot, el fet que Rodoreda «posa més èmfasi en la seva evocació que no pas en l'explicació d'una història» (2000c: 38). De la mateixa manera, també Arnau considera que l'estructura per capítols independents, com si foren poemes o contes autònoms, però lligats entre si per un fil conductor, contribueixen, a imitació de Woolf, a aquesta poeticitat, ja que donen més rellevància al moment o escena que al desenvolupament de la història. Ara bé, Arnau defensa que, a diferència d'altres novel·les poètiques, *Mirall trencat* no perd interès narratiu pel fet d'estar relacionada amb el fulletó i la novel·la gòtica.

---

<sup>632</sup> És important destacar la perspectiva historicista que Arnau adopta per analitzar la destrucció final de la torre. Al seu parer, aquest fet cal interpretar-lo com l'enfonsament de la societat i del sistema polític després de la Guerra Civil, és a dir, amb la fi d'una Catalunya catalana després de la guerra «i l'inici d'una nova etapa de bilingüisme, de submissió...» (2000c: 142).

<sup>633</sup> Aquesta contradicció encara és més evident si tenim en compte que sols uns paràgrafs abans Arnau havia fet referència a la por d'Armanda i dels animals en el final de la novel·la quan, al seu parer, la criada es converteix en una espècie de sacerdotessa.

Deixant de banda la classificació genèrica i centrant-nos en l'anàlisi narratològica, cal dir que Arnau torna a caure en el mateix error que el 1979 en afirmar que *Mirall trencat* es diferencia de les novel·les anteriors perquè compta amb un narrador, però l'anàlisi que en fa a partir d'això és més profunda que en l'estudi anterior. Així, analitza el narrador omniscient i diu que el que «Rodoreda incorpora a *Mirall trencat* és plenament modern i, malgrat els seus grans poders, presenta notables diferències amb el del segle anterior» (2000c: 27). En concret, considera que aquesta modernitat del narrador omniscient es troba en el fet que, davant d'una realitat que es presenta com esmicolada i subjectiva que dificulta l'omnisciència del narrador, Rodoreda opta perquè «les descripcions, tant dels personatges com dels escenaris, però també les reflexions d'abast universal, les facin els personatges i no pas el narrador —diferentment del que s'esdevenia en el segle anterior» (2000c: 30), cosa que la porta, més endavant, a destacar la rellevància dels punts de vista en detriment del narrador. És a dir, el que vol dir Arnau és que el narrador renuncia a l'ús intensiu de les funcions extranarratives i de les digressions reflexives per a tendir a fer-se invisible i cedir el protagonisme i la veu als personatges. A més, al seu parer, també hi contribueix el fet que «per insistir en la precarietat i en les incerteses del segle actual, les conclusions dels personatges acostumen a adoptar la forma d'interrogants, uns interrogants retòrics i, per tant, sense cap resposta possible» (2000c: 30).

Amb aquesta mateixa intenció de destacar la modernitat del narrador omniscient, Arnau afirma que el narrador, en certes ocasions, «amaga volgudament la seva omnisciència i, de vegades, fins i tot juga a dissimular-la: [...]. D'aquesta manera, el misteri, l'ambigüitat i també els buits fan la seva aparició a l'univers de ficció i en demostren la modernitat» (2000c: 48). És, en aquest sentit, que destaca l'ús del discurs indirecte lliure com a tècnica narratològica, tot i que, en el fragment que hi introdueix de la novel·la com a exemple, no s'hi veu reflectit.<sup>634</sup> D'altra banda, com ha analitzat Bolo (2017: 53), els recursos privilegiats per a mostrar el món interior dels personatges en *Mirall trencat* són, a més del monòleg narrativitzat o EIL, el psicorelat i *l'oratio quasi obliqua*.

---

<sup>634</sup> L'exemple que aporta és: «Estava esplèndida; amb la cintura de vespa, l'antifaç a la mà, enguantada fins més amunt dels colzes i amb les espatlles nues: la blonda blanca li acabava d'enfosquir la pell. S'havia posat un pom de violetes a la banda del cor i un altre damunt dels cabells. Sense cap joia. "Quina dona quan tindrà quaranta anys!" pensà Valldaura» (*apud* Arnau, 2000c: 50).

A més d'aquests aspectes principals, Arnau analitza altres aspectes com la presència de la tristesa i la rellevància del mite, la mort, el secret i el foc en la novel·la, uns aspectes que, en diverses ocasions, són llegits en clau simbòlica i biogràfica. El primer exemple de lectura autobiogràfica el trobem en relació a l'anàlisi que Arnau fa al voltant de la presència de la tristesa:<sup>635</sup>

Cal a més tenir present que Mercè Rodoreda va viure una de les èpoques més dramàtiques de la història, amb dues guerres i, en el seu cas, un dolorós exili. Probablement per aquestes circumstàncies tan negatives, enfront de les quals la possibilitat de maniobra personal és mínima, l'autora no creu en la llibertat, com ho demostra la construcció dels personatges de *Mirall trencat* [...] uns personatges que, sovint, no poden reaccionar davant d'un destí negatiu, d'una mena de fatalitat destructora, que els encalça. I amb aquesta idea, en no creure en la llibertat, la novel·lista s'allunya de l'existencialisme que, en d'altres aspectes, la va marcar (2000c: 69).

Quant a la mitificació a la qual assistim a la novel·la, afirma que aquesta està íntimament lligada al record omnipresent en tots els personatges;<sup>636</sup> un record que ahora relaciona amb el secret i, en conseqüència, amb el misteri. De la mateixa manera, també afirma que la mort apareix mitificada al final de la novel·la —perquè s'hi produeix una ritualització, una glorificació de la mort, lligada sovint a l'amor— i que, de nou, aquest fet és relacionable amb el misteri present en l'obra.<sup>637</sup> Ara bé, la mitificació del record lligat al secret i de la mort no són per a Arnau els únics aspectes que contribueixen a la creació del misteri en la novel·la, ja que també fa referències esparses a l'esoterisme i a l'ocultisme, com ara la presència dels quatre elements, la humanització de la vegetació o la importància de certs nombres en la novel·la.

---

<sup>635</sup> A més, cal dir que, pel que fa a la presència d'aquest sentiment en la novel·la, Arnau sí que torna a relacionar *Mirall trencat* amb les novel·les anteriors i a considerar-la la seua culminació: «una tristesa omnipresent en la seva producció, de la qual MT sembla una mena de quinta essència. La culminació, pel fet de multiplicar-se, de reflectir-se en vides diverses en aquesta obra polifònica» (2000c: 45).

<sup>636</sup> En relació als personatges, ens ha cridat l'atenció a causa de la feble consistència de l'afirmació que, a diferència de l'estudi de 1979 en el qual Arnau relacionava la descripció del personatge d'Eladi només amb Proust, ara ho fa també amb Baudelaire afirmant que és realment en aquest autor en qui pensava Rodoreda a l'hora de crear el personatge: «Però aquest personatge es relaciona sobretot amb Baudelaire, en qui devia pensar Mercè Rodoreda a l'hora de construir-lo, en voler donar-li vida pròpia; de fet, Eladi és un dandi elegant, atret per les actrius i per les dones que pertanyen a una classe social inferior —semblantment al poeta francès. Fins i tot, en un exemple d'intertextualitat, els ulls de la seva amant, Pilar Segura, [...], són verds, com ho eren els de Marie Daubrun, l'amant del poeta [...] A més deduïm, perquè es tracta només d'una insinuació [...], que Eladi pren alguna mena de droga [...], un altre aspecte que el podria relacionar amb l'autor de *Les fleurs du mal*» (2000c: 87-88).

<sup>637</sup> Igual que fa amb la tristesa, també relaciona *Mirall trencat* amb les novel·les anteriors per la presència de la mort, la qual considera que arriba a la seua culminació en aquesta novel·la: «a *Mirall Trencat* hi ha una més gran elaboració i complexitat, un tractament més literari de la mort, sobretot lligat a personatges femenins» (2000c: 104).

D'una banda, en relació a la presència dels quatre elements, Arnau afirma que hi són presents tots: l'aigua —símbol de purificació—, terra —per la importància de la vegetació presentada amb trets humans—, aire —a través de les figures alades que representen l'ànima humana— i foc —símbol, al seu parer, de la Guerra Civil i la Segona Guerra Mundial i alhora purificació de les seues conseqüències— i que els personatges quan se suïciden tenen la voluntat de fondre's amb ells a fi de defugir el desencís i la finitud de l'existència humana. De l'altra, pel que fa a la humanització de la vegetació, Arnau afirma que el jardí es presenta com un espai misteriós, desconcertant i sagrat, cosa que, al seu parer, Rodoreda hauria extret dels druides pels quals va mostrar interès en una carta enviada a la seua amiga Susina Amat el 1973.<sup>638</sup> A més, també considera que hi ha comunicació entre alguns personatges i la vegetació sobretot quan s'acosta la mort i si són figures femenines, perquè, segons afirma, són «clarament superiors a les masculines» (2000c: 111).<sup>639</sup> Finalment, quant a la importància de certs números, Arnau fa certes referències en nota a peu de pàgina al valor simbòlic del tres i del set. En concret, en relació als set robins d'un collaret de Teresa, afirma: «El número set, ideal de perfecció, unió del quatre i del tres, és molt emprat en la producció rodorediana, atreta pel simbolisme i l'esoterisme» (2000c: 135); de la mateixa manera, a partir de les tres vegades que Armanda ha d'encendre una espelma que s'apaga, exposa: «Remarquem el valor simbòlic dels nombres en la producció rodorediana, especialment del tres i del set, símbol d'unitat, de perfecció, emprats a la Bíblia, un llibre que Rodoreda sempre va llegir» (2000c: 147).

Com a conclusió,<sup>640</sup> cal dir que Arnau, com ja hem vist en relació a alguns dels aspectes tractats, no abandona la perspectiva biogràfica d'anàlisi<sup>641</sup> i que, en certa manera, dona

---

<sup>638</sup> En concret, en relació a aquest aspecte i des d'una perspectiva biogràfica d'anàlisi, Arnau afirma en nota a peu de pàgina: «L'any 1973, concretament el 29 d'abril, escriu des de París a la seva amiga, la pintora Susina Amat, atreta com ella per la màgia i l'esoterisme: "L'alzina era l'arbre sagrat dels druides com saps molt bé. És un arbre d'arrel profunda i de fulla sempre verda. El foc que vetllaven les vestals era fet amb branques d'alzina» (2000c: 109).

<sup>639</sup> Com ja havia fet en treballs anteriors, Arnau continua destacant la rellevància dels personatges femenins i afirmant que els masculins són menys positius i vitals que els primers.

<sup>640</sup> Arnau va recollir algunes d'aquestes idees en l'article «Mercè Rodoreda, novel·lista», publicat en *Turia: Revista Cultural* el 2008.

<sup>641</sup> En aquest sentit, cal destacar l'afirmació següent d'Arnau: «Diversos paral·lelismes es podrien establir entre Mercè Rodoreda i els seus personatges femenins i masculins; pel que fa als femenins, com Teresa —amb qui comparteix l'amor per les joies i les flors—, deixà el seu fill, empesa per la història, per seguir la seva vida de dona i d'escriptora, com Sofia abandonà el seu país en acabar la guerra, com Maria se sentí atreta per la puresa, per la infantesa i pel jardí... La seva torre de Sant Gervasi, situada en un lloc de força valor econòmic, tingué sempre per a ella una importància rellevant emotivament i econòmicament. La Barcelona de postguerra ja no la va atreure; no hi va voler viure i n'ofereix una imatge desolada a *El carrer de les Camèlies*» (2000c: 142).



importància als fets històrics que només són esmentats en la novel·la seguint aquest mateix objectiu: el de llegir *Mirall trencat* a través de la biografia de l'autora. Així, no sols relaciona la destrucció familiar i de la torre amb les conseqüències de la Guerra Civil, sinó que arriba a afirmar que el personatge de Ramon i el que li ocorre és un reflex de la mateixa autora:

I és que la guerra gairebé sempre és esmentada a les novel·les de Mercè Rodoreda, la qual cosa assenyala el lligam fort entre vida i obra, en el seu cas. Les experiències de Ramon són, de fet, les mateixes vivències de l'autora (2000c: 97).

El 2003 Arnau torna a fer referència a la novel·la, juntament amb la resta de la producció rodorediana, en l'article «Barcelona a les novel·les de Mercè Rodoreda», publicat en la *Revista de Catalunya*. En aquest article, Arnau afirma, des d'una perspectiva biogràfica, que en *Mirall trencat* Rodoreda també mitifica Barcelona com a ciutat a partir del seu record i que la ciutat està lligada, com en les seues novel·les anteriors, a un personatge femení; en aquest cas, Teresa Goday, ja que considera que totes dues, personatge i ciutat, fan un mateix periple vital: «I és que Teresa, com en el cas de Barcelona, passa de ser una menestrala a esdevenir una senyora» (2003: 110).

El 2004 Arnau va esmentar les referències pictòriques que Rodoreda fa en *Mirall trencat* fruit de la seua passió per la pintura en l'article «Mercè Rodoreda i la pintura», publicat en la *Revista de Catalunya*. En concret, destaca el fet que Rodoreda ja esmenta en el pròleg l'objectiu de «fer veure» més que no explicar, una expressió a la qual segueix un seguit de referències a figures pictòriques. A més, afirma que així ho fa l'autora en la novel·la a l'hora de descriure a Eladi Farriols a qui compara amb Proust o amb la violinista ofegada en un canal a qui descriu per mitjà de la comparació amb la Verge de la *Sagrada Família* de Bronzino. Per una altra banda, Arnau es refereix a la presència d'un pintor convencional en la novel·la, Jesús Masdeu, de qui afirma que «malgrat la seua mediocritat, [...] és un dels pocs personatges positius de l'obra» (2004: 82-83).

En definitiva, al llarg de l'anàlisi dels diferents treballs de Carme Arnau seguint un fil cronològic, ens hem pogut adonar dels canvis que ha fet en la lectura de la novel·la sense abandonar mai la perspectiva biogràfica i simbòlica d'anàlisi. Així, hem vist com, per a Arnau, *Mirall trencat* passa de ser la culminació de la novel·lística rodorediana anterior a fer-ne una lectura que tendeix a relacionar-la amb les obres posteriors, cosa

que possiblement està condicionada pel fet que en el moment que va publicar el seu primer estudi, el 1979, la producció rodorediana no estava tancada.

### 12.2.3. LES DIFERENTS APROXIMACIONS POSTERIORS A L'ESTUDI DE CARME ARNAU (1979)

Com hem fet en alguns capítols anteriors, començarem el capítol analitzant, cronològicament, els treballs que estudien de manera independent *Mirall trencat* i, a continuació, tractarem els estudis en què la novel·la s'utilitza com a exemple en un estudi més general sobre l'obra de l'autora. De la mateixa manera, també seguirem la classificació d'aproximacions crítiques predominants en l'estudi de les obres de l'autora establerta per Mencos (2003: 10-16), segons la qual són set les principals perspectives des de les quals s'aborda l'estudi acadèmic de l'obra rodorediana: tematicosimbòlica i biogràfica, feminista, psicoanalítica, comparativa (dividida en sis tendències), històrica, lingüística i narratològica, i tindrem en compte el diferent enfocament aportat per la crítica des dels principals focus de recepció: Catalunya i els Estats Units.

Per tant, si focalitzem l'atenció en els treballs que, des de l'estudi principal de Carme Arnau (1979) i fins a l'actualitat, han tractat de manera independent *Mirall trencat*, no tornem a trobar un estudi amb profunditat de la novel·la fins que Maria Campillo i Marina Gustà publicaren el volum *Mirall trencat de Mercè Rodoreda* el 1985.<sup>642</sup> En aquest treball, a més de comentar, amb certa distància, quina és la lectura que Carme Arnau feu de la novel·la el 1979, com hem vist en l'apartat dedicat a Carme Arnau, Campillo i Gustà expressen de manera implícita una crítica a la lectura biografista duta a terme per aquesta, ja que evidencien la diferència entre vida i obra:

I la temptació de resseguir la base autobiogràfica en les novel·les de Mercè Rodoreda ha de tenir sempre present això: que entre realitat viscuda i realitat literària hi ha una distància, la del temps, però també, i sobretot, la de l'ofici. En última instància, l'escriptura materialitza aquesta transició i fa que s'anul·li, pel que fa al lector, l'estadi anterior (Campillo, Gustà; 1985: 6).

D'una altra banda, quant a l'anàlisi narratològica, si bé Campillo i Gustà la duen a terme amb més profunditat que Arnau (1979), aquesta continua sense descansar en uns conceptes narratològics clars i sense separar veu i mode narratiu (focalització i distància), cosa que converteix aquest apartat, titulat «Punt de vista i llenguatge narratiu», en el més inconsistent del volum i en el que més s'ha ressentit amb el pas del temps. En concret, per a Campillo i Gustà, l'aspecte més destacable és la multiplicitat

---

<sup>642</sup> Amb anterioritat a aquest volum i en relació a l'anàlisi en solitari, únicament hem localitzat la ressenya de la novel·la que Janet Pérez va publicar el 1983 en la revista *World Literature Today*.

de punts de vista en la novel·la,<sup>643</sup> recollits per mitjà d'un narrador omniscient «que adopta diverses formes que es van alterant i representen una gradació en la presència/absència del narrador» (Campillo; Gustà, 1985: 20). Així, consideren que són quatre les formes que presenta aquesta gradació: l'omnisciència editorial, l'omnisciència selectiva, l'objectivisme narratiu i l'absència de narrador,<sup>644</sup> encara que, al seu parer, són la segona i la quarta les que més hi predominen perquè allò més present són els records dels personatges.

A més, des del punt de vista narratològic, també fan altres afirmacions com que els personatges de la novel·la funcionen com a «agents» del narrador o que els diàlegs acostumen a ser «frases molt curtes, descontextualitzades, extrems del discurs parlat i integrades en el discurs interior filtrat pel narrador» (1985: 22). L'últim aspecte a destacar de l'anàlisi narratològica és que afirmen que el narrador és innocent, cosa que, al seu parer, cal entendre únicament des de l'elaboració i la ficció literària i pel fet que Rodoreda ha cultivat aquesta actitud literària, com ella mateixa explica en el pròleg. Per a elles, «innocència, doncs, és distància, no bajaneria» i «no exclou la crueltat, més aviat hi aboca de manera indefectible i en potencia els efectes» (1985: 7), en una clara intencionalitat de desmarcar-se i de rebutjar les interpretacions que, sobretot en relació a *La plaça del Diamant*, s'havia fet de la narradora protagonista com a bleada.

De la mateixa manera, també cal destacar que són Campillo i Gustà les primeres a destacar la modernitat de la novel·la.<sup>645</sup> En concret afirmen que *Mirall trencat* «és una visió del món i de l'home, i és, alhora, un comentari de la tradició en la qual s'inscriu (la de la novel·la moderna, en aquest cas)» (1985: 5) o que cal entendre la novel·la com una «*summa* novel·lística on conflueixen tècniques, temes, motius i personatges que pertanyen a la tradició moderna del gènere, des del segle XIX fins a les darreres

---

<sup>643</sup> En el seu segon estudi, Arnau (2000c) també insisteix en la idea de la multiplicitat de perspectives.

<sup>644</sup> Campillo i Gustà defineixen l'omnisciència editorial com una «Narració en tercera persona i en passat de fets externs, pensaments, records, etc. barrejada amb transcripció més o menys fragmentària de diàlegs» (1985: 20); l'omnisciència selectiva com una «Narració en tercera persona des de l'òptica d'un sol personatge» (1985: 21), cosa que equiparen, erròniament, amb l'estil indirecte lliure; l'objectivisme narratiu com a «narració en tercera persona de fets externs amb transcripció de diàlegs, sense interpretació ni interiorització» (1985: 21) i equiparat amb el *behaviorisme*, i l'absència de narrador com «La presentació directa, en primera persona, del monòleg conscient o inconscient dels personatges, amb una gradació entre l'ordre lògic del discurs i allò que es coneix amb el nom de "flux de consciència"» (1985: 21), un recurs de narració de paraules que pertany a la distància narrativa i no a la veu.

<sup>645</sup> Cal destacar que Arnau no fa cap referència al trencament explícit que la novel·la porta a terme amb el realisme del XIX fins al treball que publica el 1997, cosa que ens porta a pensar en la influència que Campillo i Gustà han tingut en aquesta asseveració. De la mateixa manera, no és fins al seu estudi del 2000 quan analitza la modernitat de l'obra.

derivacions del psicologisme» (1985: 23). A més, pel que fa concretament al mirall trencat com a objecte, afirmen que reflecteix «una realitat que és polièdrica i conté una quarta dimensió» (1985: 7), cosa que exemplifiquen amb el fet que el passat està contingut en el present com demostra la importància de la memòria en la novel·la.

Campillo i Gustà (1985) també es distancien del treball d'Arnau (1979) a l'hora de dur a terme l'anàlisi simbòlica de la novel·la, ja que en fan una anàlisi estrictament literària i vinculada al tema de la novel·la. Així, a diferència d'Arnau (1979) en què es feia ús d'una perspectiva de caràcter psicoanalític i molt basada en els preceptes de Bachelard, Campillo i Gustà es basen en l'ús per part de Rodoreda de diversos procediments en aquest sentit: la funció narrativa dels objectes a partir del seu poder evocador; el significat no casual del nom dels personatges; els fenòmens d'assimilació fonètica; l'ús metonímic dels objectes, i la presència de la recurrència d'objectes, gestos, mirades i paraules com a màxima responsable en la construcció de la novel·la. És aquesta diferent perspectiva la que comporta que dos aspectes simbòlics també comentats per Arnau tinguin una interpretació totalment distinta. D'una banda, per a Campillo i Gustà, la vegetació salvatge i el foc del final de la novel·la no s'interpreten com la destrucció i desaparició d'aquell món, sinó com una transformació o una altra naixença, cosa que justifiquen amb la cita d'Eliot que encapçala la tercera part de la novel·la. De l'altra, per a elles l'aigua és símbol del pas del temps i de la fugacitat de les relacions humanes i no de purificació i mort com ho era per a Arnau (1979).

A més, Campillo i Gustà entenen *Mirall trencat* com una novel·la hereva del simbolisme i del trasbalsament de relacions entre vida i literatura que aquest significà per tres motius: «recull tota una imatgeria potenciada o recuperada per aquell moviment»; «el paper de la memòria i les transformacions de l'inconscient en les imatges recollides pel novel·lista fan que l'acte d'escriure es pugui considerar un acte màgic que fa sortir a la llum restes de l'experiència interioritzada»<sup>646</sup> i «és la mostra que els límits racionals de la condició humana no permeten conèixer sinó el pàl·lid reflex de la realitat autèntica» (1985: 8).

Finalment, també s'observen diferències respecte a l'estudi d'Arnau (1979) pel que fa a l'estructura i temporalitat i a la interpretació dels personatges. Per una banda, quant a

---

<sup>646</sup> Amb aquesta afirmació Campillo i Gustà tornen a distanciar-se de l'anàlisi en clau biogràfica d'Arnau (1979) i, per tant, es reafirmen en la manca d'interès literari que pot tenir l'experiència biogràfica directa de l'autora.

l'estructura i temporalitat, Campillo i Gustà no remarquen la importància del nombre tres en l'estructura com feia Arnau, però sí que en fan ús a l'hora de presentar-la, ja que afirmen que la novel·la es divideix en tres parts que responen a l'estructura clàssica de plantejament, nus i desenllaç i que cadascuna d'aquestes parts es divideix en tres en relació amb les diferents generacions representades. Per l'altra, pel que fa als personatges, també es distancien del treball d'Arnau (1979) en el fet que no destaquen explícitament les figures femenines ni cap d'aquestes en concret. Ara bé, la rellevància que se'ls atorga si que és comprovable per l'extensió que se'ls dedica en l'estudi.<sup>647</sup>

Tres anys després, el 1988, Inge Mees i Uta Winsheimer publiquen l'article «“Un roman c'est un miroir qu'on promène le long du chemin”: Rodoredas *Mirall trencat* und die “gebrochene Spiegel”-perspektive» en la revista alemanya *Zeitschrift für Katalanistik*. En aquest treball, Mees i Winsheimer analitzen, des d'una perspectiva narratològica, el que anomenen «figures reflectants», és a dir, quan es produeix la focalització del narrador en tercera persona en la visió que els diversos personatges tenen tant del seu interior com del que ocorre al seu voltant o del que ocorre a altres personatges. Així, defensen que és l'ús d'aquesta tècnica narrativa, que comporta una vasta multiplicitat de perspectives, el que porta Rodoreda a titular la novel·la *Mirall trencat* i no tant a una intenció de distanciar-se del realisme del segle XIX.

El 1990 Denise Boyer publica el treball «*Mirall trencat* de Mercè Rodoreda, ou que toutes les vies sont tristes» en el volum *Les Cahiers de Fontenay 60, Fictions catalanes* des d'una perspectiva de caràcter narratològic. En aquest treball, a més de defensar que *Mirall trencat* és més complexa i ambiciosa que les novel·les anteriors i d'identificar Teresa com el personatge essencial de la novel·la, Boyer se centra a afirmar que la tristesa arriba al lector pel tractament del temps i del punt de vista narratiu. D'una banda, quant al temps, Boyer exposa que sobretot s'aconsegueix transmetre aquesta tristesa pels jocs amb la durada i l'ordre temporal, és a dir, per l'elevada condensació, els usos de flashbacks en relació als records i el fet que es narra la història a partir d'escenes i no de sumaris. De l'altra, pel que fa al punt de vista narratiu, afirma que predomina la focalització interna que varia constantment adoptant la perspectiva dels

---

<sup>647</sup> Segons l'extensió atorgada de més a menys, la rellevància dels personatges s'ordenaria de la manera següent: Teresa Goday, Armanda, Sofia, Eladi Farriols, Maria, Amadeu Riera, Ramon, Salvador Valldaura i Jaume. A més, en un altre estadi estarien els personatges l'explicació dels quals no arriba a una pàgina: Miquel Masdeu, Nicolau Rovira, Els Berguedà, Bàrbara, Jesús Masdeu, Pilar Segura, senyoreta Rosa i professor de piano.

diversos personatges, cosa que fa que les vides dels personatges sempre siguin mostrades al lector parcialment pel fet que són explicades a través de la veu d'un altre personatge.

El 1993 la revista *Ausa* va publicar l'article titulat «Per a un estudi de *Mirall trencat*: Un procés de poetització» d'Anna Dodas i Noguer, si bé, com s'hi fa constar, es tracta d'un treball de doctorat sense intencions de publicació.<sup>648</sup> Tot i que es tracta d'un article que denota la capacitat assagística rellevant de l'autora com s'esmenta a peu de pàgina, des de la perspectiva que ara ens interessa cal dir que és un article que fa avançar poc la recepció interpretativa de la novel·la, ja que bàsicament segueix i reproduïx els postulats de Carme Arnau (1979).

Per la seua banda, el 1994 Gonzalo Navajas publicava el treball «Normative Order and the Catalan *Heimat* in Mercè Rodoreda's *Mirall trencat*» en el volum *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*. En aquest estudi, Navajas va analitzar, d'una manera descontextualitzada i poc fonamentada, Rodoreda i *Mirall trencat* en relació amb el postmodernisme. Així, considera que, tot i que Rodoreda «remaining as an outsider in the postmodernism debate» (1994: 98), sí que és conscient dels errors del model fundacional de novel·la, cosa que intenta solucionar per mitjà de la construcció d'universos mítics on l'ordre establert està garantit i no frontalment com faria el postmodernisme.

En aquest mateix volum publica Janet Pérez el treball «Gothic Spaces, Transgressions and Apparitions in *Mirall trencat*: Rodoreda's adaptation of the Paradigm» en què es troba la primera relació de *Mirall trencat* amb la novel·la gòtica, cosa que, com hem vist tornarà a fer després Arnau en el seu treball del 2000. En concret, per a Pérez, són l'aspecte de la torre i el jardí, les morts, la presència de tombes i fantasmes o els amors tràgics i impossibles farcits de secrets entre d'altres els elements que clarament permeten establir aquesta relació. A més, defensa que el període temporal narrat en la novel·la (finals del segle XIX i principis del XX) té a veure amb el fet que la novel·la gòtica naix amb la revolució industrial i que és en aquest període quan aquesta es desenvolupa a Catalunya. De la mateixa manera, també afirma que *Mirall trencat* respon més al paradigma de les novel·les gòtiques escrites per dones que per homes,

---

<sup>648</sup> Anna Dodas i Noguer va faltar el 1986 amb tan sols 23 anys a causa d'un homicidi, motiu que explica la publicació d'aquest treball de doctorat, dirigit per Joaquim Molas, com a article.

encara que, al seu parer, Rodoreda deixa enrere la consideració de santes de les heroïnes protagonistes i les presenta com a pecadores. Per últim, cal dir que des d'una perspectiva força subjectiva i escassament argumentada, per a Pérez, el motiu que porta Rodoreda a fer ús en la novel·la de certs aspectes del gènere gòtic —un gènere que segons la crítica feminista anava adreçat especialment a les dones— és la intenció de denunciar les injustícies que van patir les dones i patien en el moment de l'escriptura de la novel·la.

Un any després, el 1995,<sup>649</sup> Antonio Sobejano-Morán va analitzar *Mirall trencat* des de les pàgines de la revista *Letras Peninsulares* i fent ús d'una perspectiva feminista, en un article titulat «*Espejo roto: la utopía arcádica de Mercè Rodoreda*». En aquest article, Sobejano-Morán defensa que amb aquesta novel·la «Rodoreda postula una revisió epistemològica del sistema patriarcal bajo la propuesta de una experiencia matriarcal» (1995; 133), cosa que argumenta basant-se en l'esdevenir del personatge de Teresa, a qui considera la protagonista. Així, al seu parer, són la presència del jardí com a lloc edènic i matriarcal per al personatge, juntament amb la visió negativa de la maternitat i les relacions prematrimonials i extramatrimonials que aquesta manté, els principals elements que el porten a formular aquesta hipòtesi. Ara bé, per a Sobejano-Morán aquest matriarcat fundat per Teresa és fallit pel fet que imita el patriarcat, motiu pel qual Rodoreda hauria decidit destruir-lo al final de la novel·la.<sup>650</sup>

El 1996 Josefina González publicava en la *Revista de Estudios Hispánicos* l'article «*Mirall trencat: Un umbral autobiográfico en la obra de Mercè Rodoreda*». Tal com el mateix títol indica i com hem vist que també ha fet Josefina González en relació a altres obres rodoredianes, la perspectiva d'anàlisi que adopta és la purament biogràfica. Així, agafant diferents referents teòrics i sobretot Lejeune, defensa que el suïcidi de Maria en

---

<sup>649</sup> També el 1995, concretament el 20 de desembre, Simona Škrabec publica l'article «Obnova sredoziemskega klasicizma» en la revista eslovena *Razgledi: Tako Rekoč Intelktualni Tabloid*. Si bé es tracta d'un article generalista per a un públic desconexedor de la literatura catalana, cal esmentar que Škrabec destaca la importància de la Guerra Civil en relació amb la fi de la novel·la i de la reivindicació de gènere. A més, estableix una comparació entre l'obra rodorediana i la d'altres autores com Montserrat Roig i Isabel-Clara Simó.

<sup>650</sup> En aquest sentit, Sobejano-Morán afirma: «el mundo arcádico de Teresa se levanta, [...], sobre los mismos cimientos del sistema patriarcal, y se fundamenta en el mismo sistema de oposiciones binarias que el orden patriarcal: poder/sumisión, femenino/masculino, naturaleza/sociedad, matriarcado/patriarcado. Hay un cambio de guardia, pero siguen los mismos principios de opresión. [...] Teresa participa de este proceso supletorio con la creación de un mundo matriarcal que reemplaza al patriarcal, lo imita y lo refleja y, por lo tanto, merece ser demolido. La destrucción final de este mundo se produce con la entrada/violación de los milicianos republicanos —orden patriarcal— en el espacio privado de Teresa, con el fuego exterminador de Sofia, y por medio de la imagen de descomposición y podredumbre que se desprende de la presencia de unas ratas que asolan el chalet y el jardín» (1995: 142).



el llorer és la porta al contingut autobiogràfic present en *Mirall trencat*, ja que, al seu parer, amb aquest fragment Rodoreda estaria parlant de manera implícita de la relació incestuosa que va viure:

El tema del incesto vinculado al laurel en *Mirall trencat* crea un espacio en la novela que marca un ápice convergente entre la vida de María y Mercè Rodoreda para crear un instante autobiográfico en un recinto incierto y fantástico. Partiendo de este punto culminante, el lector de *Mirall trencat* que esté al tanto de los datos biográficos pertinentes a Rodoreda, no puede ignorar que los temas de la novela concuerdan con los de la vida de la escritora: el abandono del hijo, el poco instinto maternal, el incesto y el triángulo amoroso en conjunto con el adulterio. También convergen los espacios narrativos: Viena, París y Barcelona (González, 1996: 109).

A més, per a González, *Mirall trencat* és la culminació de tota la producció de caràcter autobiogràfic anterior que Rodoreda du a terme amb la intenció «de produir un autoanàlisis existencial de esa realidad» (1996: 112) i no de revelar una realitat interior.<sup>651</sup> En definitiva, tot i que al pròleg de la novel·la Rodoreda deixa clar que cap dels seus personatges no és ella i a pesar de l'existència d'un pacte de ficció no autobiogràfic, González insisteix en la idea i justifica la reacció de l'autora basant-se en les dificultats que Rodoreda tindria si ho admetera en una societat de postguerra, context que no es correspon amb el que es publica la novel·la i el corresponent pròleg:

Por lo tanto, aunque Rodoreda no admita la cualidad autobiográfica de su producción literaria, no es difícil discernir la cualidad inminentemente peligrosa de una confesión ante una sociedad española de postguerra (1996: 113).

El 1999 Lisa Vollendorf va publicar el treball «Exchanging Terms: Toward the Feminist Fantastic in *Mirall trencat*» en el volum *Voices and Visions. The Words and Works of Mercè Rodoreda*, de marcat caràcter feminista pel que fa a la interpretació de l'obra rodorediana. Basant-se en aquesta perspectiva, Vollendorf defensa que, tot i que Rodoreda va renegar públicament del feminisme, en *Mirall trencat* es pot veure una aplicació creativa de les teories de Gayle Rubin i sobretot de Luce Irigaray sense tenir en compte com de lluny podria trobar-se l'autora d'aquests plantejaments teòrics com per plantejar-se dur-ne a terme una aplicació pràctica en la seua novel·la. Així, d'una banda, afirma que en la primera i segona parts, de caràcter realista, Rodoreda exposa de manera crítica com el matriarcat de Teresa Goday està sotmès a les lleis del patriarcat,

---

<sup>651</sup> En concret, González afirma: «Muerto ya Obiols, y al contemplar su propia inmortalidad, es indudable que Rodoreda ha querido concluir su proyecto existencial: el análisis de su vida a través de su producción literaria. *Mirall trencat* es una recapitulación de ese proyecto, ya que en las novelas redactadas después de su publicación, no aparecen referencias al modelo existencial de Rodoreda, sino reflexiones sobre la muerte» (1996: 114).

ja que la dona es mostra com una mercaderia i viu en el rebuig a la maternitat i en la repressió sexual. De l'altra, que, a la tercera part, Rodoreda dona pas al fantàstic a fi de mostrar un exemple d'una societat femenina lliure de les imposicions del patriarcat que tindrà en Armanda la vertadera figura maternal:

In this non-phallogocentric world imagined in Part Three of *Mirall trencat*, intergenerational communication is realized, class disappears as a marker of difference, and biology no longer strictly defines familial bonds, all of which is cast in terms of the feminine and the maternal, bringing us closer to the integrity of the self so vigorously sought and so obviously compromised in Teresa's lifetime (1999: 168).

El 2000 i el 2002 respectivament, amb un clar seguiment de la perspectiva simbòlica, Andreu Moix i Jordi Ferré van analitzar la novel·la que ara ens ocupa en els treballs «Els símbols rodons a *Mirall trencat*: flors i fruits» i «Els símbols rodons a *Mirall trencat*: éssers alats i jardí i mite de la infantesa». En tots dos treballs destaquen la importància que els símbols tenen per entendre aquesta novel·la i, simplement, se centren a fer una interpretació simbòlica dels elements esmentats als títols. Es tracta, per tant, d'uns treballs amb un clar seguidisme de la metodologia i pressupòsits d'Arnau (1979).

Des d'una perspectiva feminista, va publicar el 2009 Eva Bru l'article «The Body as a Conflation of Discourses: The *femme fatale* in Mercè Rodoreda's *Mirall trencat* (1974)» en la publicació *Journal of Catalan Studies*. En aquest treball, Bru considera que Rodoreda reescriu el tòpic de la *femme fatale* en la novel·la dotant les heroïnes (sobretot Teresa, però també Maria) amb signes de múltiple alteritat amb la finalitat d'exposar com el sistema hegemònic està sota amenaça i de subvertir les nocions culturals i socials relatives a la feminitat i la sexualitat femenina de la Catalunya de finals del segle XIX i principis del segle XX. Per tal d'exemplificar-ho, a més de recollir episodis de la novel·la en què els dos personatges tenen comportaments fora dels establerts per a una dona de l'època, Bru remarca com totes dues estan unides a objectes de característiques fàl·liques: l'agulla del pit en el cas de Teresa, front a la perla —símbol de feminitat, al seu parer— que llueixen els homes; i pin, ganivets i agulla amb què mata a Jaume, en el de Maria.<sup>652</sup>

---

<sup>652</sup> Tres anys després, el 2013, Eva Bru va recollir aquest treball, amb el títol «Performing Patriarchy's Anxieties: The *Femme Fatale* as Multiple Sexual and Political Other» com un capítol del seu volum *Beyond Containment. Corporeality in Mercè Rodoreda's literature*. Si bé gran part del capítol és una reproducció de l'article del 2009, motiu pel qual no l'analitzarem, sí que cal deixar constància que en

Vint anys després, el 2010, Denise Boyer tornà a publicar un treball referit a *Mirall trencat*; en aquest cas, però, en el context del Congrés Internacional Mercè Rodoreda celebrat el 2008 i deixant de banda la perspectiva narratològica. En aquest cas, se centra en l'anàlisi de l'aspecte físic dels personatges de la novel·la a fi d'observar-ne el rendiment narratiu des de tres perspectives: com contribueixen a crear il·lusió referencial, com caracteritzen una personalitat i/o una societat i quina importància tenen per a l'acció. Després de dur a terme l'anàlisi, Boyer arriba a la conclusió que totes les unitats narratives referides a l'aspecte físic dels personatges contribueixen «al caràcter molt fosc de la novel·la, ja que totes les relacions humanes són contaminades pel valor atribuït a l'aspecte físic en una societat frívola i masclista, tota d'aparences» (2010: 23). Així, adopta en el treball una perspectiva feminista que la porta a afirmar d'una manera subjectiva que les referències a l'aspecte físic el presenten com «un objecte de comerç i de relacions de força» (2010: 23), cosa que, al seu entendre, constitueix «una crítica social implícita» (2010: 23).

En el mateix volum que l'article anterior i com a conseqüència també de la participació en el Congrés Internacional Mercè Rodoreda, Miquel Sobrer va publicar el treball «'Moesta et errabunda': Amoralitat i artifici a *Mirall trencat*». En aquest treball, Sobrer parteix de la consideració de la novel·la com a pessimista feta per Arthur Terry (2003) a fi de superar-la. Així, el treball consisteix en una defensa que allò que realment caracteritza l'obra és l'amoralitat presentada com a artifici i el fet que ni l'autora ni el narrador fan cap judici sobre el comportament dels personatges ni aquest acaba comportant-los una redempció o un càstig.<sup>653</sup>

També el 2010 es publica el treball de Marta Nadal «*Mirall trencat, pintura de la bellesa i del sinistre*» en el volum *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*.<sup>654</sup> Ara bé, el treball és una reproducció, amb algunes modificacions de caràcter sobretot formal, del «Postfaci» que

---

aquest capítol Bru amplia el context històric en què sorgeix el concepte de *femme fatale* i les influències literàries i sobretot cinematogràfiques que podrien haver portat Rodoreda a fer-ne ús.

<sup>653</sup> Tot i que no hi aprofundeix, Sobrer es refereix de manera directa a la influència del tarot en *Mirall trencat*, una afirmació que no hem vist en cap dels treballs analitzats fins ara. En concret, afirma: «També a *Mirall trencat*, hi trobaríem alguns dels arcans del tarot: el Foll (el Quim Berguedà), els Amants (el Ramon i la Maria), el Carro (del senyor Nicolau), la mateixa Roda de la Fortuna, el Penjat, la Mort, la Torre, l'Estel...» (2010: 144).

<sup>654</sup> Com veurem en l'apartat «*Mirall trencat* en el cànon de la producció rodorediana», Nadal va ser l'encarregada de dur a terme la xerrada del cicle «Una novel·la són paraules» al voltant de la novel·la en el centenari de l'autora.

Nadal va publicar per a l'edició de la novel·la per part de Club Editor el 2006, motiu pel qual n'analitzarem el contingut en l'apartat «Les interpretacions de *Mirall trencat* en l'àmbit de la divulgació» i no en aquest. Tot i això, sí que volem destacar una diferència entre totes dues versions: com Nadal matisa l'apunt de caràcter biografista amb què tanca el «Postfaci». Així, si bé en el «Postfaci» identificava clarament el final de la novel·la —que Nadal llig com un nou començament— amb la nova etapa que «Mercè Rodoreda va encetar a Romanyà de la Selva, l'espai del seu darrer jardí» (2011 [1a ed. 2006]: 414); en el treball de 2010, matisa i en corregeix alguns aspectes, cosa que la porta a afirmar: «Potser com la que Mercè Rodoreda va veure néixer a Romanyà de la Selva, l'espai del seu darrer paradís» (2010: 273).

El mateix 2010 Anna M. Saludes publica un article en la *Revista de Catalunya* referit, en certa manera, a *Mirall trencat* i diem en certa manera perquè l'article, que porta per títol «El mestre d'esgrima a *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda» és més una aproximació biogràfica al mestre d'esgrima de l'Ateneu Barcelonès, Josep Bea i Aragany, citat en la novel·la que una anàlisi d'aquesta. En concret, Saludes exposa la possibilitat que Rodoreda veiera a principis dels anys trenta a l'Ateneu un quadre del mestre i que aquell fet la impactara tant que anys després el fera aparèixer en la novel·la, cosa que relaciona amb la capacitat de Rodoreda per introduir en les seues obres referències a diverses arts i amb la importància que el secret té en aquesta novel·la en concret:

Mercè Rodoreda [...] havia introduït sovint descripcions de pintures, personalitats efigiades, artistes preferits, en general prou coneguts, però en el cas del mestre Bea, potser és l'única vegada que fa viure un personatge descobert a través d'un quadre, sense esmentar-ne l'origen. I amb aquesta lleu subtileza, assoleix un clímax de misteri que justament impregna molts dels personatges que neixen i moren a *Mirall trencat* (2010: 95-96).

També el 2010 veu la llum un treball centrat en la novel·la que ara ens ocupa elaborat per a la jornada «Le temps historique et les espaces urbains dans l'œuvre de Mercè Rodoreda (1908-1983)», celebrada el 2008 a la Sorbona de París. Ens referim al treball «Passejades i immobilitat a *Mirall trencat*: entre realisme i simbolisme» de Marc Audí en el qual es defensa la lectura oberta de la novel·la i la impossibilitat d'atorgar-li un significat únic perquè Rodoreda el que crea són processos, cosa que intenta demostrar a partir dels moviments o absència d'aquests per part dels personatges.

Per últim, dins dels treballs que tracten *Mirall trencat* de manera independent, trobem el capítol que Laura Borràs va dedicar a la novel·la el 2012, titulat «Amors i desamors a *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda», en el seu volum *Dos amants com nosaltres*. Si bé no podem tractar el capítol com una anàlisi crítica, ja que Borràs porta a terme en el volum un recorregut de caràcter personal i per tant subjectiu per les que ella considera que són les grans històries d'amor i passió en la literatura catalana, sí que resulten interessants algunes de les afirmacions que fa perquè reproduïen línies mestres d'estudis anteriors o perquè suposen una interpretació de l'argument o dels personatges inèdita.

Pel que fa a les primeres, Borràs segueix Arnau (1979 i 2000c) i considera *Mirall trencat* com l'obra de maduresa de l'autora que funciona com un museu de les seues obsessions perennes i on alguns dels seus personatges previs troben el seu espai definitiu. A més, fa esment de la polifonia de veus, de la importància del record i de la classificació de la novel·la com a realista, psicològica, intimista i gòtica. Per últim, si bé presenta Teresa, igual que Arnau (1979), com la protagonista indiscutible, també és cert que la presenta com a matriarca i li atorga una personalitat freda i calculadora de supervivent que la porta a moure's per interès, cosa que alhora contradiu la tesi de Boyer (2010). Quant a les segones, crida l'atenció per tractar-se d'interpretacions inèdites que, per a Borràs, la mort de Maria té més a veure amb un accident que amb el suïcidi; que els personatges de Teresa i Eladi tenen molts punts en comú, o que la cita inicial d'Sterne no sols tindria relació amb el secret, sinó també amb la llibertat estructural de la novel·la *Vida i opinions de Tristram Shandy*, d'on s'extreu la cita, perquè podria haver influenciat l'estructura de *Mirall trencat*.

És el moment ara de tractar els articles en què es fa algun tipus de referència a *Mirall trencat* per tal d'exemplificar una hipòtesi sobre l'obra de Rodoreda en general. Des d'un punt de vista cronològic, el primer treball que es refereix a la novel·la en un estudi referit al conjunt de l'obra rodorediana és el que Mercè Clarasó va publicar, des d'una perspectiva narratològica, en el *Bulletin of Hispanic Studies* el 1980.<sup>655</sup> En aquest treball, Clarasó considera que el punt de vista utilitzat per Rodoreda en *Mirall trencat* suposa una innovació en la seua narrativa: «for the first time in the novels (with the

---

<sup>655</sup> Un anys abans de l'aparició d'aquest treball, Maria Cinta Montagut publica l'article «Una vida y una obra: Mercè Rodoreda» en la revista *La Bañera*, però no l'analitzarem per tractar-se d'un article generalista que aporta poc d'avanç a la recepció crítica de la novel·la que ara ens ocupa.

exception of a few haphazard examples in the early version of *Aloma*), we get different viewpoints not filtered through a ubiquitous narrator» (1980: 151). De la mateixa manera, afirma que és la tria d'aquesta perspectiva la que li permet introduir els elements sobrenaturals d'una manera que, per primera vegada, el lector no pot entendre com a impressions subjectives del protagonista-narrador.

Dos anys després, el 1982, Maryellen Bieder també feia referència a *Mirall trencat* en el treball «The Woman in the Garden: The Problem of Identity in the Novels of Mercè Rodoreda», publicat en les *Actes del segon Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica*. Com hem vist en relació a altres obres rodoredianes, Bieder analitza, des d'una perspectiva simbòlica i feminista, la presència dels jardins i dels parcs en diferents obres de Rodoreda. Pel que fa a *Mirall trencat*, considera que és en aquesta novel·la quan les oposicions d'elements ja presents en obres anteriors (ciutat i natura, fortalesa i debilitat, societat masculina i natura femenina) arriben a la seua màxima expressió, cosa que, al seu parer, queda reflectit en uns personatges femenins que res tenen a veure ja amb la innocència, bondat, estancament, soledat i natura dels de novel·les anteriors, i amb uns de masculins que «tend to be inward-oriented victims unable to come to terms with life» (1982: 360). Es tracta, per tant, d'una lectura interpretativa que, anys més tard, serà rebatuda des de les mateixes tesis feministes nord-americanes, com en el treball de Boyer (2010).

Per una altra banda, quant a la perspectiva simbòlica d'anàlisi, Bieder defensa que el jardí de la novel·la es pot interpretar com un símbol on es reflecteix la desfeta de la Guerra Civil i l'evolució psicològica i econòmica dels personatges de la família. Finalment, Bieder uneix totes dues perspectives i afirma que el jardí disminueix en aquesta novel·la segons les dones van passant de víctimes a supervivents, cosa que explica pel fet que aquest canvi, aquesta introducció dels personatges femenins emergents del jardí en l'ordre econòmic i social, implica que es perden a elles mateixes: «Nature is sacrificed to material progress in Rodoreda's view of the future, as the individual is sacrificed to a dehumanized world» (1983: 364).

Seguint en certa manera una línia d'anàlisi semblant, el 1983 Marta Pessarrodona es va referir a *Mirall trencat* en l'article «Les dones a l'obra de Mercè Rodoreda», publicat en *Serra d'Or*. Com hem vist en relació a altres obres, Pessarrodona escriu l'article amb l'objectiu de deixar enrere el qualificatiu de beneïta que sempre havia acompanyat la

protagonista de *La plaça del Diamant*. Aquest motiu li serveix d'excusa, però, per a analitzar, succintament, aquest aspecte en altres obres de Rodoreda, com és el cas de *Mirall trencat*, ja que, segons ella mateixa afirma (1983: 17 [675]), no seria estrany que el concepte s'estenguera. Pel que fa a la novel·la que ara ens ocupa, per tant, Pessarrodona destaca l'autonomia o domini de la situació dels personatges femenins, cosa que exemplifica amb Teresa, Sofia i Armanda; una hipòtesi que tornarà a ser contradita posteriorment per tesis feministes com la de Boyer (2010).<sup>656</sup>

Des d'una perspectiva simbòlica i biogràfica, va publicar Alejandro Varderi el 1987 el seu article «Mercè Rodoreda més enllà del jardí» en la revista *Catalan Review*. En els capítols dedicats a altres obres, ja hem comentat les línies generals d'aquest treball, per això ens centrarem ara, exclusivament, a veure què diu, seguint les línies d'interpretació emprades, sobre la novel·la que ara ens ocupa. Per a Varderi, es pot establir una clara continuïtat entre *Aloma* i *Mirall trencat* en relació a la interpretació de la casa i del jardí: «D'aquí ve que Aloma senti tendresa per la seva [sa casa] i no l'abandoni fins que el seu mateix jardí acabi per destruir-la a *Mirall trencat*» (1987: 263), i dels personatges femenins rodoredians dels quals afirma, d'una manera al nostre entendre massa generalista que, a excepció de Maria que «se suïcida cap enfora llençant-se al jardí» (1987: 267), totes es fan fortes en la casa en contra dels personatges masculins encara que això suppose «un suïcidi interior» (1987: 263). Així, és aquesta diferència en la forma de «suïcidi» perpetrada per Maria el que el porta a afirmar, de nou d'una manera força subjectiva, que «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» (1987: 267).

En el mateix número de la revista *Catalan Review* dedicat íntegrament a Rodoreda, Loreto Busquets també feu referències a *Mirall trencat* en una interpretació de l'obra rodorediana de caràcter psicoanalític freudià, com hem vist en capítols anteriors.

---

<sup>656</sup> En concret, en relació a Teresa Goday, Pessarrodona afirma: «Hi ha més, fins i tot es permeten el luxe de pujar molt més amunt del que els pertoca per naixença, com és el cas de Teresa Goday. [...]. D'una Teresa, que podria ser una Aloma (es dona la mateixa circumstància de mare soltera), una Colometa, atesa la seva situació social, i fins i tot una Cecília C., i que, en canvi, puja molts graons socials» (1983: 19 [677]); pel que fa a Sofia: «en una escena enterra totes les esclaves de la novel·la d'adulteri realista del dinou» (1983: 19 [67]) o «Sofia aconseguirà imposar-se fins i tot a la Guerra Civil, l'esdeveniment històric que gairebé menà al suïcidi la Colometa de *La plaça*» (1983: 19 [67]), i finalment, quant a les minyones i sobretot quant a Armanda: «I no sols Teresa i Sofia dominaran la situació, sinó fins i tot les minyones (en especial l'Armanda) que, des de la seva posició respectiva, ens ho resultaran tot menys unes ànimes de càntir» (1983: 19 [67]).

Centrant-nos en *Mirall trencat*, és per contrast amb *El carrer de les Camèlies* que ara analitza la importància de l'inconscient en el desenvolupament temàtic i l'estructura formal de la novel·la. Així, defensa que en la novel·la que ara ens ocupa Rodoreda ha dut a terme una inversió dels elements presents en la novel·la anterior, ja que la societat burgesa i la seua moralitat ocupa el lloc central i la marginal queda relegada a un segon terme, encara que el comportament neuròtic dels personatges, com a conseqüència del sentiment de culpa en relació al sexe i del complex d'inferioritat, continua present.

També des d'una perspectiva psicoanalítica, Joaquim Poch i Conxa Planas analitzen, en l'estudi *Psicoanàlisi i dona a l'obra de Mercè Rodoreda* (1987), tres personatges femenins de la novel·la: Teresa Goday, Sofia Valldaura i Maria Farriols, presentats com els tres personatges principals. Pel que fa a Teresa, Poch i Planas insisteixen en la irreflexió i la capacitat manipuladora del personatge i, amb lligams que estableixen amb la relació materna i paterna poc explicada en la novel·la, diagnostiquen que presenta un trastorn de la personalitat mixt<sup>657</sup> i un de tipus conversiu. Quant a Sofia, els trastorns diagnosticats són el de personalitat paranoide i el de personalitat invertida, cosa que expliquen, entre molts altres motius, pel fet de no ser alletada per la mare per la qual acabarà sentint enveja o per sentir-se traïda pel pare amb motiu de l'herència. Finalment, en relació a Maria, Poch i Planas diagnostiquen que patiria un trastorn de la conducta socialitzat severa, la qual cosa expliquen sobretot per la relació que manté amb Ramon. Així, al seu parer, la relació de tots dos naix de la necessitat de Maria de fugir dels sentiments depressius pel desconeixement dels seus orígens, cosa que alleugereix perquè, d'una banda, fent-se parella amb Ramon es desfà de la gelosia que li poden despertar els seus pares, i, de l'altra, perquè tots dos juguen a seduir-se mitjançant «l'atac sistemàtic a tots els que ells veuen com a febles i petits» (1987a: 246).

Com a continuació de l'estudi anterior però sumant-hi una perspectiva biogràfica, Joaquim Poch i Conxa Planas publicaren el mateix 1987 en la revista *Catalan Review* l'article «El fet femení en els textos de Mercè Rodoreda (una reflexió des de la psicoanàlisi)». Així, l'objectiu del treball passa per trobar connexions entre la vida de l'autora i la de sis protagonistes roredianes. En concret, pel que fa a *Mirall trencat*, els personatges analitzats són, igual que en l'estudi anterior, Teresa Goday, Sofia

---

<sup>657</sup> En concret, aquest trastorn de la personalitat mixt l'expliquen per la presència d'alguns aspectes de diverses personalitats alterades (histriònica, narcisista, borderline i antisocial), però no de la totalitat d'aspectes que permetrien adjudicar-li només un trastorn en concret.



Valldaura i Maria Farriols. És sobretot amb el personatge de Teresa amb el qual s'hi estableixen més paral·lelismes a partir de la visió frustrant i empobridora que, al seu parer, tant Rodoreda com Teresa comparteixen de la maternitat:

La seva mateixa maternitat, tan maltractada i abandonada, és un dels nuclis de preocupació de la seva producció d'una manera constant. Cal que recordem Teresa Goday abandonant el seu fill per poder-se enriquir, però a l'ensems tenint-ne cura des de la distància. Tot això s'expressa en les visites de Miquel Masdeu a Teresa. Aquesta, que també és àvia, s'ocupa de Jaume [...]. També Rodoreda va ser àvia i ho fa saber a Anna en una carta (1987b: 222-223).

Ara bé, no és aquest l'únic aspecte que s'usa com a paral·lelisme entre el personatge i l'autora, també l'amor de Teresa amb Miquel Masdeu i el de Rodoreda i Obiols són motiu de comparació, ja que, al seu parer, tots dos són amors passionals de joventut que no acaben convertint-se en un amor real i madur:

El tipus d'enamorament de què ens parla Rodoreda per mitjà de les seves cartes i de les seves protagonistes és típic en l'adolescència; pensem en [...] Teresa Goday i Salvador Masdeu, [...], es tracta d'un enamorament en mirall, entre iguals, que en evolucionar, dona pas a un amor més madur; però sembla que en part això no succeeix ni en les fantasies ni en la realitat rodoredianes. Sembla talment que Rodoreda s'enamora d'allò que ha disposat dins l'altre, sense poder valorar la realitat intrínseca de l'altre (1987b: 211-212).

Quant al personatge de Sofia, hi veuen relació en la visió de la maternitat que atribueixen a Rodoreda i en el part sangonós del personatge. Pel que fa al de Maria, la comparança l'estableixen en el fet que el personatge acaba suïcidant-se, cosa que en moltes ocasions rondaria el pensament de l'autora, i en el fet que el personatge, igual que Teresa i Rodoreda, viuen un amor passional de joventut. En definitiva, per a Poch i Planas, Rodoreda amb les seues novel·les i, per tant també amb *Mirall trencat*, intenta «aproximar-se a ella mateixa, a la seva dramàtica interna, provant d'elaborar-la i de trobar-ne la sortida» (1987b: 221), és a dir, intenta explicar-se i ressorgir de la seua situació amorosa amb Obiols.

El mateix 1987, a propòsit d'una ressenya per la publicació pòstuma de *La mort i la primavera*, Martín Salustiano aprofita per fer un repàs per la narrativa anterior de Rodoreda a fi de demostrar com la simbologia present en tota la producció rodorediana esclata en aquesta última obra. Si bé la lectura, de caràcter simbòlic i biogràfic, que en fa difereix poc de la d'Arnau (1979), sí que ens ha cridat l'atenció un aspecte: el fet que remarca que cap dels personatges de la novel·la està tractat amb profunditat, ja que és

una interpretació al nostre parer errònia i que fins al moment no s'havia fet en la recepció de la novel·la ni tampoc es farà posteriorment.

Un any després, el 1988,<sup>658</sup> Geraldine C. Nichols publica el capítol «“Mitja poma, mitja taronja”: Gènesi i destí literari de la catalana contemporània» en *Literatura de dones: una visió del món* en el qual analitza, com hem vist en relació a altres obres de Rodoreda, la presència de certs passatges bíblics relacionables amb la posició de la dona en l'obra de diverses autores catalanes. Pel que fa a Rodoreda i *Mirall trencat*, tot i que les referències hi són escasses, es relaciona la novel·la amb el passatge bíblic de l'expulsió del paradís per culpa d'Eva des de dues perspectives: la de Catalunya i la de la dona. Quant a la primera, Nichols defensa que l'Edèn o felicitat perduda s'associa en la novel·la a Catalunya en el seu apogeu —des de la Renaixença fins a la caiguda de la República— i que Rodoreda no mostra els personatges catalans o rojos com a culpables d'eixa pèrdua, cosa que exemplifica en Jesús Masdeu.

D'una altra banda, pel que fa a la culpabilitat de la dona en aquesta expulsió del paradís, Nichols argumenta que els personatges femenins només es mostren com a aparentment culpables, cosa que es reflecteix en l'ambigüitat que els caracteritza per la presència del secret i de la fantasia.<sup>659</sup> En aquest cas, és en el personatge de Teresa en qui es basa per a exemplificar-ho: «Teresa de *Mirall trencat* és una altra dona innocent seduïda i després salvada per la seva bellesa, però mai, als ulls del text, pecaminosa» (1988a: 146). Així, considera que Rodoreda rebutja identificar allò pecaminós amb la sexualitat i que reflecteix la maldat femenina d'altres maneres com ara per la falta de pietat, cosa que al seu parer queda demostrat en el personatge de Sofia. Per últim, en aquest sentit, també afirma que les dones són expulsades de l'Edèn amb la menarquia, la qual cosa exemplifica en el personatge de Maria, ja que és a partir d'aquest moment, quan, al seu parer, comença a ser tractada com un objecte per Ramon pel fet que l'anomena «aquesta taca vermella» i perquè «pensa en el seu estat sexual en comptes de pensar en ella» (1988a: 149).<sup>660</sup>

---

<sup>658</sup> També el 1988 Janet Pérez publica el treball «The Most Significant Writer in Catalan» en el volum *Contemporary Women Writers of Spain* si bé no l'analitzarem perquè es tracta d'un treball generalista amb l'objectiu de donar a conèixer l'obra de Rodoreda. Així, pel que fa a *Mirall trencat*, en el treball únicament es fa una síntesi del treball d'Arnau (1979).

<sup>659</sup> Al seu parer, Rodoreda utilitza la fantasia com una tècnica per desdibuixar les fronteres i exculpar tots els culpables.

<sup>660</sup> En els anys següents, apareixen alguns treballs generalistes en què es fa referència a *Mirall trencat* de manera sumària juntament amb altres obres de l'autora, com ara el de Soler (1990) —una clar resum de

No és fins el 1993 que tornem a trobar un treball en què s'analitza *Mirall trencat* juntament amb la resta de la producció rodolediana. Es tracta de l'article, titulat «Els símbols en l'obra de Mercè Rodoreda: el ganivet i les estrelles», que Xavier Solé i Roser Tintó van publicar en la revista *Antípodas*. Com el propi títol indica, l'article té com a objectiu analitzar l'evolució que aquests símbols han tingut al llarg de l'obra rodolediana. Per tal de fer-ho, els autors parteixen de la hipòtesi que és en la novel·la *Quanta, quanta guerra...* quan es consoliden i que en les obres anteriors es van afermant de manera progressiva, segons com s'apropa, cronològicament, el moment de publicació de cada obra a aquesta última novel·la.

Com hem vist en relació amb novel·les anteriors, la interpretació que fan del símbols és força subjectiva. Per una banda, el ganivet és interpretat com un símbol de dolor i emmirallament alhora, cosa que justifiquen per un passatge autobiogràfic introduït per Rodoreda en «Imatges d'infantesa»; de l'altra, les estrelles són llegides com un símbol del món de la intimitat o de l'esperit a partir d'una concepció neoplatònica del món que atribueixen a l'autora.

Així, pel que fa a *Mirall trencat*, classificada en la segona etapa de consolidació, el simbolisme del ganivet amb aquest doble vessant, dolor i emmirallament, apareix respectivament exemplificat amb l'assassinat de Jaume, perquè va ser perpetrat amb una forca forjada amb un ganivet, i amb el trencament de l'espill per part d'Armanda, cosa que justifiquen de manera encara més subjectiva si cap basant-se en el fet que el personatge «per la seva feina es troba constantment en contacte amb aquest estri» (1993: 210) i perquè, per mitjà de l'espill esmicolat en trossos tallants com punyals, recorda el passat de tota la família. Quant a les estrelles, afirmen que en *Mirall trencat* el motiu de les estrelles com a representació de la intimitat s'uneix amb el record d'infantesa,<sup>661</sup> una afirmació que clarament fa ús de la teoria del mite de la infantesa de Carme Arnau. Ara bé, no tots els personatges de la novel·la que viuen del record ho fan basant-se en el seu període com a infants, cosa que queda palès en el fet que l'afirmació es justifica basant-se, a banda d'en Maria, en Armanda i en el record que li inspiren les arracades que li va regalar Eladi.

---

les tesis d'Arnau (1979)—, Pope (1991) o Casals (1995), que no els analitzarem perquè no aporten cap novetat respecte a la recepció crítica.

<sup>661</sup> «En aquesta novel·la es produeix el lligam entre intimitat/estrella i infantesa/memòria. Ara, les estrelles són símbols clars del mite de la infantesa. És a través de l'evocació d'aquest estadi de la vida que els personatges troben llur sentit a l'existència i es creen un món d'abast personal i íntim, forjat amb elements procedents del record d'un estat feliç i harmònic» (Solé; Tintó, 1993: 215).

El mateix 1993 Mercè Clarasó publica l'article «The Two Worlds of Mercè Rodoreda» en el qual tracta els dos vessants realista i fantàstic que la crítica ha tendit a atribuir al conjunt de l'obra rodorediana. Pel que fa a *Mirall trencat*, Clarasó considera que en la novel·la s'uneixen tots dos vessants d'una manera progressiva i gens forçada; de manera que tot allò sobrenatural, el que podríem trobar a l'altra banda del mirall, queda unit sense sorpreses al que considerariem realitat.<sup>662</sup> Es tracta, per tant, del primer treball que sobrepassa la divisió de la novel·la en dues parts clarament diferenciades: la realista i la fantàstica, i que analitza la presència de tots dos vessants des de la continuïtat. Finalment, Clarasó considera que és aquesta unió d'aquests vessants el que fa de *Mirall trencat* una obra més profunda que la resta de la producció rodorediana: «If not as captivating as *La plaça del Diamant*, the book is perhaps the more satisfying of the two, in the balance it strikes between the two aspects of life that Rodoreda has chosen to highlight» (1993: 52-53).

Un any després, Anna M. Saludes i Amat publica, en el volum *La Cultura Catalana tra l'Umanesimo e il Barocco*, un breu capítol titulat «Teatre i narració: possibles interrelacions en l'obra de Mercè Rodoreda».<sup>663</sup> En aquest treball comenta la descoberta en el fons de la Fundació Mercè Rodoreda de l'obra teatral inèdita *Un dia* i de la interrelació que es pot establir entre aquesta i *Mirall trencat* a partir de la datació de totes dues, ja que el manuscrit de la peça teatral trobat a l'Institut d'Estudis Catalans no conté cap data. Per a Saludes, no sembla prou convincent l'afirmació de Casals (1991: 313), qui defensava haver trobat la data d'escriptura de la peça teatral en el manuscrit de la peça teatral conservat a l'arxiu familiar, per la qual cosa intenta demostrar que l'obra teatral és anterior a la novel·la per mitjà del contingut.<sup>664</sup> Per a fer-ho, Saludes es basa en l'episodi del soterrar d'Eladi Farriols, present en ambdues obres, i comenta la relació que es pot establir entre l'ús del teló en la peça teatral i les referències a les cortines en la novel·la.

---

<sup>662</sup> Això ho exemplifica en la manera com introdueix el fantasma de Maria, ja que només és a partir del seu monòleg com a fantasma que arribem a entendre el seu interior, i en el fet que l'espill acabe trencant-se al final de la novel·la: «A further complication arises when, as in *Mirall trencat*, the mirror is shattered. [...] What it reflects is now a stage further removed from our everyday world. Rodoreda plays a disquieting game in which the gap between the two worlds is progressively narrowed» (1993: 53).

<sup>663</sup> En aquest mateix volum, Maria A. Roca Mussons publica l'article «Novalis e M. Rodoreda: Il Fiore Azzurro». No ens detindrem en l'anàlisi perquè aquesta és general per a totes les obres comentades i ja l'hem feta en l'apartat «Les diferents aproximacions posteriors a Carme Arnau» del capítol dedicat a *La plaça del Diamant*.

<sup>664</sup> En aquest sentit, Saludes afirma: «Impossibilitats de consultar, ara com ara, el fons que Casals Couturier ha fet servir, hem d'atenir-nos a una posició de prudent reserva. Amb tot, s'ha d'admetre que no sembla inviable la dependència del text teatral» (1994: 496).

Des d'una perspectiva feminista d'anàlisi, trobem els dos treballs que Elizabeth Ann Scarlett va publicar el 1994. El primer és el capítol «Mercè Rodoreda», aparegut dins del volum *Under Construction: The body in Spanish Novels*, en el qual dedica un apartat a la novel·la que ara ens ocupa, titulat «The Matriarchal, Marvelous Dollhouse: *Mirall trencat*». En aquest apartat predominen dues idees: la relació de la novel·la amb el realisme màgic llatinoamericà i la importància de la dona com a subjecte en la novel·la. Així, Scarlett afirma: «The cross-generational sweep and marvellous realism of such Latin American novels as *Cien años de soledad* show a clear kinship with *Mirall trencat*» (1994a: 138).<sup>665</sup> Ara bé, és, al seu parer, la visió feminista que li atorga a la novel·la i el joc que Rodoreda estableix introduint-hi la casa de les nines el que la diferencia d'aquelles novel·les:

The difference in the latter lies in the matriarchal structure of the household, the use of the body as text in unravelling social deceit, and the paradigm of the dollhouse, toying with the barriers of reality and fiction and acknowledging the maternity and hence nondivinity of the flesh-and-blood author (1994a: 138).

El segon treball d'Scarlett que veu la llum el 1994 és el capítol «“Vinculada a les flors”: Flowers and the Body in *Jardí vora el mar* and *Mirall trencat*», publicat en el volum *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*. Com hem vist en relació a *Jardí vora el mar*, ara Scarlett amplia la lectura feminista a una de biogràfica i en relació a *Mirall trencat* observa que les relacions simbòliques dona-flor des d'una perspectiva feminista es donen sobretot en la figura de Teresa Valldaura en qui veu «a convergence of the main florally encoded aspects of feminine corporeality seen elsewhere in Rodoreda: the maternal and the erotic» (1994b: 79). De la mateixa manera, considera que és en Teresa en qui podem observar la relació biogràfica amb Rodoreda pel fet que la protagonista va ser arrencada del seu ambient igual que l'autora en haver de marxar a l'exili:

The image of the plant-like woman, uprooted by fate but thriving in new surroundings, is understandably a resonant one for Rodoreda, who found herself similarity transplanted while living in voluntary exile in Switzerland for many years, because of national calamity (1994b: 79).

Molt escasses són les referències que Maria Campillo fa a *Mirall trencat* en el seu treball «Mercè Rodoreda: La construcció de la veu narrativa», elaborat per al I Simposi

---

<sup>665</sup> Ja vam comentar la nostra opinió al voltant de la relació que el fantàstic rodoredià podria tenir amb el realisme màgic de la literatura llatinoamericana en l'anàlisi que d'aquest article vam fer en relació a la recepció d'*El carrer de les Camèlies*.

Internacional de Narrativa Breu i publicat el 1998 en les actes d'aquest simposi. Tot i això, sí que aporta un aspecte interessant des del punt de vista de l'anàlisi narratològica de la novel·la, una perspectiva d'anàlisi molt escassa fins al moment en la recepció de *Mirall trencat*. Per a Campillo, la rellevància de la memòria en la novel·la implica l'aparició de la incertesa i el dubte sobre tot allò recordat i alhora «una mena de doble identitat del personatge que recorda» (1998: 353).

El 2001 Anna M. Saludes publica el treball «La prehistòria literària de Mercè Rodoreda» en el qual, des d'una perspectiva totalment biogràfica, relaciona la vida dels predecessors de l'autora amb motius que apareixen en les seues obres, com hem vist en el cas d'*Aloma* (1938). En aquest sentit i pel que fa a *Mirall trencat*, cal destacar que Saludes estableix diverses relacions, unes més vagues que les altres, com ara que l'ús del motiu de l'àngel en la novel·la tinguera relació amb el Parador de l'Àngel (un espai esmentat en relació a la construcció del ferrocarril per Requena en la qual va participar el seu besavi); que l'autora hi fa un homenatge al record dels seus orígens familiars lligats a la construcció d'una via fèrria en el fet que en la novel·la el pare de Teresa Goday era un maquinista mort en accident de treball, o que també hi ret un homenatge, en aquest cas al seu avi i el seu ofici —corredor de finques—, en el fet que Salvador Valldaura es fa aconsellar per a l'adquisició de la torre a Sant Gervasi per un administrador anomenat Josep Fontanills i fill de Premià, tant pel cognom com per la procedència geogràfica.

El 2002 Carles Cortés també es va referir al conjunt de la producció de Rodoreda, i per tant també a *Mirall trencat*, en el treball «La superació del pas del temps en els personatges de Mercè Rodoreda. Alguns paral·lelismes amb l'obra de Virginia Woolf, Marcel Proust i Thomas Mann». En aquest estudi i en relació a *Mirall trencat*, Cortés bàsicament fa un recull de les idees, sobretot d'Arnau (1979 i 2000c) però també de Campillo i Gustà (1985), sobre el tractament del pas del temps amb l'objectiu de comparar aquest tractament amb el d'altres autors de novel·la psicològica que la podrien haver inspirat en aquest sentit; en concret, Virginia Woolf en obres com *Al far* o *Les ones* i Marcel Proust amb *A la recerca del temps perdut*. Pel que fa a la novel·la que ara ens ocupa, Cortés arriba a la conclusió, des del nostre punt de vista errònia, que un personatge com Teresa es mostra inactiva o passiva en la vellesa per la «impossibilitat de modificar els esdeveniments que són marcats per l'avanç del temps cronològic»

(2002c: 197), cosa que la portaria, al seu parer, a valorar el futur «com el moment on naixen les esperances, quan el conflicte podrà haver desaparegut» (2002c: 197).

Com hem vist en *Jardí vora el mar*, Molas va analitzar, d'una manera molt breu i des d'una perspectiva biografista, la presència del jardí en *Aloma*, *Jardí vora el mar* i *Mirall trencat* en el treball «Mercè Rodoreda: el jardí com a referent d'identitat», publicat el 2003 en el volum *Premis literaris Àncora: any 2002*. Pel que fa a la novel·la que ara ens ocupa, Molas afirma que Rodoreda aconsegueix crear un jardí-mite, deslligat dels records personals a diferència de les altres dues novel·les analitzades, cosa que el porta a afirmar:

El jardí no és, ja, un jardí real, idealitzat pel record o de proporcions sumptuoses, sinó un jardí abstracte, ple de connotacions simbòliques. De fet, tota l'obra gira al voltant del jardí, que és el paradís dels infants, i la casa, que és l'espai dels adults. El primer constitueix un món fabulós, poblat d'estranyss ocells i de plantes exòtiques. I, per contra, el segon és un clos tancat, de gent desfeta, vençuda (2003: 14).

El mateix 2003 Barbara Łuczak tornava a referir-se a la importància del jardí en la novel·la en el treball «La configuració temporal del jardí en *Jardí vora el mar* i *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda» dins del volum *Imaginer le jardin*.<sup>666</sup> Pel que fa concretament a *Mirall trencat*, considera que la relació que el jardí de la novel·la té amb el tòpic clàssic del *locus amoenus* des d'un punt de vista espacial és encara més ambivalent i polèmica que en *Jardí vora el mar*, ja que, si bé en una primera descripció es troben tots els elements que recull el tòpic: fonts, plantes, jardins, brisa, flors i cant d'ocells, aquests no s'anomenen per identificar la naturalesa de l'objecte, sinó per qüestionar-la fins al punt d'afirmar que en la novel·la es fa un reconstrucció negativa de l'espai del jardí, una espècie de *locus horridus*.<sup>667</sup> A més, aquesta ambivalència es veu reforçada, al seu parer, pel fet que el jardí es troba dins de la ciutat i perquè és un espai tancat, una disposició antitètica respecte del tòpic clàssic.

---

<sup>666</sup> Per veure l'objectiu general d'aquest treball, consulteu l'anàlisi que se'n fa en l'apartat «Les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979)» del capítol dedicat a *Jardí vora el mar*.

<sup>667</sup> Łuczak exemplifica de la manera següent el tractament que Rodoreda fa de cadascun d'aquests elements propis del *locus amoenus*: «En el jardí rodorediano el agua no “corre” ya que en vez de ser fuente o riachuelo es agua estancada (asimismo queda truncado el simbolismo del agua corriente, signo de la eternidad, esencial para el *locus amoenus*); las plantas que crecen en el lugar son zarzas, helechos negros y glicinas secas; los animales huyen espantados y el viento es fuerte, distinto de una brisa leve que mece las ramas del lugar ameno. Las tórtolas que arrullan en el jardín resultan aves de mal augurio: vuelan a la ventana de Teresa cuando alguna desgracia está por acaecer. La angustia que inspira el jardín contrasta con el sentimiento de paz y reposo total propio del *locus amoenus*» (2003c: 341).

Quant a la perspectiva temporal, considera que el jardí de la novel·la també posa en qüestió l'estructura temporal del lloc amè, cosa que exemplifica en el fet que Maria, després de suïcidar-se, es quede habitant el jardí com en una espècie de purgatori perquè, al seu parer, aquest fet demostra que el jardí és «una trampa donde el personaje padece lo que procuraba evitar» (2003c: 342). Per últim, a més d'aquestes dues perspectives, per a Łuczak el jardí de la novel·la contradiu altres imatges relacionades amb el tòpic del jardí: la d'*hortus conclusus*<sup>668</sup> i la de representació de la innocència infantil per la realització del pecat original per part de Maria i Ramon. En definitiva, considera que és a la Barcelona de finals del segle XIX i principis del XX i no al jardí a la qual se li atribueix un valor de plenitud equivalent al de *locus amoenus*, ja que és tractada com una porció de temps pretèrit i absolutament tancat.<sup>669</sup>

El 2004 Christine Arkininstall va dedicar un dels capítols del volum *Gender, class, and Nation: Mercè Rodoreda and the Subjects of Modernism* amb una perspectiva feminista i historicista d'anàlisi a *Mirall trencat*. En aquest capítol, titulat «Charting the Tides of Reality: *Mirall trencat*», Arkininstall considera que la novel·la que ara ens ocupa és de caràcter realista, si bé considera, seguint Campillo i Gustà (1985), que es tracta d'un realisme plural, multifacètic, propi de la literatura d'avantguarda iniciada en els anys 30 i, per tant, amb influències del Modernisme. Així, l'objectiu del seu treball passa per demostrar com el realisme i el Modernisme s'uneixen en la novel·la i com Rodoreda pretén, a més, reflectir en l'obra quina ha estat la història cultural de Catalunya.

Per tant, tal com passava en els treballs d'Arkininstall al voltant d'*El carrer de les Camèlies*, tornem a trobar-nos amb un clar problema de contextualització històrica, ja que de nou usa els paràmetres del Modernisme i el Noucentisme, com ara veurem, per a analitzar una novel·la publicada en els anys setanta, cosa que ens fa pensar que més que fer referència al Modernisme com a moviment literari caldria referir-se a l'aplicació per

---

<sup>668</sup> En concret, afirma: «La muralla que ciñe el jardín lo convierte en una suerte de *hortus conclusus* con una virgen/Maria, [...]. Después de su suicidio, que adopta la forma de un simbólico acto sexual, la protagonista entra en el espacio del jardín como “esposa” del laurel. De esta manera la estructura de la imagen queda destruida: lo cerrado evocado por el secreto del cuerpo femenino es sustituido por lo abierto, cuestionando asimismo la impermeabilidad del recinto del jardín a las influencias del mundo externo» (2003c: 344).

<sup>669</sup> Si bé no analitzarem l'article «L'àngel de l'amor i de la mort: Un conte de Mercè Rodoreda» que Anna M. Saludes publicà el 2003 perquè es tracta d'una anàlisi del conte «Semblava de seda», sí que volem deixar constància que, des d'una perspectiva biografista, Saludes afirmava que el nom de Pilar Segura que apareix en la novel·la es correspondria amb el nom real de la dona que Rodoreda va trobar al llit de mort d'Armand Obiols pel fet l'autora va fer-ne constar el nom en el dietari que la va acompanyar aquells dies.



part de Rodoreda de tècniques modernes.<sup>670</sup> Per tal de demostrar aquesta filiació de la novel·la al Modernisme i de poder establir-hi relacions, tot i els més de seixanta anys que separen el Modernisme de la novel·la, Arkinstall comenta, de manera força subjectiva, que és a finals dels seixanta i principis del setanta quan el Modernisme torna a ser posat en valor a Catalunya o que en la torre de Sant Gervasi cal veure un espai gòtic que recorda les obres arquitectòniques de Gaudí.

Ara bé, Arkinstall va més enllà i també afirma que els diversos personatges són representants per voluntat de l'autora dels corrents artístics catalans del segle XX. En aquest sentit, considera que Teresa seria una clara representant del Modernisme;<sup>671</sup> la seua filla, Sofia, del Noucentisme; el notari Riera, dels dilemes de la generació desenvolupada entre el Romanticisme i el Modernisme, i Jesús Masdeu, d'una cultura dependent del patronatge privat i sense llibertat de creació. I si aquest fet va lligat, al seu parer, a la intenció rodorediana de demostrar les seues «sympathies and ambivalences toward cultural movement of great significance for her work and for Catalunya as a whole» (2004: 157), no és l'únic. També amb una clara intencionalitat de reivindicació feminista, segons Arkinstall, hauria creat Rodoreda el personatge de Maria: la de reflectir qüestions sobre l'autoria femenina i les pràctiques literàries:

Maria's disappearance from a mirror that no longer reflects her can be equated with the loss of self experienced by the female writer who confronts an inherited masculinist discourse that interferes with the creation of her own literary images. [...]. Just as the unconventional desire associated with Maria leads to her self-destruction, so too does the female writer's pursuit of success, symbolized by the laurel, threaten her with a figurative self-extinction if she rejects literary conventions, in turn embedded in sociocultural norms (2004: 153).

En definitiva, per a Arkinstall, Rodoreda amb la novel·la té l'objectiu de transgredir els límits no sols en relació al gènere, sinó també a la classe social. És, de fet, amb aquest últim aspecte amb el qual tanca el treball afirmant, en oposició a Navajas (1994), que el

---

<sup>670</sup> De fet, és la mateixa Arkinstall qui, per tal de demostrar la relació que la novel·la té amb el Modernisme, esmenta l'ús de tècniques modernes per part de l'autora quan tracta les generacions més joves de la novel·la: «Rodoreda appears to self-consciously adjust her literary techniques to record the development of the modern novel in conjunction with the history of a family, reserving more realist modes of representation for the earlier generations and more modernist modes for later times» (2004: 144).

<sup>671</sup> Entre altres arguments, Arkinstall explica la relació entre Teresa i el Modernisme de la manera següent: «She also partially represents, I argue, *modernisme*: a movement that attempts to incorporate, in an interclassist cultural project, tradition and modernity, bourgeoisie and working class. This notion is reinforced by the fact that the splendor of Teresa's heyday, from when she marries Rovira until the beginning of the 1920s, corresponds with the lifespan of *modernisme*, situated approximately between 1880 and the early 1920s» (2004: 156-157).

final de la novel·la és una clara mostra del final de la vida de privilegis de la burgesia, cosa que exemplifica en la rellevància que adopta Armanda, un personatge que, al seu parer, caldria identificar amb la perspectiva de l'autora.

Margarida Casacuberta va analitzar el 2005, en l'article «Sols a la ciutat. D'*Aloma a Mirall Trencat*», la relació entre els personatges femenins rodoredians i Barcelona en diverses de les novel·les de Rodoreda. En concret, pel que fa a *Mirall trencat*, la considera una novel·la total que afecta, alhora, «el conjunt de les novel·les publicades fins aleshores per Rodoreda, les quals troben un reflex —de vegades directe, però al més sovint deformat— en la primera obra de maduresa» (2005: 46), cosa que ella exemplifica, sobretot, en la presència de la torre<sup>672</sup> i en l'esdevenir dels personatges femenins, especialment del de Teresa.<sup>673</sup> A més d'això, Casacuberta reivindica altres aspectes ja tractats a bastament en treballs anteriors com la simbologia del jardí i dels objectes i el final de la novel·la com el tancament d'un món romàntic del qual Sofia, pel seu caràcter, n'és l'única supervivent.

El 2008 Margarida Casacuberta va publicar l'article «Les larves de la descomposició: Viena» en la *Revista de Girona*, en el qual tracta l'aparició de la ciutat en la narrativa rodorediana a partir de *Mirall trencat* com a símbol de mort i destrucció, tot i evitant, en tot moment, relacionar directament aquest significat simbòlic amb la mort d'Obiols i les circumstàncies que la van envoltar. És per això que remet al pròleg de *Quanta, quanta, guerra...* i al somni que allí l'autora explica i que analitza la presència de la ciutat en les diferents obres de manera interrelacionada i des d'una perspectiva filosòfica. En concret, pel que fa a *Mirall trencat*, afirma que Viena pren en la novel·la «la forma d'un personatge, d'un fantasma, d'un objecte i d'un record» (2008: 79) que tenen a veure amb el personatge de Bárbara i que és a partir de tota la trama i simbologia decadent i de descomposició que envolta aquest personatge i la seua relació amb Salvador

---

<sup>672</sup> Quant a la torre, Casacuberta afirma: «no sembla forassenyat veure la torre dels Valldaura com el macrocosmos que integra els diferents microcosmos que formen part de la narrativa rodorediana, els quals, per la seva banda, s'emmirallen recíprocament i construeixen una teranyina de relacions espacials, temporals, humanes, temàtiques i simbòliques que permet a l'autora transcendir qualsevol anècdota» (2005: 46).

<sup>673</sup> Pel que fa a Teresa, Casacuberta la compara amb Aloma per la seua condició de mare soltera i amb Cecília per la construcció d'una nova vida i pel fet de prendre possessió del jardí com a mausoleu de les relacions amoroses i espai de la memòria, una vegada s'ha esfondrat un món (el nobiliari, en el cas de Teresa, i el burgés, en el de Cecília).

Valldaura que Rodoreda arriba a «liquidar el microcosmos de la torre i el jardí, la història de tres generacions d'una mateixa família, sense contemplacions» (2008: 81).<sup>674</sup>

El mateix 2008 Geraldine C. Nichols va comparar, des d'una perspectiva feminista i biogràfica, l'obra narrativa i pictòrica de Mercè Rodoreda en un article, titulat «A Womb of One's Own: Gender and its Discontents in Rodoreda» i publicat en la revista *Hispanic research journal*. Com hem vist en relació a altres obres, Nichols va dividir, de manera força subjectiva, l'obra de Rodoreda en set estats relacionats amb la menstruació com a mostra del pas del temps sobre la dona. Pel que fa a *Mirall trencat*, són sis els estats en els quals l'enquadra: el premenstrual (amb la relació de Maria i Ramon en el context de la naturalesa); el menstrual (amb el suïcidi de Maria com a mostra de la fi de la innocència que ella volia retenir per sempre); el de la defloració i iniciació en la sexualitat madura (amb una Teresa Goday que sent desig sexual contra la manera de procedir atribuïda convencionalment a les dones); el de l'embaràs (amb una Teresa que somia amb la poma i amb una Sofia patint dolor); el de la càrrega de la maternitat (amb una Teresa que estima més els nets que no els fills i una Sofia que veu els seus fills com a peons en la llarga carrera d'escacs del seu matrimoni), i la menopausa (amb una Teresa en cadira de rodes conscient de la seua pèrdua d'atractiu).

Aquest mateix any Neus Carbonell publica l'article «La representació de la feminitat en l'obra de Mercè Rodoreda» en la revista *Escola Catalana* en el qual utilitza els personatges de Teresa, Sofia i Maria de la novel·la per a exemplificar la seua hipòtesi sobre el tractament que Rodoreda dona a la feminitat en la seua obra.<sup>675</sup> Això, al seu parer, es veuria en el personatge de Teresa pel fet que és la bellesa i la sensualitat el que li permeten casar-se amb homes que no la satisfan per aconseguir l'ascens social; en el de Sofia, en la rivalitat-gelosia respecte de la mare i en el fet que el seu caràcter alienant és el que li permet «triomfar», i en el de Maria, en el fet que decideix suïcidar-se perquè, en arribar al moment de la descoberta de la feminitat, no té cap exemple on emmirallar-se.

---

<sup>674</sup> També el 2008 Vicenç Villatoro va publicar l'article «El mite del jardí desolat, un tractament literari de les catàstrofes del segle XX» en el qual fa un repàs de les obres publicades en aquest segle que fan ús d'aquest mite. Entre les obres incloses, atorga un paper molt destacat a *Mirall trencat* pel tractament que fa del jardí desolat com a mite de la pèrdua de la infantesa.

<sup>675</sup> Per a ampliar la informació sobre les línies generals d'aquest treball consulteu l'apartat «Les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979)» del capítol dedicat a *La plaça del Diamant*.

També el 2008 Mercè Ibarz es va referir a *Mirall trencat* en l'article «Rodoreda i la pintura: Una experiència decisiva» en el qual, des d'una perspectiva comparativa, contrastava l'obra literària i pictòrica de Rodoreda. Quant a la novel·la que ara ens ocupa, Ibarz la relaciona, igual que fa amb la resta de novel·les iniciades a partir de 1959, amb la tècnica del collage<sup>676</sup> i veu relació en la tècnica de l'*art brut* de Dubuffet i en la conversió de les pors en literatura.

El mateix 2008, en un breu article publicat en *Serra d'Or* i titulat «Les esberles d'un mirall infinit», Carme Riera fa una clara reivindicació de la qualitat literària de *Mirall trencat*, a més de comentar les desavinences personals que va tenir amb l'autora en l'inici de la seua carrera literària. Si bé no trobem en l'article cap novetat des del punt de vista de la recepció crítica, sí que ens sembla interessant destacar que Riera, tot i afirmar que «Rodoreda aboca en aquesta novel·la tot el que ha viscut i tot el que ha llegit» (2008: 30 [894]), opta per tractar només el segon dels aspectes, ja que «Sobre la relació entre la seva vida i la seva obra ja se n'ha parlat prou» (2008: 30 [894]), cosa que palesa la seua intenció de desmarcar-se de la lectura biografista de l'obra rodorediana.

Un any després, el 2009, Kathleen M. Glenn va publicar un article en la revista *Catalan Review*, titulat «Ghostly Presences and Black Pages: *Mirall trencat*, *País íntim* and *La meitat de l'ànima*», en el qual, des d'una perspectiva comparativa i historicista, analitzava aquestes novel·les de Mercè Rodoreda, Maria Barbal i Carme Riera, respectivament, i com la primera autora va poder influenciar en les altres dues. Pel que fa concretament a *Mirall trencat*, allò més rellevant de l'article és la reivindicació del pes que la Guerra Civil té en la novel·la, tot i afirmar que possiblement Rodoreda no ho fa de manera intencionada i que és un motiu que la crítica ha tendit a obviar. Així, seguint Arkinstall (2004), veu en els conflictes familiars i en els fratricidis de la Guerra Civil un rerefons en el qual Rodoreda es va basar per crear les problemàtiques relacions entre mares i fills i entre germans en la novel·la. I no sols això, també afirma que és la Guerra Civil el motiu que es troba al darrere de la conversió de Maria en fantasma, ja

---

<sup>676</sup> En aquest sentit, afirma: «*Mirall trencat* es una novela compuesta como sucesión de *Tableaux vivants* en la que los efluvios de la pintura que practicó Rodoreda se enlazan a la manera de un collage de forma abstracta, como de alguna manera intuyó un desconcertado Félix de Azúa al comentar la versión española, pues la novela no permite saber prácticamente nada de las razones y motivos de sus protagonistas, sólo permite sentir. El influjo geométrico de Kandinsky ilumina su lectura» (2008a: 187-188).

que, utilitzant Gordon (1997) i Labanyi (2002) com a referents teòrics, argumenta que els fantasmes en la literatura representen els reprimits de la història.

A més d'això, altres aspectes a destacar de l'article són: la seua opinió al voltant de la lectura biografista de la novel·la i la importància que atorga als silencis en la novel·la. Quant al primer aspecte, Glenn remarca que no es pot fer una correspondència exacta entre el que li ocorre a Rodoreda en la seua vida i el que narra com per exemple fa Casals (1991), si bé afirma que els fets viscuts estan al darrere de la seua visió negativa del matrimoni, la maternitat i les relacions amoroses. Per últim, són els silencis, les llacunes textuais i les interrupcions presents en la novel·la el que la relaciona amb les altres autores analitzades. De la mateixa manera, és l'ús d'aquestes tècniques el que la fa posicionar-se al costat d'Arkinstall (2004) i no d'Arnau (1979) en la concepció estructural de la novel·la, ja que considera que els capítols es poden llegir de manera independent i que no conformen un discurs ininterromput.

Com hem vist en el capítol dedicat a *El carrer de les Camèlies*, Eva Bru va tractar totes dues novel·les des d'una perspectiva feminista en l'article «Between the Abject and the Sublime: Excessive Bodies in Mercè Rodoreda's *El carrer de les Camèlies* and *Mirall trencat*», publicat el 2010 en la revista *Catalan Review*. Com que ja vam analitzar aquest article en aquell capítol i la conclusió a la qual arriba Bru en relació a la novel·la que ara ens ocupa és la mateixa, amb la diferència que el personatge escollit per a l'anàlisi és Teresa Goday, únicament ens limitarem a remarcar la descontextualització ja comentada. Si en relació amb *El carrer de les Camèlies*, veiem descontextualitzat històricament el fet de considerar que Rodoreda volia transgredir en una novel·la dels anys seixanta el model de dona noucentista, creiem que aquesta descontextualització encara és major si la novel·la a analitzar és publicada en els setanta, com és el cas de *Mirall trencat*.<sup>677</sup>

Com ja hem vist en relació a una altra novel·la, en aquest cas *Jardí vora el mar*, Simona Škrabec es va referir a aquella novel·la i a *Mirall trencat* en la conferència «Què hi ha sota les flors?», pronunciada al llarg de l'any 2008 i recollida en el volum *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008* del 2010. Com que ja hem comentat en el capítol dedicat a *Jardí vora el mar*

---

<sup>677</sup> Com ja hem comentat en relació a *El carrer de les Camèlies*, Eva Bru va reproduir aquest treball en la publicació de la seua tesi doctoral amb el títol «Carving Out an Ideal Form: Interrogating the Aesthetics of the Catalan Nation in the Early Twentieth Century» (Bru, 2013: 47-66).

l'objectiu de l'article i les perspectives emprades, ens centrarem ara a analitzar què es diu sobre *Mirall trencat*. D'una banda, des de la perspectiva historicista emprada, crida l'atenció com Škrabec es mostra contrària a les lectures de la novel·la que veuen en els anys vint un paradís perdut, ja que, al seu parer, és en aquests anys quan naixen els conflictes que transformen el curs de la història, i les qualifica de lectures ideològiques que volen «deslliurar la burgesia de tota responsabilitat» (2010: 240). De l'altra, des de la perspectiva psicoanalítica del triangle on el fill és el que resta al marge, es refereix a la relació de Maria, Ramon i Jaume; una lectura que completa reprenent la perspectiva historicista i afirmant que té relació amb les morts dels joves per la Guerra Civil.<sup>678</sup>

L'últim treball a comentar,<sup>679</sup> en què s'analitza *Mirall trencat* juntament amb altres obres de l'autora, és el que Laura Bolo va publicar el 2017 des d'una perspectiva narratològica, certament escassa en les anàlisis d'aquesta novel·la. Aquest treball, titulat *Mecanismes narratius en la construcció de personatges de la novel·lística rodorediana*, suposa, per tant, un gran avanç en aquesta línia d'anàlisi, ja que supera la manca de rigor i de marc teòric explícit i solvent de les referències narratològiques que, en treballs elaborats sobretot des de la perspectiva biogrficosimbòlica, s'havien fet.

Segons Bolo, en línies generals i a diferència dels treballs esmentats, «*Mirall trencat* està estructurat atenent els paràmetres d'una focalització zero» (2017: 48) i no des d'una focalització en diversos personatges. És, per tant, per mitjà dels diferents tipus de discurs (psicorelat, discurs reportat, discurs narrativitzat, discurs transposat regit i *oratio quasi obliqua*) que explica com es reflecteix la vida interior dels personatges, tan important en la novel·la. Així, d'una banda, pel que fa a la comunicació entre els personatges, detecta que hi predomina el discurs reportat introduït entre cometes, tot i que la resta de discursos també hi són presents en menor grau. De l'altra, quant als mecanismes de reproducció del món interior, afirma que són el psicorelat, l'*oratio quasi obliqua* i el monòleg narrativitzat els més freqüents, tot i que, sobretot en la primera part

---

<sup>678</sup> En concret, afirma: «Però les morts infantils d'aquesta novel·la escrita en la vellesa fan explotar el cercle familiar. No és possible creure que l'explicació per tanta violència es pugui trobar en les relacions esgarrriades entre pares i fills. Rodoreda no nega el verí edípic, sinó que el projecta més enllà de la família i l'instaura com una regla de la comunitat en sentit ample. En la guerra que ha de venir, les morts dels homes infants seran justificades pel bé de la pàtria, una fantasmagòrica projecció de la parella procreadora demanarà el seu tribut» (2010: 246).

<sup>679</sup> Encara un altre treball que fa referència a *Mirall trencat*, juntament amb la major part de la producció rodorediana, veu la llum el 2010. Es tracta de l'estudi «Fonts i usos bíblics en la narrativa de Mercè Rodoreda» de Maria Campillo al qual ja ens hem referit en molts dels capítols anteriors; motiu pel qual considerem que no cal incidir-hi.

de l'obra, també hi detecta el monòleg reportat. Finalment, Bolo es planteja si a la novel·la predomina la consonància o la dissonància, cosa que resol afirmant que s'hi detecta una barreja d'ambdues, ja que, si bé en la majoria d'ocasions el narrador «neutralitza al màxim la seva veu, fins i tot la fusiona sovint amb la dels personatges» (2017: 57); en certs casos puntuals, crea distància irònica amb aquests.<sup>680</sup>

Finalment, després de dur a terme l'anàlisi dels diferents treballs que han estudiat *Mirall trencat* des de la publicació del treball d'Arnau (1979), arribem a la conclusió que és, de nou, la perspectiva biogràfica i simbòlica d'anàlisi la més emprada entre els cercles acadèmics catalans, sobretot quan es tracta de treballs que fan referència a *Mirall trencat* dins del conjunt de l'obra rodolediana; i la feminista, la més estesa entre els estudis nord-americans.

---

<sup>680</sup> A més, com veurem en el capítol dedicat a la divulgació de la novel·la, Bolo matisa les afirmacions que Marta Nadal (2011 [1a ed. 2006]) fa en el postfaci de l'edició de Club Editor Jove a la singularitat narratològica dels capítols X de la segona part i IX de la tercera.

### 12.3. LES INTERPRETACIONS DE *MIRALL TRENCAT* EN L'ÀMBIT DE LA DIVULGACIÓ

És el moment de veure com les diverses lectures de *Mirall trencat* analitzades fins ara fan acte de presència en la divulgació que se n'ha fet. Per tal de dur-ho a terme, seguirem un fil cronològic que ens portarà a analitzar les diverses mostres de divulgació aparegudes des de la publicació de la novel·la fins als nostres dies. Abans d'endinsar-nos-hi, cal tenir present que una idea es repetirà en tota la divulgació: el fet que es tracta, tot i les diferències, de l'altra gran obra de Rodoreda; una novel·la, per tant, a l'alçada de *La plaça del Diamant* que destacarà per la seua complexitat, solidesa o pel caràcter totalitzador respecte de l'obra anterior.

La primera mostra de divulgació de *Mirall trencat* la trobem en la «Introducció» que Carme Arnau va escriure el 1976 a propòsit de la publicació del primer volum de les *Obres Completes* de l'autora, tot i que la novel·la es va introduir en el segon volum i, per tant, no va veure la llum fins el 1978. Com hem vist en tractar les obres anteriors de Rodoreda, aquesta «Introducció» d'Arнау és anterior i alhora molt pròxima temporalment al seu principal estudi (1979), cosa que fa que s'hi puguin albirar les principals línies que després seguirà i que ja hem analitzat en l'apartat corresponent.

Així, en l'apartat que Carme Arnau dedica a la novel·la, titulat «*Mirall trencat* o la mort», ens trobem per primera vegada amb la consideració de la novel·la per part d'Arнау com la «més complexa» (1984 [1a ed. 1976]: 35) de la producció rodolediana, afirmació que justifica pels nombrosos personatges i pels jocs temporals. És així com Arnau comença una anàlisi de la novel·la basada en la contraposició amb la narrativa rodolediana anterior, basant-se en diferents aspectes que considera inèdits: la tria d'un narrador omniscient;<sup>681</sup> la major envergadura per la construcció de tot un món mític que acaba tancant-se al final de la novel·la;<sup>682</sup> l'augment de la complexitat de la trama derivat de la multiplicació dels triangles amorosos i del fet que aquests, tot i originar-se en el passat vital dels personatges, són viscuts en el present mitjançant el record; el fet que els personatges reflecteixen la nova etapa vital de Rodoreda: la vellesa;<sup>683</sup> la

---

<sup>681</sup> En aquest sentit, Arnau comet l'error d'afirmar que es tracta d'un narrador «inèdit fins ara a la producció rodolediana» (1984 [1a ed. 1976]: 36), ja que omet el cas d'*Aloma*.

<sup>682</sup> Tot i reconèixer que es tracta d'una novel·la psicològica com les anteriors, afirma que es diferencia d'aquelles en el fet que no té un final obert, cosa que alhora l'apropa, al seu parer, a *Cent anys de solitud*.

<sup>683</sup> Per tal de justificar la seua teoria del mite de la infantesa, Arnau obvia la presència de personatges vells en obres anteriors de Rodoreda, com ara el jardiner de *Jardí vora el mar*. De fet, afirma: «Anotem



mitificació del jardí;<sup>684</sup> el registre derivat de la narració d'esdeveniments per escenes en la primera part de la novel·la que transforma la vitalitat de l'etapa anterior en un cert decadentisme, i l'ús d'elements fantàstics que eleven la ficció a un pla mític i posen en qüestió el realisme, cosa que atribueix a la infiltració d'aspectes ja treballats en *La meva Cristina i altres contes* alhora que considera que permeten parlar d'una oposició-evolució respecte de la primera etapa rodorediana.<sup>685</sup>

Cronològicament, la mostra de divulgació següent en què ens detindrem la trobem en la guia de lectura de la novel·la que Joan Oriol va publicar el 1988.<sup>686</sup> A grans trets, podem afirmar que aquesta guia és el resultat de la barreja dels estudis d'Arnau (1979) i Campillo i Gustà (1985). Pel que fa a Arnau, sobretot s'hi observa el seguiment de la línia biogràfica d'anàlisi i l'adopció de la seua teoria del mite de la infantesa, ja que només iniciar la guia qualifica la novel·la com una novel·la de maduresa i com «la culminació d'un procés de mitificació d'una edat (la infantesa), època molt feliç de l'escriptora» (1988: 7). A més, és en aquesta mateixa línia que es planteja la importància que el temps personal i, en conseqüència, el record tenen en la novel·la i l'anàlisi del món dels infants que hi és present. Així, respectivament, trobem afirmacions com les següents:

El temps històric, a la novel·la, queda desplaçat en un segon terme: el que compta és el temps propi dels personatges, per als quals el present no existeix. Només

---

un altre fet inèdit; a *Mirall trencat* els personatges envelleixen i poden dominar tota una vida des de la seva privilegiada situació» (1984 [1a ed. 1976]: 39). De la mateixa manera, també obvia que no tots els personatges de la novel·la són vells o arriben a aquesta etapa vital en el desenvolupament de la novel·la quan afirma: «els personatges rodoredians calquen l'edat de la seva autora; el fet és també ben visible en aquesta ficció, ja que hi assoleixen una edat i categoria nova, la vellesa» (1984 [1a ed. 1976]: 39).

<sup>684</sup> En relació al jardí, afirma: «No és, però, el jardí de les anteriors ficcions rodoredianes, quotidià i modest, sinó, seguint la gradació ascendent que caracteritza l'evolució de la narrativa rodorediana, un jardí quasi mític, amb uns components que li donen una especial categoria i relleu» (1984 [1a ed. 1976]): 40), cosa que també cal posar en dubte en recordar el jardí de *Jardí vora el mar*.

<sup>685</sup> Aquests són els termes usats per Arnau per exposar aquesta idea, una idea que clarament obvia la concepció de la fantasia com a part de la realitat i el fet que Rodoreda ja havia fet ús del fantàstic, encara que no de manera tan directa, en novel·les anteriors com *La plaça del Diamant* o *El carrer de les Camèlies*: «Si la primera i la segona part de la novel·la es movien, aparentment, en un nivell que podem denominar realista, la tercera i última, amb els seus elements fantàstics, contaminarà tota la matèria narrativa. La concepció mítica del món, dominant a *La meva Cristina i altres contes*, s'infiltra dins *Mirall trencat*, novel·la psicològica de gran abast, i la situa, d'aquesta manera, a un nivell inèdit fins ara en les ficcions de Rodoreda. L'oposició, o millor l'evolució, amb la primera etapa rodorediana esdevé, d'aquesta manera, evident» (1984 [1a ed. 1976]): 43).

<sup>686</sup> Prèviament a aquest treball, el 1985, Lluís Busquets i Grabulosa també es va referir a *Mirall trencat* en l'«Apèndix 8: Mercè Rodoreda (1909-1983): *La plaça del Diamant* (1962), *Mirall trencat* (1974) i *Quanta, quanta guerra...* (1980)» publicat en el volum *Literatura catalana: textos d'orientació universitària*, però no l'analitzarem perquè es tracta sobretot de possibles qüestions a fer a l'alumnat després de la lectura de la novel·la. També el 1987 Josep Bargalló, Lluís Figuerola, Montserrat Palau i Josep M. Pallàs ho van fer, de manera breu, en el volum *Comentari de textos literaris: teoria, propostes i terminologia*.

compta el passat, d'on sobresurt un episodi feliç, un record. [...]. En aquest sentit, Mercè Rodoreda s'inclou no només en una tradició universal (Txèkhov, Proust...) sinó també en una de pròpia: el tema del record és quasi obsessiu en els escriptors que viuen la guerra i la postguerra. Salvant totes les distàncies, Rodoreda coincideix amb Llorenç Villalonga o Josep Pla en l'intent de recuperar a través del record tot un món que la guerra ha destruït (1988: 9-10).

Convindria repassar textos de Mercè Rodoreda (com les «Imatges d'infantesa»), perquè ens aportarien dades importants. Concretament els records «En Felipet», «Anaven a matar llops», «La serp» i «L'avi es va ferir» connecten amb diversos aspectes de la infantesa a *Mirall trencat*. I són la prova que, a la base de la representació d'aquest món, hi ha aspectes autobiogràfics de l'autora (1988: 13).

Ara bé, no sols segueix Arnau en la línia biogràfica d'anàlisi, ja que també estructura la novel·la en tres parts (la primera, realista; la segona centrada en el món interior dels personatges, i la tercera, fantàstica) i cadascuna d'aquestes en unió de capítols de tres en tres, cosa que es pot veure en la guia de lectura per blocs de capítols. De la mateixa manera, tot i diferenciar-se d'Arnaú en el fet de considerar que la novel·la no presenta cap personatge protagonista, sí que la segueix en afirmar que els personatges femenins estan molt millor caracteritzats que els masculins o que cal relacionar-los formant triangles amorosos.

Quant a l'estudi de Campillo i Gustà (1985), a més de servir-li de guia per a l'anàlisi d'altres aspectes com la simbologia, l'utilitza sobretot per a l'anàlisi narratològica de la novel·la el tret principal de la qual considera que és la multiplicitat de perspectives. Així, tot i canviar els noms de les tècniques narratives que Campillo i Gustà (1985) havien detectat en la novel·la, reproduceix en línies generals l'anàlisi feta per elles.<sup>687</sup> Per últim, cal dir que en la guia també trobem interpretacions personals com ara el fet de considerar que la importància que els objectes tenen en la novel·la es deu a la influència d'Stendhal i de la novel·la *Le voyeur* d'Alain Robbe-Grillet o que el fet que l'espill es trenque al final de la novel·la respon al fet que ja no ha de fer cap funció: «Quan la família ha mort o ha marxat de la torre el mirall deixa de tenir sentit. Per això es trenca, perquè ja no té cap funció» (1988: 15).

---

<sup>687</sup> Mentre que Campillo i Gustà (1985) hi detectaven quatre tècniques narratives: omnisciència editorial, omnisciència selectiva, objectivisme narratiu i absència de narrador; Oriol n'esmentarà cinc: omnisciència absoluta, omnisciència limitada, estil indirecte lliure, monòleg interior o monòleg directe lliure i objectivisme narratiu.

Una segona guia de lectura sobre la novel·la es publica també aquest 1988. Es tracta del capítol que Montserrat Palau va dedicar a la novel·la en el volum *Comentaris de literatura catalana de COU*. De nou, tornem a trobar-nos amb una lectura en clau biogràfica i simbòlica amb un clar seguiment d'Arnau (1979).<sup>688</sup> Així, per a Palau, caldria classificar *Mirall trencat* com una obra de maduresa o vellesa tant per l'edat que Rodoreda tenia en el moment de la publicació com pel fet que suposa la culminació de la narrativa anterior.<sup>689</sup> A més, igual que feia Arnau, insisteix, per una banda, en la importància del pas del temps en la novel·la i del record com a escapatòria davant el pessimisme i l'escepticisme davant de la vida adulta; i, per l'altra, en l'atribució del mot realista a les dues primeres parts de la novel·la i fantàstica, a la tercera.

Per contra, Palau es distancia parcialment d'Arnau (1979) en referir-se a la tècnica narrativa emprada per l'autora, ja que afirma que Rodoreda fa ús d'una omnisciència parcial amb la intenció que el narrador faça decantar-se el lector a favor o en contra dels personatges a partir dels gustos de l'autora. De la mateixa manera, també trenca amb Arnau i amb gran part de la crítica en afirmar que *Mirall trencat* no es pot llegir com una novel·la psicològica, perquè, al seu parer, el lector sap com són els personatges pel seu comportament, gestos o acció i per la simbologia i el joc de metàfores que els acompanya i no pel seu pensament. Així, és amb la intenció de remarcar la importància que els detalls i les metàfores tenen en la novel·la que matisa l'afirmació de Campillo i Gustà (1985), per a les quals caldria parlar de «retòrica dels objectes», i afirma que caldria parlar de «retòrica dels detalls i d'una retòrica bastida de metàfores» (1988: 103).

Encara el 1988 una tercera guia de lectura sobre *Mirall trencat* hi veia la llum, en aquest cas la desenvolupada a cura d'Àlex Broch per al volum *Lectures de Cou 1988-1989*.<sup>690</sup> Si bé, igual que feu Joan Oriol, recull i comenta com a bibliografia bàsica de *Mirall*

---

<sup>688</sup> Quant a la lectura de la novel·la en clau biogràfica, cal destacar que Palau relaciona la importància que el secret té en la novel·la amb la personalitat de l'autora: «Pel que fa al tema dels secrets, així com la personalitat "secretiva" de la mateixa autora i l'elaboració de *Mirall trencat* és útil de llegir el capítol "Mercè Rodoreda" que Josep M. Castellet dedica a aquesta autora a *Els escenaris de la memòria* [...]. Castellet aporta una visió directa de la personalitat de Mercè Rodoreda i apunta alguns aspectes interessants, com, per exemple, la relació Rodoreda-Obiols i les estades d'aquest a Viena, detall, tanmateix, ben lligat a *Mirall trencat* i, en concret, a Salvador Valldaura» (1988: 101).

<sup>689</sup> En aquest sentit, afirma: «*Mirall trencat* sintetitza el món novel·lístic de Mercè Rodoreda, parteix de molts dels mitemes, trets, tècniques, etc. de les obres anteriors per anar molt més enllà i passar de la narració concreta cap a una narració universal» (1988: 100).

<sup>690</sup> Sense més canvis que certes qüestions ortogràfiques o de format, el treball de Broch serà reeditat en diferents edicions posteriors del volum, com ara el 1997, el 1998 o el 1999.

*trencat* els treballs d'Arnau (1979) i de Campillo i Gustà (1985), cal dir que aquesta guia agafa únicament com a referent el primer dels treballs esmentats. Aquesta afirmació es pot demostrar en diversos aspectes. Per una banda, tal com feu Arnau, considera la novel·la que ara ens ocupa com l'obra més ambiciosa i complexa de l'autora i, alhora, com la culminació de tota la producció anterior: «Tota l'obra anterior és com una preparació per escometre el gran projecte de *Mirall trencat*» (1988: 88). Per l'altra, pel fet que Broch continua defensant que l'estructura de la novel·la està basada en una primera i segona part realistes i en una tercera, fantàstica,<sup>691</sup> cosa que, a més, argumenta seguint Arnau i, per tant, basant-se en la data de publicació de les obres i no en la de l'elaboració:

El llibre anterior a *Mirall trencat* fou [...] *La meva Cristina i altres contes* [...] on [...] assaja un estil de narració literària que s'allunya dels models realistes dominants en l'autora a l'etapa anterior i obre una perspectiva nova que es confirmarà a la darrera part de *Mirall trencat*. Així, com encertadament assenyala Carme Arnau, «...un canvi de signe dins la narrativa de la Rodoreda, va sempre precedit d'un recull de contes» (Broch, 1988: 85).

A més, també és per contrast amb la producció anterior i amb un escàs aprofundiment analític que es refereix a les tècniques narratives emprades per Rodoreda. Així, únicament esmenta el fet que Rodoreda fa ús d'un narrador omniscient, tot i que en certs capítols es faça ús del monòleg interior. Tot i això, sí que cal remarcar, en aquest sentit, que en aquest punt difereix de Campillo i Gustà (1985) en el fet que, al seu parer i al llarg de la novel·la, el tipus de narrador escollit, l'omniscient, comporta que «l'autora no s'identifica amb el narrador ni aquest amb el personatge» (1988: 97).

Ara bé, no sols agafa com a referent el treball d'Arnau de 1979, sinó que també esmenta un altre treball de l'estudiosa (1988a) per tal de comentar una possible influència de *Cent anys de solitud* de Gabriel García Márquez sobre la novel·la, encara que poc després ell mateix ho posa en dubte. Així, si bé comença afirmant: «Sense voler establir una necessària relació de causa-efecte, és un fet que el referent [...] del colombià Gabriel García Márquez era present en el pensament de molts lectors i escriptors de l'època» (1988: 87), immediatament resta importància a l'afirmació argumentant que, tot i ser temptador el fet d'establir-hi una influència, «tampoc no podem oblidar que

---

<sup>691</sup> En aquest sentit, cal dir que Broch afirma, d'una manera força subjectiva, que són els personatges de Teresa i Maria els que converteix en fantasma i, per tant, els salva de la mort, perquè són els personatges «que, de tot el corpus narratiu que gira entorn de *Mirall trencat*, més estima i atreuen Mercè Rodoreda» (1988: 99).

transcendir la història d'un personatge per abastar la de diverses generacions d'una família és un projecte molt temptador per a tot bon escriptor» (1988: 88).

El 1991 tornem a trobar una mostra de divulgació de Carme Arnau, en aquest cas en la premsa. Es tracta de l'article «*Mirall trencat* o la tristesa», publicat en el diari *Avui*, en el qual cal destacar la vàlua literària que Arnau atorga a *Mirall trencat* per contrast amb l'èxit popular que suposà *La plaça del Diamant*.<sup>692</sup> Pel que fa a la resta del contingut de l'article, bàsicament és un resum de les idees exposades en el seu treball de 1979, si bé cal remarcar-ne dues qüestions: que en cap moment fa referència a la teoria del mite de la infantesa i, per tant, no compara l'edat dels personatges amb la de l'autora, i que ja comença a veure en el símbol del mirall trencat una oposició al realisme decimonònic, aspecte que tractarà en Arnau (2000c).<sup>693</sup>

Igual que ocorria en l'anàlisi de la divulgació d'altres obres rodoredianes, Llorenç Soldevila també es va referir, l'any 2000, a la novel·la que ara ens ocupa en el volum *Una novel·la són paraules. Introducció a l'obra de Mercè Rodoreda*, una obra adreçada a un públic estudiantil i amb un marcat caràcter biogràfic, com hem vist en relació a altres obres. En concret, Soldevila tracta específicament *Mirall trencat* en l'apartat «Unitat 6. Com el collaret d'una tórtora», encara que trobem referències en altres unitats del volum.<sup>694</sup> Entre els aspectes més rellevants cal destacar les relacions biogràfiques que s'hi estableixen, la consideració d'*Isabel i Maria* com a possible origen de *Mirall trencat* i les referències que fa a la tècnica narrativa.

Pel que fa a l'anàlisi en clau biogràfica, és especialment destacable la importància que Soldevila atorga a Obiols en la qualitat de la novel·la: «De nou els consells d'Obiols semblen força decisius» (Soldevila, 2000: 127), si bé els consells del crític que Soldevila recull pertanyen a una carta de l'any 1967 i la novel·la va ser publicada el 1974. A més, estableix relacions entre el paisatge de Romanyà de la Selva i el de la novel·la, com ara la presència del llorer, o relacions expressades de manera indirecta,

---

<sup>692</sup> En concret, Arnau afirma: «*La plaça del Diamant* (1962) és, de fet, la novel·la catalana que ha estat traduïda a més llengües, i ha portat el nom de l'autora i, de retop, de Barcelona, [...], a nombrosos països i, sovint, remots. I malgrat que la popularitat li arribà inicialment gràcies a aquesta obra, *Mirall trencat* (1971) confirmà la seva indiscutible vàlua i demostrà la seva gran ambició com a creadora» (1991: 9).

<sup>693</sup> Sobre aquest aspecte, Arnau exposa: «I així, com ho assenyala el títol de la novel·la, l'autora destrueix la idea convencional de la novel·la-mirall —el realisme, doncs—» (1991: 9).

<sup>694</sup> Per exemple, en la «Unitat 3. Aquestes coses són vida», dedicat especialment a *La plaça del Diamant*, Soldevila fa referència al fet que Rodoreda va començar a escriure *Mirall trencat* a la vegada que aquesta novel·la i a l'embrió que *Isabel i Maria* suposa en l'elaboració de *Mirall trencat*, cosa en la qual aprofundeix en la unitat 6.

possiblement per la falta de rigor cronològic, com ara la que estableix entre la mort d'Eladi Farriols i la d'Armand Obiols:<sup>695</sup>

El primer capítol escrit va ser «Eladi Farriols de cos present». Mentre escrivia la novel·la, patint-la, van ocórrer dos fets decisius en la seva vida: la casa de Sant Gervasi va ser enderrocada i Obiols va morir, el 15 d'agost de 1971, a Viena, d'un tumor cerebral. Rodoreda en va viure l'agonia i el va veure també de cos present (Soldevila, 2000: 128).<sup>696</sup>

Quant a *Isabel i Maria*, Soldevila considera, com el mateix any també va afirmar Arnau (2000c: 36), que probablement aquesta novel·la estiga en l'origen de *Mirall trencat* per dos motius: per les similituds que totes dues obres presenten (presència de la torre; similitud en els noms d'alguns personatges; la semblança d'Isabel jove i de Teresa; l'existència d'un triangle infantil en què el nucli és un personatge anomenat Maria, i la rellevància de la mort) i pel ball de títols, si bé l'argumentació que Soldevila fa al voltant d'aquest últim aspecte no és gens clarificadora:

Per una carta del seu company Armand Obiols, datada a Viena el 1967, sabem que el títol inicial de *Mirall trencat* era *Una casa abandonada* i que Rodoreda havia pogut aprofitar materials procedents d'*Una mica d'història*, presumptivament el títol original d'*Isabel i Maria*: [...]. Recordem que, inicialment, el títol *Una mica d'història* corresponia a *Jardí vora el mar* (Soldevila, 2000: 129).

Per últim, des d'un punt de vista narratològic, Soldevila únicament fa una referència breu sense cap aprofundiment en la qual, tot i això, es veu el manteniment de la idea d'ús per part de Rodoreda de punts de vista diferents i de la presentació de les històries dels personatges per mitjà de la focalització variable.

L'any 2002 la Televisió de Catalunya i la productora que en dissenya la producció, Diagonal TV, juntament amb Via Digital i el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya van portar la novel·la a la petita pantalla amb un format de sèrie de tretze capítols de cinquanta minuts de duració.<sup>697</sup> Aquesta sèrie va ser adaptada pel dramaturg i guionista Josep Maria Bernet i Jornet,<sup>698</sup> qui va iniciar el projecte d'adaptació en

---

<sup>695</sup> Com el mateix Soldevila afirma, el capítol relatiu a la mort d'Eladi Farriols va ser dels primers en ser escrit, cosa que l'allunya temporalment de la data de mort d'Armand Obiols: el 1971.

<sup>696</sup> Soldevila també explica de manera biogràfica el fet que Salvador Valldaura visquera a París i a Viena, «ciutats tan lligades a la biografia de l'autora» (2000: 131).

<sup>697</sup> Recordem que, pel que fa al conjunt de l'obra rodorediana, només *Aloma* i *La plaça del Diamant* també han sigut traslladades a un format audiovisual. La sèrie es va emetre ininterrompudament tots els dimecres des del 17 d'abril de 2002 fins al 26 de juny d'aquest any.

<sup>698</sup> A més, la sèrie va comptar amb Orestes Lara en la realització; Javier Fernández de Valderrama en la fotografia, Albert Guionavart en la música, Pep Oliver en la direcció artística i Jaume Banacolocha i Joan Bas en la producció. Pel que fa al repartiment, entre els personatges principals es troben: Carme Elias

col·laboració amb Rodoreda el 1977, si bé el projecte va ser paralitzat al cap de poc de temps i només en restaren els tres primers capítols. Per últim, com veurem especialment en relació al cànon, la sèrie va comptar amb una gran acollida entre el públic espectador, ja que va obtenir una mitjana de quota de pantalla del 24,2%, cosa que la converteix en un element divulgatiu molt rellevant. En aquest sentit, resultarà essencial, doncs, veure les característiques de l'adaptació i les diferències respecte de la novel·la a fi de mostrar quina és la lectura divulgativa que es va transmetre al gran públic.

Aquesta tasca ja ha estat duta a terme en diversos treballs com els de Cortés (2005), Pérez (2008), Castarlenas (2010)<sup>699</sup> i Santamaria (2013) en els quals ens basarem a l'hora d'analitzar quina ha estat la lectura divulgativa que se'n fa. Deixant de banda les crítiques que la sèrie va rebre després de l'estrena pel que fa a aspectes tècnics i de repartiment,<sup>700</sup> en tots quatre treballs es fan crítiques, amb menor o major incidència, a l'adaptació pel distanciament que suposa del text original. En el primer cas, el treball de Cortés (2005), s'esmenta el fet que la sèrie perd en suggerència i guanya en evidència, cosa que resta llibertat interpretativa al receptor de la sèrie a diferència del que ocorria en la novel·la:

Gran part dels suggeriments de caire psicològic que impregnen sàviament la novel·la són substituïts per elements escenogràfics concrets que resten llibertat interpretativa al receptor del serial televisiu. Una simplificació que, més enllà d'enriquir el text original, perjudica, al nostre entendre, la voluntat inicial de l'escriptora en el moment de redacció del relat (2005: 13).

És molt més crític, per contra, Pablo Pérez qui, tot i reconèixer que es tracta d'una «onerosa transposició televisiva» que «Cae de lleno en la ilustración filmada —que

---

(Teresa Goday), Irene Montalà (Sofia Valldaura), Núria Hosta (Eulàlia), Miquel Sitjar (Eladi Farriols), Abel Folk (Salvador Valldaura), Marieta Orozco (Pilar i Maria), Santi Ricard (Miquel Masdeu i Jesús Masdeu), Bruno Bergonzini (Ramon), Enric Arredondo (Nicolau Rovira), Julieta Serrano (Tia Adela), Ramon Madaula (Amadeu Riera) i Emma Vilarasau (Armanda). Finalment, com explica Rosa Pons (2009: 54), la sèrie va ser rodada durant 17 setmanes a diferents indrets de Catalunya i va comptar amb 97 actors, 500 figurants, un equip tècnic fix de 80 persones i un disseny de vestuari de Rosa Español, confeccionat tot a mida.

<sup>699</sup> Si bé es tracta d'un treball d'institut, hem decidit tenir-lo en compte per la brillant anàlisi que en fa i la maduresa que presenta, cosa que demostra el fet que va obtenir el premi de la Fundació Mercè Rodoreda per a treballs de recerca de Batxillerat el 2008 i el premi CIRIT per fomentar l'esperit científic del Jovent el 2009.

<sup>700</sup> Com comenta Castarlenas (2010), la sèrie va rebre crítiques des d'un punt de vista tècnic per la qualitat de la imatge, ja que s'utilitzà un filtre que redimensiona els escenaris naturals de tal forma que aparenten ser un decorat, i pel so, perquè les veus no són naturals, sinó que s'hi introduïren de forma externa i amb un lleu retard respecte a la imatge, tot i que el doblatge fou a càrrec dels mateixos actors i actrius. Pel que fa al repartiment, les principals crítiques van ser per la repetició d'actors i actrius entre aquesta i altres sèries i per la caracterització de Sofia, ja que, a diferència de la novel·la, es mostrava una jove maca i, en certa manera, tendra.

puede llegar a resultar didáctica— de la compleja novela de Rodoreda» (2008: 215),<sup>701</sup> considera que la sèrie es queda en el terreny de la recreació i que evita aprofundir en els conflictes socials que protagonitzen col·lateralment la trama, cosa que valora com un desaprofitament de l'excel·lent material de partida:

la ausencia de verdadero amor en las varias generaciones de protagonistas; e incluso el estallido de la guerra en 1936..., están someramente apuntados sin buscar una auténtica producción de sentido fílmico o de indagación histórica. Espejo roto-novela merecía algo más que un inane, desapasionado y acomodado trabajo de artesanado televisivo (2008: 216).

Al nostre entendre, per contra, seria aquest fet que ell remarca de donar importància als esdeveniments històrics el que allunyaria la sèrie del text original. El motiu d'aquesta afirmació subjectiva per part de Pérez el desconeixem, però hi ha indicis al llarg de l'article que ens fan pensar en fins a quin punt era coneixedor de la novel·la, ja que comet l'error d'afirmar que existeix una adaptació cinematogràfica de la novel·la del 1976 duta a terme per Televisió Espanyola i emesa en el programa *Taller de Comèdies*; error que comet per confondre una obra teatral de Rodoreda anomenada *El mirall* amb la novel·la.

Per sorprendent que parega, molt més objectiva i referenciada és l'anàlisi que Anna Castarlenas va portar a terme en un treball de recerca dirigit per Rosa Roca des de l'IES Almenar amb l'objectiu d'analitzar l'adaptació duta a terme en la sèrie dels principals personatges femenins de la novel·la: Teresa, Sofia, Maria i Armanda, cosa que fa tenint-ne en compte la caracterització, les relacions amb altres personatges i la simbologia que les representa. Tot i que ara ens endinsarem en l'adaptació de cadascun d'aquests personatges, comentem-ne primer les conclusions a les quals arriba. A grans trets, els aspectes generals detectats per Castarlenas en l'adaptació són: una minva de la profunditat psicològica dels personatges, cosa comprensible si es té en compte la dificultat del format per mostrar els pensaments,<sup>702</sup> però manteniment de l'amoralitat i de la infelicitat que els caracteritza; modificacions pel que fa a la trama —s'ometen i s'afegeixen escenes—, a les relacions entre els personatges i al tractament de la temàtica del record, ja que s'eliminen els flashbacks i els esdeveniments es fan avançar de

---

<sup>701</sup> A més d'això, també valora positivament el fet que la sèrie comence trencant l'estructura cronològica de la novel·la, ja que la sèrie s'inicia amb la fugida de Barcelona per part de Sofia i el trencament involuntari del mirall per la d'Armanda quan es queda sola a la torre.

<sup>702</sup> En aquest sentit i en relació a Teresa, Castarlenas argumenta com el record explícit hi és substituït per imatges d'ella asseguda de cara a la finestra, mirant el jardí i sumida en el silenci.



manera cronològica, i pèrdua d'alguns símbols rellevants, tot i que considera que els que s'hi mantenen, en tenir una presència gràfica, agafen més força.

És el moment de veure quina és l'anàlisi que fa de l'adaptació dels personatges femenins esmentats. Pel que fa a Teresa, les majors diferències les detecta en la manera de relacionar-se amb la resta de personatges. Així, hi observa una minva del valor amorós de la relació amb Miquel Masdeu;<sup>703</sup> una visió més maternal del personatge en relació al seu fill Jesús;<sup>704</sup> una pèrdua del sentiment de vergonya del personatge en revendre l'agulla i del d'interès en no reflectir-se els vertaders motius (disminució del seu patrimoni) de voler casar-se amb Salvador Valldaura; una dificultat per entendre el distanciament entre Valldaura i Teresa per la mancança d'escenes en què podria reflectir-se;<sup>705</sup> modificacions en la manera de mostrar les relacions entre Teresa i el notari Riera<sup>706</sup> i entre aquesta i Eulàlia<sup>707</sup> o Eladi.<sup>708</sup> Si bé, com hem dit, el major nombre de diferències són detectades en la relació de Teresa amb altres personatges, també hi ha certs aspectes de la simbologia que la caracteritza que es veuen alterats. Per exemple, una pèrdua del valor simbòlic de l'associació entre la rosa de color de carn i el personatge, ja que, com afirma Castarlenas, només es mostra una vegada en la sèrie i de vegades apareix substituïda per una orquídia. De la mateixa manera, tampoc no hi apareixen les flors que uneixen Teresa amb les diferents relacions, com ara la flor del cirerer o de la pomera.

Quant a Sofia, Castarlenas observa modificacions en els tres aspectes analitzats: caracterització, relacions amb altres personatges i simbologia. Ja hem comentat en relació a la caracterització quin era el principal element diferenciador: el fet que s'hi presenta amb una imatge més endolcida i bella que la de la novel·la, a la qual cosa cal

---

<sup>703</sup> Segons Castarlenas, aquest fet es produeix perquè es porta a terme una modificació en el moment en què Teresa recorda les seues relacions amb el fanaler: en lloc de recordar-lo postrada al llit com en la novel·la, ho fa durant una visita del seu fill a la torre quan encara és petit.

<sup>704</sup> Castarlenas detecta que en la sèrie, no sols Teresa coneix el seu fill molt abans que a la novel·la, sinó que s'hi dona més importància a les visites d'aquest a la torre i que ella s'hi mostra més afectiva amb ell.

<sup>705</sup> Al seu parer, aquest distanciament queda resumit en la sèrie en una frase que expressa Teresa quan mor Valldaura («Ai Salvador, quina història tan estranya la de nosaltres dos») alhora que li agafa la perla, cosa que, a més, remarcaria, sempre al parer de Castarlenas, la personalitat interessada i cruel de Teresa.

<sup>706</sup> A diferència de la novel·la, les relacions s'hi mostren de manera explícita i amb una alta càrrega de morbositat, segons Castarlenas. A més, s'hi introdueixen canvis pel que fa a la fi de la relació: a la novel·la és ell qui deixa d'anar a veure-la i en la sèrie és ella qui el deixa perquè es troba envellida i físicament deteriorada i no vol cap mena de compassió.

<sup>707</sup> En la sèrie Eulàlia únicament es tracta com l'esposa de Quim Berguedà i en tot moment s'hi mostra una relació poc afable amb Teresa, mentre que en la novel·la a l'inici sí que són amigues.

<sup>708</sup> Segons Castarlenas, en la sèrie s'accentua la bona relació amb el gendre, cosa que en el llibre només se sobreentén.

afegir el fet, detectat per Castarlenas, que hi llueix vestits que arriben a tonalitats vistoses. És en les relacions amb altres personatges on Castarlenas detecta el major nombre de diferències respecte de la novel·la: el fet que pràcticament s'hi omet la relació de Sofia amb Lluís Roca; la manera com s'hi reflecteix l'enveja que Sofia sent cap a la mare o la relació amb el pare,<sup>709</sup> i una accentuació de la personalitat planificadora del personatge.<sup>710</sup> Per últim, també la simbologia s'hi veu reduïda en relació a Sofia, ja que, com Castarlenas detecta, no apareix en la sèrie el collar de robins; no s'hi relaciona Sofia amb un arbre pel seu caràcter dur, i l'escena de les violetes, en la qual participen Sofia i el pare, sols hi és mostrada en la infantesa i no com a record posterior a la mort del pare.

Del tercer personatge femení analitzat, Maria, Castarlenas també veu modificacions en la sèrie en relació als tres aspectes tinguts en compte. Quant a la caracterització, considera que el món dels infants perd rellevància en la sèrie; que Maria s'hi mostra molt més conscient del poder que exerceix sobre la resta de membres de la família; que s'hi desvalora la qualitat del personatge com a nena i verge, ja que la relació amb Ramon s'hi mostra de manera molt més explícita, i que l'aparició com a fantasma hi apareix només suggerida, cosa que fa que s'hi reduïska la presència de l'element fantàstic.<sup>711</sup> Pel que fa a les relacions amb altres personatges, Castarlenas considera que en la sèrie apareix molt més enfortit el vincle de Maria amb el pare;<sup>712</sup> que es creen escenes no recollides de la relació entre Ramon i Maria que desvirtuen el símbol virginal que se li atorga en la novel·la,<sup>713</sup> i que no s'hi reflecteix la repulsió que Maria sentia per Teresa. Finalment, també observa com la simbologia que envolta aquest personatge s'hi veu reduïda, ja que s'hi atorga menys importància als jocs infantils; no s'hi reflecteix el món de darrere de la cortina; el llorer perd la simbologia d'immortalitat

---

<sup>709</sup> Pel que fa a l'enveja que Sofia sent cap a la mare, Castarlenas detecta que mentre que en la novel·la aquest fet es coneix una vegada Teresa ja és morta, en la sèrie es coneix prèviament perquè en una discussió entre mare i filla la primera li retreu que mai no l'ha pogut veure perquè era la dona del seu pare. Quant al pare, en la sèrie és Sofia i no Eladi qui llig el diari i, per tant, és coneixedora de manera directa del seu poc voler. A més, Castarlenas interpreta que en la sèrie la figura del pare i l'amor que Sofia sentia per ell podria haver condicionat Sofia en la tria d'Eladi com a marit.

<sup>710</sup> Com afirma Castarlenas, en la sèrie aquest tret es fa més evident en relació a l'acolliment de Maria, ja que la mare l'acusa de planificadora en una discussió.

<sup>711</sup> La presència del fantasma només s'hi pot intuir a partir de la transformació de Maria en teranyina en el moment en què aquesta acarona la galta d'Armanda mentre ella la recorda al peu del llorer.

<sup>712</sup> Aquest fet l'explica perquè s'hi veuen escenes en què Eladi mostra un clar favoritisme per Maria respecte a la resta de fills.

<sup>713</sup> En la sèrie s'afegeix una escena respecte a la novel·la en la qual Ramon proposa a Maria, durant l'estada a la platja, que perden la virginitat, cosa que no arriba a ocórrer per la intervenció d'Eladi.

per la reducció de l'element fantàstic, i hi són obviades la caseta de les nines i la polsera de Pilar Segura.

L'últim personatge analitzat és Armanda sobre el qual Castarlenas hi observa canvis que també afecten els tres elements d'anàlisi. Quant a la caracterització, Castarlenas destaca que en la sèrie apareix físicament bonica en lloc de lletja i grassoneta com en la novel·la; que hi mostra més la seua opinió, i que hi és presentada com la neboda de Felícia i no d'Anselma. Pel que fa a la relació amb altres personatges, considera que hi són poc reflectides les relacions de la minyona amb els nens —de fet, s'omet l'alliberament de Maria per part d'aquesta—, i que en desapareixen les concessions que Teresa fa a Armanda com a minyona especial, com ara la concessió d'una habitació més àmplia. Per últim, en relació a la simbologia, observa que s'hi produeix una modificació respecte del moment en què Eladi li regala les arracades i que Armanda, a diferència de la novel·la, les llueix en més d'una ocasió; que mostra eufòria quan es queda sola a la casa, cosa que no ocorre en el text original, i que en desapareixen les seues al·lucinacions. A més, en relació a Armanda, Castarlenas també detecta modificacions en la trencadissa del mirall. Així, mentre en la novel·la apareix al final i cada tros reflecteix un moment de la història de la família, en la sèrie se situa al principi i el moment de record de la història familiar final es fa mitjançant l'observació de fotografies per part d'Armanda i la reproducció d'escenes de la sèrie.

També Aina Santamaria va analitzar, com hem esmentat, les diferències entre l'adaptació cinematogràfica de la novel·la i el text original, cosa que, al nostre entendre, va fer des d'uns pressupòsits erronis, ja que centra la majoria de les diferències en el canvi de perspectiva narrativa que implica el pas del que defineix com un narrador intern i múltiple a un d'extern (la càmera), de manera que obvia que en la novel·la es fa ús d'un narrador extern en tercera persona. Així, partint de la idea d'Arnau (1979) segons la qual hi hauria un narrador diferent per a cada part de la novel·la: un distanciat i objectiu en la primera, un predomini del monòleg interior i del discurs indirecte lliure en la segona i una focalització interna i externa en la tercera, defensa que la gran part dels canvis es poden trobar en el discurs i no en la història<sup>714</sup> «perquè la veu narrativa canvia i això altera en gran mesura l'ordre, la duració i la freqüència» (2013: 63). A

---

<sup>714</sup> Pel que fa a la història, considera que pràcticament no hi ha modificacions, cosa que dista de l'anàlisi de Casarlenas (2010) i de la realitat.

més, considera que l'estructura calidoscòpica i la gran abundància de símbols i metàfores són altres aspectes que dificulten la fidelitat discursiva de l'adaptació.

Tenint en compte aquesta perspectiva errònia de partida, les principals diferències que Santamaria detecta en la sèrie respecte de la novel·la són: l'ordenació cronològica dels fets i l'eliminació dels salts temporals ocasionats pels pensaments dels personatges; l'eliminació de repeticions pel pas d'un narrador múltiple a un de fix; la coincidència del temps del relat amb el de la història; la conversió de monòlegs interns dels personatges en diàlegs o escenes, cosa que comporta, al seu parer, canvis d'apreciació en la història;<sup>715</sup> l'alteració de la freqüència i del ritme, ja que un mateix esdeveniment no és mostrat des de la perspectiva de diferents personatges; la minva de protagonisme dels personatges femenins;<sup>716</sup> la pèrdua de la metàfora que implica el mirall trencat per la desaparició de les múltiples perspectives, i el canvi de format del llenguatge poètic.<sup>717</sup>

Una vegada analitzats els diversos treballs que han estudiat les diferències existents entre el text original i l'adaptació cinematogràfica, queda palès que la versió televisiva no és una versió absolutament fidedigna de la novel·la, tant per qüestions que responen a motius tècnics i de canvi de format com per les decisions preses per l'adaptador. Tot i això, és més que clar que constitueix una mostra molt evident de divulgació de la novel·la, encara que aquesta arribe al receptor de manera esbiaixada.

Com hem vist en el subapartat anterior, el 2006 Marta Nadal publica un postfaci en l'edició que Club Editor Jove fa de la novel·la; un postfaci amb una hipòtesi principal: presentar *Mirall trencat* com una novel·la total i com una summa novel·lística, cosa que explica per la gènesi de l'obra, per la temàtica, per l'aparició d'elements de molt diverses tradicions literàries i pels materials utilitzats —tant biogràfics com fruit dels interessos intel·lectuals de l'autora. Si bé la idea d'entendre *Mirall trencat* com a summa no és nova ni en la crítica acadèmica ni en la divulgació, dos aspectes són especialment interessants pel que fa als elements esmentats. D'una banda i en relació

---

<sup>715</sup> En aquest sentit, Santamaria afirma que una altra solució haguera sigut usar la veu en *off*, cosa que, al seu parer, no s'ha fet perquè distancia l'espectador del personatge.

<sup>716</sup> Al seu parer, és el canvi a un narrador extern en la sèrie el que comporta la pèrdua de protagonisme dels personatges femenins en no poder-se reflectir els seus pensaments: «mentre que a la novel·la, la focalització interna dels personatges femenins és molt major que la dels masculins (i això ens mostra el protagonisme d'elles), a l'adaptació televisiva, la conversió a un narrador extern els fa perdre aquest predomini clar del qual gaudien» (2013: 66). A aquest fet, a més, hi suma el fet que els elements simbòlics relacionables amb els personatges femenins passen més desapercebuts.

<sup>717</sup> Santamaria considera que el llenguatge poètic de la novel·la queda reflectit en la sèrie per la música, el to de veu, els gestos i la mirada dels actors.

amb la gènesi de la novel·la, cal destacar que Nadal explica l'aparició en *Mirall trencat* d'aspectes ja presents en novel·les publicades anteriorment pel fet que es gesta a la mateixa vegada que aquelles i no pel seu caràcter conclusiu d'etapa, com feia Arnau (1979). De l'altra, també cal remarcar que, tot i esmentar que la biografia es troba en la base de la configuració de la novel·la, Nadal defuig, en general,<sup>718</sup> fer-ne una anàlisi biografista, cosa que demostra en afirmar que la tria de materials biogràfics per part de Rodoreda no respon a «una premeditació», sinó que és «producte del procés inconscient que l'emoció de tots ells ha operat en el creador» (2011 [1a ed. 2006]: 401).

Ara bé, a més d'aquesta hipòtesi principal, en el «Postfaci» de Nadal trobem analitzats altres aspectes que caracteritzen la novel·la. Entre aquests cal destacar l'anàlisi narratològica; l'explicació de l'aparició d'aspectes sobrenaturals en la novel·la, i la interpretació en clau psicoanalítica d'algun personatge aïllat. Pel que fa a l'anàlisi narratològica, Nadal afirma que en general Rodoreda fa ús d'una tercera persona focalitzada en els diferents personatges de manera que aquests «van introduint la seva veu enmig del discurs i participen a construir una realitat plural, on cada un es configura a partir dels diversos punts de vista» (2011 [1a ed. 2006]: 399); una tècnica que sols es veu alterada en alguns capítols, com ara el X de la segona part o el IX de la tercera.<sup>719</sup> Quant a l'explicació de l'aparició d'aspectes sobrenaturals en la novel·la, Nadal s'hi refereix amb el terme «fantàstic» i, si bé argumenta que no trenquen la coherència del text, no els entén com a part d'una realitat que es vol mostrar múltiple. Per últim, quant a l'anàlisi psicoanalítica dels personatges, és únicament el personatge de Sofia el que explica basant-se en aquests paràmetres per tal d'afirmar que els seus comportaments s'expliquen pel fet d'estar enamorada del pare i de veure en la mare una rival.

El 2007, suposem que en relació amb el centenari de l'autora, Anna Maria Moix publica un article, una mena de ressenya, sobre la novel·la en el suplement cultural *Babelia*, d'*El País*. Si bé el contingut de la ressenya es basa sobretot en l'argument i en el procés

---

<sup>718</sup> Diem en general perquè, com hem vist en el subapartat anterior, Nadal tanca el «Postfaci» amb una lectura clarament biografista del final de la novel·la, que ella entén com un nou començament, ja que, al seu parer, caldria relacionar aquest fet amb la nova etapa vital que Rodoreda comença en traslladar-se a Romanyà de la Selva.

<sup>719</sup> Segons Nadal, en el capítol X de la segona part trobaríem un monòleg dut endavant pel personatge de Ramon que s'aproximaria al flux de consciència i en el IX de la tercera, un ús de la primera persona narrativa per part del personatge de Maria. Per la seua banda, Bolo (2017: 56) ha matisat l'afirmació de l'ús del flux de consciència en el capítol X, ja que, al seu parer, es tracta d'un monòleg altament estilitzat en què l'autora passa d'una *oratio quasi obliqua* al monòleg reportat sense indicar-ne, a la manera joyciana, el canvi per mitjà de l'ús de les cometes. Quant al capítol IX de la tercera part, Bolo (2017: 56) defensa que es tracta d'un monòleg reportat que pren forma de soliloqui.

d'elaboració i no el podem adscriure a cap línia crítica en concret, sí que es pot destacar la qualificació que se'n fa, ja que en certa manera respon a la teoria del mite de la infantesa d'Arnau (1979): «Esta obra de madurez, alejada de los años de aprendizaje de *Aloma*, es el texto más trágico de Rodoreda, ligado a los temas de la vejez y la muerte». De la mateixa manera, també cal remarcar la importància divulgativa d'aquest article, ja que va aparèixer en un suplement cultural d'un diari de tirada estatal, tot i haver passat més de trenta anys de la publicació de l'obra.<sup>720</sup>

Ja en relació plena amb el centenari del naixement de Rodoreda, trobem la següent mostra de divulgació de la novel·la: el pròleg que Carme Arnau va escriure per al primer volum de l'obra *Narrativa completa* (2008a).<sup>721</sup> Tot i que en aquest pròleg, titulat «Mercè Rodoreda i la novel·la», Arnau no es refereix de manera aïllada a *Mirall trencat*, sí que podem observar la continuïtat de certs aspectes interpretatius respecte al seu últim estudi (2000c), com ara l'atribució a la novel·la dels qualificatius complexa o ambiciosa; l'escàs aprofundiment en els aspectes narratològics de la novel·la; el manteniment de la perspectiva simbòlica d'anàlisi i no tant de la biogràfica; les referències al mite o a la presència de parts fantàstiques; la interpretació del títol de la novel·la a partir del trencament amb el realisme del segle XIX i el triomf del subjectivisme, i l'establiment de relacions amb la novel·la gòtica.

Per contra, també trobem novetats respecte dels seus estudis anteriors. Per una banda, el fet que deixa de dividir la novel·lística rodoorediana en realista o fantàstica per a fer-ho a partir de la classificació que la mateixa Rodoreda fa a Sales en una carta del 17 de febrer de 1962, segons la qual la seua novel·lística es podria dividir en «el tipus de novel·la de persona que va explicant» o «novel·les de grup».<sup>722</sup> És, per tant, en aquest últim grup i juntament amb *Jardí vora el mar*,<sup>723</sup> que Arnau classifica *Mirall trencat*. Per l'altra, el fet que Arnau no sols no fa cap referència a la teoria del mite de la infantesa, sinó que nega aquesta teoria en el moment en què deixa de relacionar el

---

<sup>720</sup> També aquest any, en relació amb el centenari del naixement de Rodoreda, Lluís Rius com a editor i Jordi Canelles com a il·lustrador, publiquen *Mirall trencat de Mercè Rodoreda: una lectura amb imatges en el centenari del seu naixement*.

<sup>721</sup> Com hem vist, aquesta obra va ser publicada el 2008 per edicions 62 amb la intenció de recollir la versió definitiva de tots els textos de caràcter narratiu de Rodoreda.

<sup>722</sup> No hem localitzat aquesta afirmació per part de l'autora en la carta que envia a Sales en aquesta data, tot i que, en l'epistolari entre Sales i Rodoreda (2008), sí que hi ha una carta de Rodoreda a l'editor d'aquesta data.

<sup>723</sup> Trobem dubtosa la classificació de *Jardí vora el mar* com a novel·la de grup si tenim en compte que la novel·la és narrada per un únic personatge: el jardiner.

personatge de Teresa Goday a la vellesa amb l'autora i l'edat en què escriu la novel·la, cosa evident quan afirma que hi ha tres «protagonistes femenines que poden representar les edats de la vida» (2008a: XLV).

També en relació amb el centenari del naixement de l'autora, es va dur a terme la primera representació teatral de la novel·la. Així, l'11 de setembre del 2008, sota la direcció de Ricard Salvat, adaptada pel mateix director i per Manuel Molins, i interpretada per la companyia El Corral de l'Olivera,<sup>724</sup> s'estrenava l'obra teatral *Un dia. Mirall trencat* al teatre Borràs de Barcelona; una adaptació en què es conjugava la novel·la que ara ens ocupa amb l'obra teatral *Un dia* de Rodoreda. En concret, es va tractar d'un teatre-musical, de dues hores i mitja de durada, que va comptar amb un elevat nombre d'actors i actrius<sup>725</sup>, amb una escenografia bastant costosa i amb la presència de llenguatges particulars, com ara pantomimes, coreografies breus, congelació de moviments o imatges projectades.

Pel que fa a la crítica, la majoria de les ressenyes van ser molt positives. De fet, és la negativa del Teatre Nacional de Catalunya a representar l'obra l'aspecte més criticat, cosa que va portar el director a haver d'embarcar-se en una aventura personal de finançament sense suport institucional.<sup>726</sup> En general, com a aspectes positius, es remarquen especialment l'aprofundiment en els personatges; el treball actoral de la majoria d'actors i actrius, i el reflex de la intensitat de la novel·la barrejada amb la trama fulletonesca o de l'ànima de l'autora. Per contra, quant als aspectes negatius,

---

<sup>724</sup> L'obra va estar en cartellera al teatre Borràs fins el 19 d'octubre del 2008. A més, abans de l'estrena, concretament el 8 de setembre de 2008, l'Institut de Cultura de Barcelona va organitzar la taula redona «Rodoreda al teatre» en la qual es va presentar l'obra teatral amb la participació d'Araceli Bruch, Montserrat Casals, Manuel Molins (encarregat de l'adaptació de l'obra juntament amb Ricard Salvat) i Pere Planella amb la moderació de Ricard Salvat.

<sup>725</sup> De fet, la peça teatral va estar interpretada per més de vint actors i actrius: Albert Alemany, Ivan Benet, Araceli Bruch, Daniela Freixas, Enric Majó, Rosa Novell, Anna Sahun, Teresa Sánchez, Miquel Agell, Alma Alonso, Martí Atance, Georgina Avellaneda, Manel Bartomeus, Ester Bové, Guillermo Creuheras, Sofia Jiménez, Martí Malla, Cristian Par Wolder, Eugeni Roig, Joan Carles Suau i Rosa Vila.

<sup>726</sup> En aquesta línia es van pronunciar Jordi Coca (2008), Isabel-Clara Simó (2008), Cabré (2008) o Abrams (2008). Especialment significatives en aquest sentit són les afirmacions del primer: «Salvat s'ha vist obligat a arriscar-se en aquest projecte, un projecte llargament acaronat, perquè els teatres oficials catalans, i el Teatre Nacional de Catalunya en particular, li tenen les portes completament barrades en un cas flagrant d'injustícia i de manipulació de la realitat que és literalment absurd i efectivament escandalós» (Coca, 2008: 87), i de l'últim dels crítics esmentats: «I, com és que Salvat ha estrenat al Teatre Borràs, amb tots els respectes, i no al Teatre Nacional de Catalunya? Donada l'ocasió solemne única de la celebració del primer centenari del naixement de Mercè Rodoreda, 1908-2008, hauria estat la cosa més lògica i més comprensible que la gran estrena rodorediana es fes a la Sala Gran del TNC. Però no. El TNC va preferir inhibir-se directament davant el repte d'un muntatge d'una obra dramàtica de Rodoreda i va preferir la sortida fàcil d'una adaptació, fastigosa i de poquíssima volada intel·lectual de la novel·la més popular de l'autora, *La plaça del Diamant*. En un mot: no van confiar plenament en l'obra dramàtica de Rodoreda» (Abrams, 2008: 28).

sobresurten algunes problemàtiques amb l'escenografia, cosa que s'atribueix a la manca de suport econòmic, i al treball actoral dut a terme pels intèrprets de Salvador Valldaura i Eladi Farriols. Tot i això, també hem trobat alguns comentaris negatius aïllats com el fet que la rellevància que els objectes tenen en la novel·la no es veu en escena (Benach, 2008) o que l'obra no acaba de traslladar la qualitat poètica i psicològica de l'autora (Olivares, 2008).

Per últim, el 2009<sup>727</sup> Ricard Serrano va publicar en l'editorial la Galera la que és fins ara l'última guia de lectura de la novel·la en la qual destaca, sobretot, la influència dels treballs d'Arnau (1979 i 2000c).<sup>728</sup> Aquesta influència es veu sobretot en el fet d'enquadrar la novel·la en l'etapa de vellesa de Rodoreda;<sup>729</sup> en la divisió de l'obra en dues parts: una més realista i l'altra més fantàstica; en la valoració dels personatges masculins com a dependents dels femenins, i en les interpretacions de caire biogràfic. Pel que fa a aquest últim aspecte, crida l'atenció l'establiment de relacions que fa per la càrrega subjectiva que porten implícita i per la novetat. Així, per a Serrano, Rodoreda s'identifica, principalment amb dos personatges femenins: Maria i Teresa. Quant a la primera, basant-se en una pura especulació cronològica dels fets com ara la data d'afiliació d'Eladi a Esquerra Catalana, Serrano afirma: «Una dada curiosa és que Rodoreda, que sembla identificar-se sobretot amb la Maria, li ha donat també la data del seu propi naixement, cap al 1908» (2009: 23). A més, també insisteix en aquesta preferència en comentar el fet que Teresa decidisca deixar la torre a Maria: «La preferència per la Maria indica la identificació de l'àvia amb la “neta” i, potser, la identificació de l'autora amb aquest personatge» (2009: 41). D'una altra banda, en relació a Teresa, afirma: «En la Teresa Goday sospitem que hi ha una part de l'ànima de l'autora: com ella, li agraden les flors, les pedres precioses, les robes elegants; com ella, a mesura que es fa vella, viu més i més en un món de somnis» (2009: 30). Ara bé, les interpretacions de caire biogràfic no sols giren al voltant d'aquests dos personatges, ja

---

<sup>727</sup> Si bé no es tracta d'una mostra de divulgació directa, sí que volem fer constar que aquest mateix any Montserrat Casals i Octavi Martí van obtenir el premi de literatura gastronòmica Sent Soví per la novel·la *Els dissabtes, mercat: memòries de l'Armanda*, una obra que agafa com a punt de partida la biografia de Rodoreda i *Mirall trencat*.

<sup>728</sup> Aquest fet, a més, és demostrable per la bibliografia que inclou la guia, en què, juntament amb els treballs d'Arnau, únicament trobem esmentat el treball de Campillo i Gustà (1985) i altres guies de lectura anteriors com la de Broch (1999) o la de Palau (1988).

<sup>729</sup> Tot i reconèixer que *Mirall trencat* va ser escrita durant un llarg període de temps i mentre veien la llum altres obres rodoredianes, Serrano continua insistint en la teoria del mite de la infantesa d'Arnau i no entén la producció rodorediana com un contínuum.



que també relaciona la data de venda de la torre amb la tornada de Rodoreda a Barcelona:

El mateix fet de voler convertir la torre en pisos de luxe parla d'una certa reactivació econòmica. Aproximadament podem situar els capítols finals de la novel·la cap al 1950. Un altre detall ens hi fa pensar: Rodoreda va tornar a Barcelona per primera vegada després de la guerra, el 1949, i sovint comentava com la va sorprendre desagradablement el canvi que la ciutat anava experimentant. Aquesta sensació de pèrdua i destrucció d'un món lliga molt bé amb la data suposada (2009: 24).

A banda d'aquests aspectes extrets pròpiament o influenciats pels treballs d'Arnau, trobem en la guia una nova interpretació pel que fa al final de la novel·la. Així, per a Serrano, és l'incest entre Ramon i Maria i, per tant, la impossibilitat d'una nova generació el que acaba ocasionant la destrucció de la família i de la torre.<sup>730</sup> De la mateixa manera i en relació a això, també crida l'atenció que, al seu parer, siga el sentiment de culpa per l'assassinat de Jaume i no tant el descobriment d'estar cometent incest el que precipita el gir vital de Maria i Ramon. Per últim, al llarg de la guia també es veu l'ús d'altres fonts a banda dels treballs d'Arnau, com ara Campillo i Gusta (1985) pel que fa a la divisió estructural de la novel·la en plantejament, nus i desenllaç, o el postfaci de Nadal (2011 [1a ed. 2006]), tot i que no apareix recollit en la bibliografia. És sobretot des del punt de vista d'anàlisi narratològica que Serrano segueix aquest últim treball esmentat.<sup>731</sup>

En definitiva, l'elevat nombre de mostres de divulgació és una mostra clara de l'interès que *Mirall trencat* ha despertat entre el públic lector i els mons editorial, audiovisual i teatral. D'una banda, cal tenir en compte que el valor literari que sempre se li ha atorgat a la novel·la entre els cercles acadèmics ha pogut ser un motiu de pes que explicaria el fet que, tot i la complexitat d'adaptació, l'obra compte amb una versió audiovisual i una altra de teatral. De la mateixa manera, el fet que la novel·la haja sigut lectura obligatòria

---

<sup>730</sup> En aquest sentit, Serrano afirma: «Com en la tragèdia clàssica, l'incest escapça la generació que hauria hagut de donar continuïtat a la família. La generació dels nets és una generació frustrada: sense ells, la casa i el jardí no tenen sentit. La família com a tal desapareix i només queda, com una ombra d'esperança, “la desclosa d'una nova constel·lació”, divisa que obre la tercera part de la novel·la: en un altre temps, en un altre lloc, sorgirà una altra història amb uns altres protagonistes. Queda assegurada la continuïtat de la vida humana, formada per aquestes “constel·lacions” dels seus membres» (2009: 18).

<sup>731</sup> En relació a l'anàlisi narratològica de la novel·la, Serrano defensa que només en comptades ocasions (sobretot en la primera part i quan la dinàmica de la narració li ho fa imprescindible) Rodoreda fa ús d'un narrador omniscient pur. Així, afirma que «el narrador pur s'esborra i deixa pas al relat de la història a través de les ments dels personatges tal com hi ha quedat enregistrada. Aquest punt de vista rep diversos noms, com omnisciència selectiva múltiple o focalització interna múltiple» (2009: 26). A més, també remarca que el capítol IX de la tercera part està escrit seguint la tècnica del monòleg interior.

de molts instituts és, sens dubte, el motiu que explica l'elevat nombre de guies de lectura a què ha donat lloc; si bé aquestes, com hem vist, són molt conservadores en els plantejaments i difícilment abandonen les lectures biogrficosimbòliques o el fet d'usar sobretot l'estudi d'Arnau (1979) com a referent.

#### 12.4. *MIRALL TRENAT EN EL CÀNON DE LA PRODUCCIÓ RODOREDIANA*

Que *Mirall trencat* és, juntament amb *La plaça del Diamant*, una de les grans obres de Mercè Rodoreda és una afirmació plenament acceptada per la crítica acadèmica i per la divulgació. Per contra, destriar quina d'aquestes novel·les se situaria per damunt en un suposat cànon de la literatura rodorediana no és una qüestió tan fàcilment discriminable. Així, a diferència d'altres novel·les de l'autora, són pocs els crítics que s'han atrevit a comparar el valor literari d'ambdues novel·les i, encara menys, els que han atribuït a *Mirall trencat* una qualitat literària superior a la de *La plaça del Diamant*. De fet, únicament hem trobat que són Montserrat Palau (1988) i Mercè Clarasó (1993) qui es pronuncien en aquest sentit. Per una banda, la primera afirmava en la guia de lectura: «en ser editada, bona part de la crítica la considerarà com la seva obra més reeixida» (Palau, 1988: 98); per l'altra, Mercè Clarasó opinava, adoptant una perspectiva obertament més subjectiva: «the book I consider her masterpiece, *Mirall trencat*» (1993: 43).

Són molt més nombroses, per tant, les afirmacions que situen *Mirall trencat* com una de les grans obres de Mercè Rodoreda, bé fent referència al fet que es troba a l'alçada de *La plaça del Diamant* o bé omitint-ne la comparació. En aquesta línia s'han pronunciat Joan Oriol en la seua guia de lectura: «*Mirall trencat* és una de les grans obres de Mercè Rodoreda» (1988: 6); Jaume Cabré en un article del diari *Avui* en què qualifica l'obra com «una de les seves grans novel·les» (2007: 80); Ricard Serrano en la seua guia de lectura: «*Mirall trencat* és potser l'obra més reconeguda de la darrera etapa de l'autora» (2009: 8), o Anna Castarlenas qui, en l'estudi comparatiu de la novel·la i la versió audiovisual, afirma: «*Mirall trencat* suposa una de les obres centrals en la carrera literària de Mercè Rodoreda, especialment dins el període de vellesa» (2010: 16).

Per contra, també escassegen les valoracions que atorguen a *Mirall trencat* un valor literari inferior al de *La plaça del Diamant* o que no la consideren una de les peces mestres de l'obra rodorediana. En relació amb les primeres valoracions, destaca l'afirmació de Josep Miquel Sobrer: «Quant a popularitat i interès crític, *Mirall trencat* pren el segon lloc entre les obres de Mercè Rodoreda, rere *La plaça del Diamant*, tot i la passió que *Mirall trencat* ha despertat, sobretot entre escriptors» (2010: 137); pel que fa a les segones, únicament hem trobat aquest pronunciament de Montserrat Casals: «És,

segons els historiadors de la literatura, la gran novel·la “saga”, la gran novel·la “barcelonina” de Mercè Rodoreda. És, des del punt de vista estrictament narratiu, la que presenta més defallences» (1995: 6).

Vistes totes aquestes afirmacions, respondre en aquest treball a quina de les dues novel·les ocupa el lloc principal de tota la producció rodolediana resulta una tasca inviable si bé tot seguit analitzarem diferents aspectes relatius al cànon que ens portaran a validar o refutar alguna de les hipòtesis de les quals partim. La primera hipòtesi és el fet de considerar que *Mirall trencat* seria, en certa manera, la novel·la més valorada per la crítica literària i acadèmica, mentre que *La plaça del Diamant* ho seria per part de la divulgació literària i del públic lector al qual s’adreça, i la segona, el fet d’interpretar que no es pot establir un rànquing entre aquestes dues novel·les i que s’han de valorar canònicament com les dues grans fites de l’obra rodolediana sense possibilitat de comparacions.

El primer dels aspectes a valorar és la presència o absència de *Mirall trencat* en les enquestes que, com hem vist en capítols anteriors, han valorat, amb les corresponents repercussions canonitzadores, la literatura catalana contemporània. Pel que fa a la primera, l’enquesta publicada per *Serra d’Or* l’abril de 2001,<sup>732</sup> veiem que no sols apareix *Mirall trencat*, sinó que aquesta se situa en la segona posició mentre que *La plaça del Diamant* en la quarta. Per contra, no ocorre el mateix en l’enquesta realitzada el 2007 pel diari *El País*<sup>733</sup> en la qual, tot i aparèixer-hi, *Mirall trencat* se situa en la posició dotze amb 40 vots per darrere de *La plaça del Diamant*, que ocupa el cinquè lloc amb 63 vots.<sup>734</sup> A més, també cal fer constar que *Mirall trencat* és l’única obra de Rodoreda seleccionada en el volum *Les 10 millors obres literàries catalanes del segle XX* que Josep R. Recordà va publicar el 2004. Les enquestes haurien de ser l’eina que ens permetria detectar quina de les dues novel·les és la millor valorada pel món acadèmic i la crítica literària, però el fet que en cada enquesta siga una de les dues novel·les la que se situa per davant de l’altra ens impedeix veure-hi una clara ordenació canònica.

---

<sup>732</sup> Com hem vist en capítols anteriors, en aquesta enquesta es pretenia obtenir les deu millors obres publicades en català en els diversos gèneres entre 1901 i 2001.

<sup>733</sup> Com també hem vist en capítols anteriors, l’objectiu d’aquesta enquesta era obtenir el rànquing de les quinze millors obres de la literatura catalana de tots els temps sense distincions per gèneres.

<sup>734</sup> Com hem vist en el capítol dedicat a *La plaça del Diamant*, també en l’enquesta realitzada al públic lector per Ara.cat en ocasió del Sant Jordi del 2012, *Mirall trencat* va obtenir la tercera posició amb un 12% dels vots just per darrere de *La plaça del Diamant*, que compartia la segona posició amb *Tirant lo Blanc* amb un 15% dels vots.

Veiem ara què ocorre, des del punt de vista del cànon, en l'àmbit de la divulgació literària i de la resposta del públic lector. El primer aspecte a tenir en compte és que les dues novel·les han comptat amb una versió audiovisual i una altra de teatral. Ara bé, la repercussió de cadascuna d'aquestes ha estat diferent. Per una banda, la pel·lícula de *La plaça del Diamant* s'ha convertit en un referent i un clàssic de la literatura llegida des del cinema; per contra, la sèrie de *Mirall trencat*, tot i l'èxit d'espectadors que va tenir en el moment de ser emesa, no ha deixat de ser vista com un programa més de la televisió pública catalana.<sup>735</sup> Per l'altra, quant a les representacions teatrals, no sols és important destacar que *La plaça del Diamant* ha comptat amb diverses adaptacions al llarg del temps mentre que *Mirall trencat* sols ha sigut adaptada en el centenari de Rodoreda,<sup>736</sup> sinó que també cal remarcar les diferències entre les versions teatrals que d'ambdues novel·les es feren en el centenari. Així, com es pot observar en el volum *Any Rodoreda, 1908-2008. Memòria*, mentre que l'adaptació teatral de *La plaça del Diamant* es va estrenar al Teatre Nacional de Catalunya i va comptar amb 104 representacions en 20 localitats, la de *Mirall trencat* només es va representar 39 vegades en el mateix teatre on es va estrenar: el teatre Borràs.

Aquestes diferències pel que fa a les adaptacions audiovisuals i teatrals ja ens permeten interpretar, en certa manera, les preferències del món de la divulgació i del públic lector, però hi ha altres xifres recollides en la memòria de l'Any Rodoreda que ens poden donar més llum en aquest sentit: el nombre d'edicions i traduccions venudes d'ambdues novel·les; les ocasions en què es van dur a terme les conferències sobre cadascuna de les obres en el cicle «Una novel·la són paraules»; les exposicions, i les lectures públiques, treballs audiovisuals i activitats diverses des de les biblioteques o els centres educatius que es dediquen a cadascuna. El primer dels aspectes, el nombre d'edicions i traduccions venudes, no fa més que referendar la preferència de la divulgació i del públic lector per *La plaça del Diamant*, ja que mentre d'aquesta novel·la es van vendre 58.967 exemplars, de *Mirall trencat* sols 28.427. Tot i això, també cal destacar que Club Editor va fer per al centenari dues edicions d'ambdues novel·les: una per al públic

---

<sup>735</sup> Una prova d'això és que la pel·lícula de *La plaça del Diamant* es va projectar en molts més indrets i ocasions que la sèrie basada en *Mirall trencat* en l'any del centenari de l'autora.

<sup>736</sup> Cal deixar constància que en l'any del centenari també es va dur a terme una altra representació teatral de petit format en què es barrejaven l'obra teatral de Rodoreda *Un dia i Mirall trencat*. Aquest espectacle, anomenat *Mirall trencat*, va estar dirigit per Enric Estany i representat per la companyia ICC Teatre Obert i es va poder veure l'11, 12, 18 i 19 d'octubre de 2008 al Centre Cultural Les Corts de Barcelona. A més, també es va fer una representació teatral de la novel·la, d'una manera *amateur*, al Teatre Can Sagrera de Vilobí d'Onyar el novembre de 2008.

general i una altra per al públic juvenil, inclosa en la col·lecció Club Editor Jove i amb postfaci, cosa que fa pensar que la preferència per *La plaça del Diamant* respon més a l'interès del públic lector que no del món editorial.<sup>737</sup>

La percepció sobre el fet que des del món de la divulgació hi ha la voluntat de difondre d'igual manera ambdues novel·les es manté si ens fixem en el nombre d'ocasions en què es van dur a terme les conferències relatives a cada novel·la del cicle «Una novel·la són paraules», ja que, mentre que la conferència de Maria Barbal sobre *La plaça del Diamant* es va dur a terme en nou ocasions, la de Marta Nadal sobre *Mirall trencat* es va organitzar 15 vegades.<sup>738</sup> A més, cal tenir en compte que sobre les dues novel·les es van fer conferències al marge del cicle esmentat: tres en el cas de *La plaça del Diamant* i dos en el de *Mirall trencat*,<sup>739</sup> i que el fet que es convocara una conferència i no una altra en un lloc determinat no sols dependria de l'interès per la novel·la de la conferència, sinó que hi hauria altres factors que hi poden entrar en joc com ara la disponibilitat d'agenda del conferenciant.

Si ens fixem en les exposicions que es van dur a terme en l'Any Rodoreda, ràpidament ens adonarem que *La plaça del Diamant* és l'única novel·la de Rodoreda que va

---

<sup>737</sup> També volem deixar constància que el nombre de traduccions en l'any del centenari és superior en el cas de *La plaça del Diamant* que en el de *Mirall trencat*, ja que aquesta última va ser traduïda a l'hindi i al neerlandès i *La plaça del Diamant* a cinc llengües: espanyol, hebreu, italià, neerlandès i sard, cosa que demostraria el major interès per aquesta última des d'un focus internacional. De la mateixa manera, en relació a les traduccions, també cal destacar que mentre *La plaça del Diamant* ha estat traduïda a dia d'avui a trenta-cinc llengües, *Mirall trencat* ho ha estat a tretze: a l'espanyol (1978), al noruec (1978), a l'alemany (1988), a l'eslovac (1989), al neerlandès (1991 i 2008), al suec (1991), a l'italià (1992), al portuguès (1992 i 2004), al búlgar (1993), al romanès (2000), a l'eslovè (2001), a l'anglès (2006) i a l'hindi (2007).

<sup>738</sup> El títol de la conferència és «*Mirall trencat*» i l'hem analitzada en el subapartat «Les diferents aproximacions posteriors a l'estudi de Carme Arnau (1979)». Concretament, la conferència va ser programada el 13 de desembre de 2007 a l'Escola Oficial d'Idiomes de Barcelona i durant el 2008 a la Biblioteca del Mil·lenari de Sant Cugat del Vallès el 22 d'abril; a l'Ateneu Barcelonès el 6 de maig; a la Torre Maria de la Bisbal de l'Empordà el 9 de maig; a la Biblioteca de Montornès del Vallès el 14 de maig; a l'Institut de Cultura de la Ciutat d'Olot el 20 de maig; a la Biblioteca Ramón Fernández Jurado de Castelldefels el 26 de maig; a la Universitat d'Andorra el 5 de juny; a la sala d'exposicions de l'església de Sant Joan Degollat de Cervera el 22 de setembre; a la Biblioteca Santa Oliva d'Olesa de Montserrat el 3 d'octubre; a la Facultat de Lletres de la Universitat de Lleida el 22 d'octubre; a la Biblioteca Torras i Bages de Vilafranca del Penedès el 6 de novembre; a l'IES Baix Empordà de Palafrugell l'11 de novembre; al Palau dels Marquesos de Vivel-Fundació Bancaixa a la Vall d'Uixó el 21 de novembre, i a la Universitat de les Illes Balears a Palma l'1 de desembre.

<sup>739</sup> Quant a *La plaça del Diamant*, les conferències programades fora del cicle estan explicitades en el capítol corresponent. Pel que fa a *Mirall trencat*, d'una banda, Simona Škrabec va dur a terme en dues ocasions la conferència «Què hi ha sota les flors? *Mirall trencat* i *Jardí vora el mar*»: el 29 d'abril de 2008 a la Biblioteca Vila de Gràcia i l'1 d'octubre d'aquest mateix any al Centre de Cultura Catalana d'Andorra; de l'altra, Ferran Gadea va fer la conferència «Textos descriptius, narratius i conversacionals a *Mirall trencat*» el 8 de febrer de 2008 dins la XIIIa edició dels Tallers de Llengua i Literatura Catalanes, organitzats pel Departament d'Educació de la Generalitat de Catalunya i adreçats al professorat de secundària.

comptar amb una exposició en solitari de gran format,<sup>740</sup> mentre que *Mirall trencat* únicament va conformar un dels quatre àmbits de l'exposició «Mercè Rodoreda. La mort de la innocència» entre els quals també se'n dedicava un a *La plaça del Diamant*.<sup>741</sup> Si bé aquest fet ens podria fer pensar en un interès major per divulgar *La plaça del Diamant*, cal entendre que l'exposició en exclusiva estava motivada per la representació teatral de la novel·la al Teatre Nacional de Catalunya, ja que aquest mateix organisme en formava part, juntament amb la Institució de les Lletres Catalanes, de l'organització.

És en l'últim bloc, dedicat a activitats menys institucionalitzades i en què la participació i fins i tot l'organització per part del públic lector és major, en el qual l'interès per *La plaça del Diamant* per damunt de *Mirall trencat* es fa més evident. Per una banda, quant a les lectures públiques, tal vegada ocasionat per la llargària de la novel·la però també per l'interès i reconeixement que una lectura i altra podia despertar en el públic lector, crida l'atenció que *Mirall trencat* sols va comptar amb dues lectures públiques,<sup>742</sup> mentre que *La plaça del Diamant* en va tenir més de quinze. De la mateixa manera, pel que fa als treballs audiovisuals, si bé tant la pel·lícula de *La plaça del Diamant* com la sèrie de *Mirall trencat* van ser emeses per TV3 la primera setmana de gener del 2008, només de la primera es va fer un programa a RTVE Catalunya, com hem vist en el capítol corresponent. Per l'altra, també el nombre d'activitats i iniciatives organitzades al voltant d'una novel·la o l'altra no deixa cap dubte de quina és la preferida del públic lector. Així, mentre que hem pogut comptabilitzar dotze iniciatives o activitats que agafaven *Mirall trencat* com a referència,<sup>743</sup> sobre *La plaça del Diamant* se'n van fer més de vint, com hem vist també en el capítol corresponent.

---

<sup>740</sup> Es tracta, com hem vist en el capítol dedicat a *La plaça del Diamant*, de l'exposició «La plaça del Diamant, un malson de coloms».

<sup>741</sup> Les altres obres escollides per a conformar els àmbits van ser *La mort i la primavera* i *Quanta, quanta guerra...* La comissària de l'exposició, organitzada pel Palau Robert i el Departament de la Presidència de la Generalitat de Catalunya, va ser Marina Gustà i es va poder visitar exclusivament al Palau Robert de Barcelona del 26 de març al 15 de juny de 2008. Com es pot llegir en les memòries de l'Any Rodoreda, l'exposició va tenir 31.110 visitants i consistia a recrear l'atmosfera de les novel·les escollides per desenvolupar el guió expositiu i incitar, així, a la lectura o relectura de les obres.

<sup>742</sup> En concret, la primera lectura pública de *Mirall trencat* va tenir lloc a la Diputació de Tarragona el 8, 15 i 16 de novembre del 2007 i portava per títol *Recuperem la paraula, amb Mirall trencat, de Mercè Rodoreda*; la segona, es va dur a terme a Romanyà de la Selva dins de les Activitats commemoratives amb motiu del 25è aniversari de la mort de Mercè Rodoreda.

<sup>743</sup> Les activitats que es van portar a terme al voltant de *Mirall trencat* per part de biblioteques, centres escolars, institucions públiques i privades i iniciatives personals van ser: l'organització d'un club de lectura de la novel·la per part de la Biblioteca Ramon Vidal de Besalú el 15 de febrer de 2008; l'organització d'una tertúlia literària per part de les biblioteques de l'Hospitalet del Llobregat el 18 de

Per últim, considerem interessant veure quina ha estat la presència de *Mirall trencat*, per contrast amb *La plaça del Diamant*, en les lectures prescriptives de l'assignatura Llengua catalana i literatura en les diverses promocions de batxillerat del Principat. Després de fer un recorregut pels llistats de lectures obligatòries per a les diferents promocions, ens hem adonat que es dona una total alternança entre totes dues novel·les. Així, si bé *La plaça del Diamant* va ser i serà lectura prescriptiva en les promocions del 2004-2006, 2005-2007, 2006-2008, 2015-2017, 2016-2018, 2020-2022 i 2021-2023, *Mirall trencat* ho ha sigut en les del 2007-2009, 2008-2010, 2009-2011, 2017-2019, 2018-2020 i 2019-2021. Per contra, aquesta situació d'alternança no la trobem al País Valencià on *La plaça del Diamant* és l'única lectura prescriptiva de Mercè Rodoreda des que aquestes es van instaurar el 2019 o les Illes Balears on també aquesta novel·la ha sigut l'única obligatòria de l'autora mentre ha existit el llistat de lectures prescriptives en les promocions compreses entre el 2005 i el 2009.

Arribats a aquest punt, és el moment de preguntar-nos quina de les dues hipòtesis plantejades a l'inici considerem vàlida. Així, analitzades totes les dades recollides, som de l'opinió que si bé la crítica literària i acadèmica i fins i tot la divulgació en moltes ocasions situen *Mirall trencat* a l'alçada de *La plaça del Diamant* quant a qualitat literària i s'ha intentat fer-ne una difusió semblant, la realitat és que *La plaça del Diamant* no ha deixat mai de ser l'obra més coneguda de l'autora per part del gran públic lector i, en conseqüència, la principal porta d'entrada a la resta de la seua producció.

---

novembre de 2008; l'organització d'un club de lectura de la novel·la per part de les biblioteques de l'Hospitalet del Llobregat durant els mesos de febrer i març de 2008; lectura i comentari de la novel·la a càrrec de Manolita Sanz a Sant Boi de Llobregat el 7 de maig de 2008; l'organització d'un club de lectura sobre la novel·la a la Biblioteca Joan Triadú de Vic el 28 d'octubre de 2008; organització d'un *bookcrossing* amb l'obra *Espelho partido* per Portugal per part del blog Love is a Place; elaboració de punts de llibre calendari per part del Centre de Recursos Pedagògics de l'Alt Camp que feien referència a la novel·la; elaboració d'una proposta de lectura de la novel·la a partir de l'organització de l'Espai LIC del Departament d'Educació; realització de dues conferències sobre la novel·la en la Jornada Mercè Rodoreda celebrada el 8 de maig de 2009, organitzada pel Departament d'Educació i la Fundació Mercè Rodoreda i adreçada al professorat de secundària i batxillerat i a l'alumnat: 1) «Armanda la dipositària dels records i dels secrets a *Mirall trencat*» (comunicació presentada pels alumnes de segon de batxillerat, Lúcia Bagaria, Clàudia Camps, Clara Crous i Èric Polo de l'IES Voltreganès de les Masies de Voltregà); 2) «Josep Fontanills i les roses de color carn. Presència de Premià de Dalt a *Mirall trencat*» (comunicació presentada pel professor Josep Maria Clopés de l'IES Valerià Pujol de Premià de Dalt); l'obtenció del Premi Fundació Mercè Rodoreda per a treballs de recerca de batxillerat per part de Anna Castarlenas amb el treball *Mirall trencat, del llibre a la televisió. Anàlisi comparativa dels personatges femenins*; l'organització d'un taller de costura i brodat per part de Blanca Llobet al Mas Feliu de Foixà amb el títol del capítol 8 de la novel·la: «Abelles i glicines», i la creació del projecte WWW (Wind-World-Women) per part de Traç Disseny basat en *Mirall trencat* i *La Plaça del Diamant* a fi de reivindicar el treball realitzat per dones.



## 12.5. CONCLUSIONS

Les diverses anàlisis dutes a terme en aquest capítol ens han permès fer el seguiment de com ha sigut vista *Mirall trencat* de Rodoreda al llarg del temps, des del moment de la seua publicació fins als nostres dies i des de dos àmbits d'interpretació: la recepció crítica i la divulgació. Per últim, hem intentat establir quina és la posició canònica que ocupa la novel·la dins del conjunt de l'obra rodorediana, una tasca més complicada que en les novel·les anteriors pel fet de ser majoritàriament considerada, juntament amb *La plaça del Diamant*, una de les principals obres de l'autora.

Així, pel que fa a la recepció, l'hem dividida en tres estadis: les primeres ressenyes, els estudis de Carme Arnau i les diferents aproximacions acadèmiques posteriors a l'estudi d'Arnaú (1979). Per una banda, quant a les primeres ressenyes a la novel·la, hem detectat dues línies de crítica principals: una primera centrada a situar canònicament *Mirall trencat* per darrere *La plaça del Diamant*, a destacar el personatge de Teresa Goday com a protagonista i a ignorar el caràcter poètic de la novel·la; i una segona tendència caracteritzada pel fet d'evitar-ne comparacions, per no considerar cap personatge com a protagonista i per remarcar-ne el caràcter poètic. A més, hem vist com és aquesta segona línia crítica la que més d'acord estava amb el que Sales i Rodoreda esperaven de la recepció primerenca.

Per l'altra, hem analitzat l'apartat que Carme Arnau dedica a la novel·la en el seu estudi de 1979, cosa que hem comparat amb les seues anàlisis posteriors, especialment el volum que en relació a la novel·la publica el 2000. Així, hem vist com, tot i no abandonar la perspectiva biogràfica i simbòlica d'anàlisi que caracteritza els seus treballs ni introduir millores significatives en relació a l'anàlisi narratològica, sí que ha anat introduint modificacions en la lectura de la novel·la com a conseqüència de l'aparició de la producció rodorediana posterior, de les seues pròpies investigacions o dels treballs que altres estudiosos i estudioses hi han fet. De fet, a partir dels anys noranta, Arnau abandona la idea de demostrar que cal entendre *Mirall trencat* com el colofó de tota la producció rodorediana anterior i comença a plantejar altres vies d'anàlisi com, entre d'altres, la lectura en clau gòtica de la novel·la o l'advertiment respecte de la distància que Rodoreda marca amb el realisme del segle XIX amb el títol de la novel·la.

Finalment, hem analitzat l'elevat nombre d'estudis posteriors a Arnau (1979) i hem tornat a veure com la perspectiva feminista d'anàlisi és la més estesa entre els estudis nord-americans mentre que la biogràfica i simbòlica continua sent la més emprada entre els cercles acadèmics catalans, sobretot quan es tracta de treballs que fan referència a *Mirall trencat* dins del conjunt de l'obra rodorediana. Tot i això, també hem vist que la totalitat de perspectives detectades per Mencos (2003) han sigut emprades, amb major o menor recurrència i amb major o menor repetició d'objectius, en l'anàlisi de la novel·la.

És l'anàlisi de la divulgació i l'elevat nombre de mostres que aquesta presenta el que ens ha permès veure que l'enorme interès per aquesta novel·la s'ha estès més enllà dels cercles acadèmics i ha arribat al públic lector i als mons editorial, audiovisual, teatral i estudiantil. Ara bé, hem posat en comparació aquest interès amb el que ha despertat *La plaça del Diamant* i és el resultat el que ens ha permès fer-ne una lectura canonitzadora segons la qual *La plaça del Diamant* no ha deixat mai de ser l'obra més coneguda de l'autora per part del gran públic lector i, en conseqüència, la principal porta d'entrada a la resta de la seua producció, cosa que, en igualtat de qualitat literària, deixaria *Mirall trencat* en un possible segon lloc dins del cànon literari rodoredià.

### 13. CONCLUSIONS GENERALS

Les diferents anàlisis dutes a terme al llarg de la tesi ens han permès fer un seguiment de com han sigut vistes el conjunt d'obres rodoredianes motiu d'estudi al llarg del temps, des del moment de la seua publicació fins als nostres dies i des de dos àmbits d'interpretació: la recepció crítica i la divulgació. A més, tots els capítols contenen un apartat dedicat a la canonicitat de l'obra estudiada en el conjunt de la producció de l'autora. Com s'ha pogut observar, cadascun dels capítols es tanca amb unes conclusions en què es detallen els principals aspectes analitzats des d'aquest triple vessant. Per això, ara ens limitarem a resumir les conclusions a les quals vam arribar en l'anàlisi de cada obra i a oferir-ne una visió de conjunt.

En el primer capítol s'estudien les quatre primeres novel·les rebutjades per Rodoreda en la represa. Pel que fa a la recepció crítica, trobem que en un inici aquestes van ser interpretades des de dues posicions polaritzades: una visió moralista i una altra de moderna, cosa que anava acompanyada d'una catalogació de Rodoreda com a autora de gènere femení. Posteriorment, si bé Arnau s'hi va referir en l'estudi de 1979, aquestes no s'analitzen en profunditat, tot i les mancances detectades, fins a l'aparició de tres estudis monogràfics centrats en l'obra de preguerra de Rodoreda: el de Carles Cortés (2002a), el de Neus Real (2005b) i el de Roser Porta (2007). Quant a la divulgació i tenint en compte l'excepcionalitat d'aquestes obres, hem confirmat la hipòtesi de la qual partíem: el fet que el punt de vista predominant que existeix sobre les primeres novel·les de Rodoreda és la lectura oferta per la Fundació Mercè Rodoreda i, per tant, la de Roser Porta (2007) i Carme Arnau (2015a) segons l'àmbit en què ens fixem, acadèmic o general, respectivament. Per últim, hem confirmat la no-canonicitat d'aquestes novel·les en el conjunt rodoredià i, com a conseqüència, en la literatura catalana contemporània.

En segon lloc hem analitzat, des d'aquest triple estadi, la primera versió d'*Aloma* de 1938. Des del punt de vista de la recepció crítica, és evident que en un inici la novel·la pot ser considerada un èxit, tant per l'obtenció del premi Crexells 1937 com pel nombre de vendes o per la valoració que se'n fa en les primeres ressenyes. Les mostres de recepció d'aquesta primera versió pràcticament es deturen fins a la publicació de l'estudi d'Arnau (1979), en el qual la novel·la s'analitza des d'una perspectiva essencialment biografista i simbòlica i a partir del contrast continuat amb l'obra de

postguerra de l'autora. Tot i l'aparició d'estudis monogràfics que analitzen específicament aquesta versió, el de Carles Cortés (2002a) i el de Neus Real (2005b), l'aproximació crítica posterior s'ha caracteritzat pel fet d'estudiar-la parcialment i sobretot per contrast amb la versió definitiva. És la publicació de la versió definitiva de la novel·la el 1969 el que explica aquesta mancança d'estudis crítics i, alhora, la tardança en l'aparició de mostres divulgatives. Així, pel que fa a la divulgació, únicament hem trobat mostres de Carme Arnau a partir del canvi de mil·lenni, amb la qual cosa el públic lector sols compta amb la lectura en clau biogràfica i simbòlica de l'estudiosa. Finalment, l'existència d'una segona versió de la novel·la donada com a definitiva fa de nou evident la no-canonicitat d'aquesta primera versió en el conjunt de l'obra rodorediana i en el cànon literari català.

La tercera obra motiu d'anàlisi ha estat el recull *Vint-i-dos contes* (1958). En l'estadi de la recepció crítica, hem vist com dos motius, fortament lligats al context històric de postguerra, expliquen la inadvertència amb què va ser rebut el recull, a pesar d'haver obtingut el premi Víctor Català: la condició d'exiliada de l'autora i la consideració generalitzada del conte com un gènere menor. Posteriorment, els estudis crítics tornen a ser pràcticament inexistents fins a l'aparició del treball de Carme Arnau (1979). A més de l'ús d'una línia biogràfica i simbòlica —amb la dificultat que implica, en aquest cas, l'aplicació de la teoria del mite de la infantesa per la diversitat de personatges—, el treball d'Arnau destaca per catalogar el recull com l'obra pont entre la producció de preguerra i postguerra de Rodoreda i, per tant, per analitzar-lo en relació a la producció posterior i no *per se*. És aquesta catalogació del recull de contes com a obra pont, juntament amb altres motius, el que ha comportat que la crítica posterior no li haja dedicat el mateix interès que a altres obres de l'autora. De la mateixa manera, també ha estat aquesta idea la més predominant en la divulgació que s'ha fet del recull, una divulgació duta a terme sobretot per Carme Arnau. En últim terme, hem analitzat la posició canònica del recull en el conjunt de l'obra rodorediana i hem observat que, tot i destacar-se per ser considerada l'obra de la reaparició de l'autora, dos motius el situen lluny de les obres més canòniques: el fet que es tracta d'un recull de contes i que, a més, es considera qualitativament per darrere de *La meva Cristina i altres contes*.

En quart lloc, hem portat a terme l'estudi de *La plaça del Diamant* (1962), l'obra canònica per excel·lència de la producció de Rodoreda. Quant a la recepció crítica, hem observat com, en un inici, hi predominaren dues idees: la lectura en un grau més o

menys historicista i la qualificació de la protagonista com una dona beneïta o ingènua. És aquesta lectura historicista heretada de Molas (1969) la que es manté en l'estudi de Carme Arnau (1979), juntament amb la lectura en clau biogràfica i simbòlica que aplica a l'anàlisi de tota la producció rodorediana. Pel que fa als estudis posteriors a Arnau (1979), no sols hem vist les rectificacions que porta a terme l'estudiosa en treballs posteriors, sinó que hem analitzat l'elevat nombre de treballs que s'han dedicat a la novel·la des de les diverses perspectives crítiques i des dels principals focus de recepció. Ha sigut aquesta última anàlisi la que ens ha permès observar com moltes de les hipòtesis de partida i de les conclusions a les quals s'arriba en aquests treballs disten poc les unes de les altres. Així, hem detectat com dues línies predominen en l'anàlisi de la novel·la: la simbòlica i biogràfica i la feminista, en cadascun dels dos principals focus de recepció, encara que també hi és ben present una lectura basada en la reivindicació de la importància que els esdeveniments històrics tenen en la novel·la, tot i distanciar la novel·la del realisme social.

Quant a la divulgació de la novel·la, hem confirmat la hipòtesi que ens plantejàvem en la «Introducció» del capítol, segons la qual els treballs de divulgació s'han basat durant molt de temps en les primeres aproximacions crítiques dels anys seixanta i setanta i, com a conseqüència d'aquest fet, tres aspectes han predominat en la lectura que se'n fa: l'explicació de la novel·la a partir d'elements biogràfics de l'autora, la manca d'ortodòxia pel que fa a l'anàlisi narratològica de la novel·la i la preeminència del context històric per damunt del perfil psicològic de la protagonista-narradora, tot i enquadrar la novel·la dins del gènere de la novel·la psicològica. En últim terme, l'anàlisi de la presència de la novel·la en diversos àmbits públics ens ha permès constatar que *La plaça del Diamant* és, sens dubte, l'obra més canònica de tota la producció rodorediana.

La següent obra analitzada ha estat *El carrer de les Camèlies* (1966) i, des d'un inici, hem partit de la hipòtesi que tant la recepció crítica de la novel·la com la divulgació i la posició canònica d'aquesta en el conjunt de l'obra rodorediana estaven determinades pel fet que aquesta sempre s'ha mantingut a l'ombra de *La plaça del Diamant*. Així, pel que fa a la recepció crítica, hem vist com, en els tres estadis temporals estudiats, ha sigut analitzada per contrast amb la novel·la anterior, encara que també hem detectat com la crítica nord-americana de caràcter feminista subverteix en certa manera aquesta situació. De la mateixa manera, ha sigut aquesta anàlisi basada en la comparació la que

s'ha transmès a la divulgació, escassa en comparació amb altres obres, que se n'ha fet. Per últim, el tractament que la novel·la ha rebut per part de la recepció crítica i la divulgació també ha condicionat la posició canònica que aquesta ocupa en el conjunt de l'obra rodorediana. En aquest sentit, hem detectat que, si bé *El carrer de les Camèlies* no ocupa una posició preeminent, sí que hi té més presència que altres obres com *Jardí vora el mar*.

A continuació, hem analitzat el recull *La meva Cristina i altres contes* (1967). Pel que fa a la recepció crítica, hem vist com la recepció inicial duta a terme per Molas (1967, 1969 i 1974) és determinant per entendre la recepció posterior, especialment la desenvolupada per Arnau (1979), i la divulgació que se n'ha fet, ja que és Molas qui estableix la idea que l'obra de Rodoreda evoluciona des de postulats més realistes a d'altres de caràcter fantàstic —sense tenir en compte la diferent datació dels contes que formen el recull i el contínuum que suposa l'obra de l'autora— i qui afirmarà, per primera vegada, que aquest recull supera en qualitat literària a *Vint-i-dos contes*. Com hem dit, Arnau (1979) segueix aquests postulats, als quals suma la perspectiva biogràfica d'anàlisi derivada de l'aplicació de la teoria del mite de la infantesa; si bé s'autocorregeix de manera implícita en Arnau (2000a). Quant a les aproximacions posteriors a Arnau (1979), hem vist com el recull ha sigut analitzat des de diverses perspectives crítiques, tot i que hi ha una mancança absoluta de treballs que estudien de manera aïllada el recull al complet. Entre aquestes perspectives, hem detectat que la biogràfica i tematicosimbòlica i la feminista han sigut les més prolífiques i que una idea, heretada de Molas, ha estat la més repetida: la catalogació del recull com la primera obra de caràcter fantàstic de Rodoreda; una idea que ha predominat també en l'àmbit de la divulgació. Finalment, hem constatat com *La meva Cristina i altres contes* ocupa una posició preeminent en el conjunt de l'obra contística rodorediana, però que la limitació que en suposa el gènere ha comportat que no siga atès i valorat per damunt de les novel·les per excel·lència de l'autora.

Tot seguit hem dedicat un capítol a analitzar *Jardí vora el mar* (1967), una obra que en un inici Sales ja va considerar que tenia menys qualitat literària que les novel·les anteriors. Seguint el fil cronològic de la recepció crítica, hem vist com la recepció inicial va ser certament escassa i com els estudis inicials, especialment el de Molas (1969), inicien una doble interpretació que condiona la recepció posterior i la divulgació: d'una banda, el fet de considerar públicament que aquesta novel·la era

inferior qualitativament a les novel·les anteriors i, com a conseqüència, qualificar-la com a novel·la de crisi, i de l'altra, el fet d'afirmar que preludia *Mirall trencat*. Per la seua banda, hem observat com Arnau segueix i amplia l'anàlisi d'aquests dos aspectes, amb la qual cosa no només s'evidencia la dificultat d'aplicació de la seua teoria del mite de la infantesa, sinó que comet l'error de considerar *behaviorista* la tècnica narrativa emprada per Rodoreda en la novel·la. Quant a les aproximacions posteriors, no sols hem vist com Arnau corregeix aquest error interpretatiu en el treball de 2010, sinó que hem detectat que el fet de considerar que aquesta novel·la preludia *Mirall trencat* és una constant repetida des de les diverses perspectives crítiques que han analitzat la novel·la. A més, hem observat que les línies de recepció temàtiques, simbòliques, biogràfiques i feministes han estat les predominants i que són majoritaris els treballs que s'han centrat a analitzar la presència del jardí en la novel·la. En darrer terme, és evident que la qualificació d'obra menor iniciada amb Molas (1969) ha condicionat la posició canònica de la novel·la, ja que hem determinat que aquesta ocuparia una de les darreres posicions si no l'última en el conjunt de la producció rodolediana.

En penúltim lloc hem analitzat la versió definitiva d'*Aloma* (1969) i hem partit de la hipòtesi que un tret d'excepcionalitat era essencial per entendre la recepció, la divulgació i la posició en el cànon rodoledianà d'aquesta novel·la: el fet que es tracte de la segona versió de l'única novel·la de preguerra no rebutjada per l'autora. Així, pel que fa a la recepció, hem vist com inicialment la novel·la va ser tractada, en les escasses mostres de recepció publicades, com una simple reedició de la versió de 1938 i que, de fet, aquesta inadvertència no va ser superada fins a l'aparició del treball d'Arnau (1979), ja que l'estudiosa es va centrar a analitzar els canvis detectables entre les dues versions. Quant a les aproximacions posteriors, hem detectat que la línia iniciada per Arnau (1979) serà la que tindrà més èxit i que, de fet, els estudis que analitzaran *Aloma* des d'aquesta perspectiva contrastiva es convertiran en els més nombrosos. Per una altra banda, hem observat com dues línies han estat predominants en el camp de la divulgació: la biogràfica i simbòlica d'Arnau (1984 [1a ed. 1976] i 2008a) i la de Neus Real (2013 [1a ed. 2006]), caracteritzada per posar en valor la versió definitiva i per considerar que ambdues versions ens permeten entendre l'evolució de la Rodoreda de preguerra a la de postguerra. És aquesta última lectura la que hem considerat predominant a dia d'avui i, alhora, la que hem detectat que ha influenciat en la posició destacada que la versió definitiva ocupa en el cànon rodoledianà.

L'últim capítol l'hem dedicat a l'anàlisi de *Mirall trencat* (1974). Quant a la recepció crítica, hem vist com en un inici s'hi poden detectar dues línies de crítica principals: una primera centrada a situar canònicament *Mirall trencat* per darrere *La plaça del Diamant*, a destacar el personatge de Teresa Goday com a protagonista i a ignorar el caràcter poètic de la novel·la; i una segona tendència caracteritzada pel fet d'evitar-ne comparacions, per no considerar cap personatge com a protagonista i per remarcar-ne el caràcter poètic. A continuació, hem analitzat la lectura que fa Carme Arnau en el seu treball de 1979 en què hem observat com la lectura que fa de *Mirall trencat* com a colofó de tota la producció rodolediana anterior en condiciona l'anàlisi, cosa que corregeix en Arnau (2000c). En tercer terme, hem analitzat les nombroses aproximacions crítiques posteriors a Arnau (1979) i hem tornat a veure com la perspectiva feminista d'anàlisi és la més estesa entre els estudis nord-americans mentre que la biogràfica i simbòlica continua sent la més emprada entre els cercles acadèmics catalans. Pel que fa a la divulgació, hem observat com els treballs d'Arnau (1979) i de Campillo i Gustà (1985) constitueixen el principal referent de la majoria de les mostres analitzades. Per últim, hem evidenciat, a partir de l'anàlisi de la repercussió pública i sense que la qualitat literària es considerara un factor determinant, que *Mirall trencat* se situaria en un possible segon lloc, per darrere de *La plaça del Diamant*, en el cànon literari rodoledianà.

Una vegada extretes les conclusions principals a les quals hem arribat després de l'anàlisi de cada obra de Mercè Rodoreda, arriba el moment de destacar unes línies generals pel que fa al conjunt de la producció analitzada. Si ens centrem en el camp de la recepció crítica, és fàcil observar com la recepció inicial ha resultat certament rellevant per a la recepció posterior i la divulgació que s'ha fet de la majoria de les obres, ja que, per mitjà d'Arnau (1979), moltes de les primeres impressions d'aquests crítics i estudiosos, especialment les de Joaquim Molas —director de la seua tesi doctoral—, van quedar-hi recollides.

Ara bé, és el treball d'Arnau (1979) el que suposa un abans i un després en l'estudi de l'obra rodolediana per constituir-se com el primer estudi en profunditat. Així, tot i les deficiències observades, per exemple en relació a l'anàlisi narratològica, o el fet que la seua principal teoria, la del mite de la infantesa, resulta de difícil aplicació a certes obres, s'ha erigit en un punt de referència transcendental per a la recepció catalana posterior i per a la divulgació. Per tant, encara que posteriorment i, especialment en els



treballs que Arnau publica a partir del canvi de mil·lenni, s'observa una autocorrecció interpretativa dels postulats més deficients i criticats, serà la interpretació del volum de 1979 i no la dels posteriors la que ha marcat la lectura majoritària de les obres de Rodoreda fins als nostres dies.

Amb posterioritat a Arnau (1979), una fita és essencial en la recepció crítica de l'obra rodorediana: l'esclat de l'interès per l'autora als Estats Units, fins al punt que s'acaben convertint, en el segon focus més important pel que fa a nombre de treballs publicats en relació a l'obra de Rodoreda. Com a bastament hem vist, aquests estudis fan ús d'una línia interpretativa inexistent fins ara: la dels estudis de gènere, cosa que implica la inclusió, en els estudis rodoredians, de les noves tendències en mètodes interpretatius. Si bé, com hem vist al llarg dels capítols, l'aplicació d'aquest enfocament a les obres de l'autora no sempre resulta satisfactòria, és innegable la ingent feina duta a terme i la rellevància que l'autora assoleix en comptar amb l'aplicació d'aquests mètodes a la interpretació de les seues obres, les quals guanyen visibilitat i protagonisme en l'àrea dels estudis de gènere.

A més de la perspectiva feminista d'anàlisi, hem observat com totes les línies interpretatives detectades per Mencos (2003: 12) s'han aplicat a l'anàlisi de les obres rodoredianes motiu d'anàlisi. Així, hem analitzat treballs que parteixen de les perspectives temàtica i biograficosimbòlica, en un clar seguiment del treball d'Arnau (1979); psicoanalítica, comparativa, històrica, lingüística i narratològica i hem observat les tensions i conflictes existents entre elles. És l'anàlisi dels treballs publicats des d'una perspectiva diacrònica el que ens ha permès confirmar, a més de la rellevància de la interpretació feminista als estudis nord-americans com hem dit, el predomini de la línia temàtica i biograficosimbòlica entre els treballs catalans i com la perspectiva històrica troba mancances en les interpretacions dutes a terme des d'ambdues perspectives. En aquest sentit, és innegable que, sobretot pel que fa a l'aplicació d'aquestes perspectives, moltes vegades s'ha partit de les mateixes hipòtesis i s'ha arribat a conclusions semblants, sobretot quan l'obra motiu d'anàlisi era una de les novel·les de Rodoreda més estudiades: *La plaça del Diamant* o *Mirall trencat*.

El segon estadi d'anàlisi present en tots els capítols és, com sabem, la divulgació que s'ha fet en les terres de parla catalana de les obres motiu d'anàlisi. A grans trets i gràcies de nou a la perspectiva diacrònica emprada en l'anàlisi de les mostres de divulgació de

cada obra, podem afirmar que el treball d'Arnau (1979) és la principal font de referència, ja que, o bé aquestes mostres són realitzades per la mateixa Arnau o bé les mostres constitueixen una reelaboració per a estudiants dels seus plantejaments. Per contra, també cal dir que amb el canvi de mil·lenni s'observa una ampliació de perspectives pel que fa a la lectura oferta com a introducció o epíleg per part del món editorial i que, en aquest sentit, han resultat transcendents, entre altres factors, les reedicions que Club Editor va fer de moltes de les obres amb motiu del centenari del naixement de Mercè Rodoreda.

Únicament ens queda donar una visió de conjunt de les anàlisis dutes a terme en relació al cànon de la producció rodorediana. En cadascun dels capítols hem fet referència a la posició que l'obra en qüestió ocuparia en un cànon de la producció rodorediana motiu d'anàlisi. Ara bé, ho hem fet de manera independent i només basant-nos en les relacions de canonicitat que l'obra podia mantenir amb altres obres de la seua producció. Per això, considerem que és el moment d'oferir una ordenació des d'un punt de vista canònic del conjunt de l'obra de Rodoreda analitzada. Així, deixant de banda les quatre primeres novel·les rebutjades per l'autora i la primera versió d'*Aloma* per motius obvis i basant-nos estrictament en les conclusions extretes a partir de l'estudi dels diversos aspectes vists en cadascun dels capítols, considerem que, en relació al cànon, l'ordenació de les obres rodoredianes analitzades, de major a menor canonicitat, seria la següent: *La plaça del Diamant*, *Mirall trencat*, *Aloma* (1969), *La meua Cristina i altres contes*, *El carrer de les Camèlies*, *Vint-i-dos contes* i *Jardí vora el mar*.

## 14. OBRES DE MERCÈ RODOREDÀ CITADES I ANALITZADES

(1932) *Soc una dona honrada?*, Barcelona, Llibreria Catalònia.

(1934) *Del que hom no pot fugir*, Barcelona, Clarisme.

(1934) *Un dia de la vida d'un home*, Badalona, Proa.

(1936) *Crim*, Barcelona, La Rosa dels Vents.

(1938) *Aloma*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes.

(1958) *Vint-i-dos contes*, Barcelona, Selecta.

(1962) *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor.

(1966) *El carrer de les Camèlies*, Barcelona, Club Editor.

(1967) *La meva Cristina i altres contes*, Barcelona, Edicions 62.

(1967) *Jardí vora el mar*, Barcelona, Club Editor.

(1969) *Aloma* [2a versió revisada], Barcelona, Edicions 62.

(1974) *Mirall trencat*, Barcelona, Club Editor.

(1982) «Imatges d'infantesa», *Serra d'Or*, núm. 270; 273, pp. [29-30 [157-158]; 31 i 34 [399 i 402].

(1992 [1a ed. 1985]) *Cartes a l'Anna Murià, 1939-1956*, Barcelona, Edicions de l'Eixample.

(1994 [1a ed. 1966]) *El carrer de les Camèlies*, Barcelona, Club Editor.

(2007a [1a ed. 1966]) *El carrer de les Camèlies*, Barcelona, Club Editor.

(2007b) *La plaça del Diamant. Adaptació teatral de Josep M. Benet i Jornet*, Barcelona, Proa.

(2008a) *Mercè Rodoreda. Primeres novel·les* [«Nota a l'edició», aparat crític i edició a cura de Roser Porta], vol. I, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda.

(2008b) *Mercè Rodoreda. Primeres novel·les* [«Nota a l'edició», aparat crític i edició a cura de Roser Porta], vol. II, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda.

(2010) «Les cartes de Mercè Rodoreda a Joaquim Molas: Del vostè al tu» [Introducció, aparat crític i edició a cura de Carme Arnau] dins MASSOT I MUNTANER, JOSEP, *Miscel·lània Joaquim Molas*, vol. VI, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 229-252.

(2011a [1a ed. 1974]) «Pròleg a *Mirall Trencat*» dins *Mirall Trencat*, Barcelona, Club Editor, p. 9-36.

(2011b [1a ed. 1982]) «Pròleg» dins *La plaça del Diamant*, Alzira, Bromera, pp. 59-64.

(2013 [1a ed. 1967]) *Jardí vora el mar*, Barcelona, Club Editor.

(2017) *Cartes de guerra i d'exili (1934-1969)* [Introducció, aparat crític i edició a cura de Carme Arnau], Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda.

RODOREDA, MERCÈ; SALES, JOAN (2008) *Cartes completes: 1960-1983. Mercè Rodoreda, Joan Sales* [«Pròleg», aparat crític i edició a cura de Montserrat Casals], Barcelona, Club Editor.

## 15. BIBLIOGRAFIA GENERAL

AADD (2010) *Any Rodoreda, 1908-2008. Memòria* [Joaquim Molas (dir.)], Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda.

ABRAMS, SAM D. (2006) «Per fi les primeres obres de Rodoreda, endreçades», *El Mundo*, 14-VII. Disponible en línia en:

[www.iec.cat/butlleti/pdf/88\\_butlleti\\_Rodoreda.pdf](http://www.iec.cat/butlleti/pdf/88_butlleti_Rodoreda.pdf) [Consulta: 20 d'abril del 2017].

---- (2008) «Plena confiança», *Avui*, 1-X, p. 28.

ALAZRAKI, JAIME (1983) *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Editorial Gredos.

ALBRECHT, JANE W.; LUNN, PATRICIA V. (1987) «A note on the Language of *La plaça del Diamant*», *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, pp. 59-64.

---- (1991) «*La plaça del Diamant* i la narració de la consciència», dins ALBRECHT, JANE W.; DECESARIS, ANN; LUNN, PATRICIA V.; SOBRER, JOSEP MIQUEL (eds.), *Homenatge a Josep Roca-Pons*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Chicago, Indiana University, pp. 9-22.

ALCALDE, CARMEN (1976) «La noia de las camelias: entrevista con Mercè Rodoreda», *Cuadernos para el diálogo*, núm. 157, p. 61.

ALEGRET, JOAN (1971) «La novel·la catalana el 1967», *El Pont*, núm. 52, pp. 30-38.

ALPHA (1934) «Parada de llibres. *Del que hom no pot fugir*», *La Ciutat*, 25-XII, p. 8.

ALTISENT, MARTA E. (1990) «Intertextualidad y fetichismo en un relato de Mercè Rodoreda», *Revista Hispánica Moderna*, vol. XLIII, núm. 1, pp. 58-67.

ANGLADA, M. ÀNGELS (1976) «*La meva Cristina i altres contes*. Edicions 62», *Canigó*, vol. XXIII, núm. 443, p. 34.

ARA.CAT (2012) «Enquesta. Quina és la millor novel·la de la història de la literatura catalana?», *Ara*, 18-IV. Disponible en línia en:

[http://www.ara.cat/especials/santjordi2012/Quina-novella-historia-literatura-catalana\\_4\\_684571537.html](http://www.ara.cat/especials/santjordi2012/Quina-novella-historia-literatura-catalana_4_684571537.html) [Consulta: 13 de desembre de 2014].

ARBÓ, SEBASTIÀ JUAN (1974) «Puntos de vista», *La Vanguardia*, 1-XI, p. 13.

ARITZETA, MARGARIDA (1996) «La sala de las muñecas, un mundo de ficción en la literatura catalana contemporánea», dins POZUELO, JOSÉ M.; VICENTE, FRANCISCO (coords.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Murcia, 21-24 noviembre, 1994*, Murcia, Universidad de Murcia, vol. I, pp. 255-264.

---- (1997) «“La sala de les nines”: L’espai dels silencis», dins ARITZETA, MARGARIDA; PALAU, MONTSERRAT (eds.), *Actes del Col·loqui Dones, Literatura i Mitjans de Comunicació*, Tarragona, Diputació de Tarragona, pp. 316-322.

---- (1998) «Mons possibles i narrativa breu», dins ALONSO, VICENT; BERNAL, ASSUMPCIÓ; GREGORI, CARMÉ (eds.), *Actes del primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 105-128.

---- (2002) *El joc intertextual: Quatre itineraris per «La sala de les nines»*, Barcelona, Proa.

---- (2010) «“La meva Cristina” o el desig sense esperança», dins *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, Institut d’Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. 205-220.

ARKINSTALL, CHRISTINE (2001) «Walking the Republic of letters: Mercè Rodoreda and Modernist Tradition», *Catalan Review*, vol. XV, núm. 2, pp. 9-34.

---- (2004) *Gender, class, and Nation: Mercè Rodoreda and the Subjects of Modernism*. Lewisburg, Bucknell University Press / Londres, Associated University Presses.

ARNAU, CARME (1974) «Una segona edició “en veu baixa”: *Vint-i-dos contes*, de Mercè Rodoreda», *Els Marges*, núm. 2, pp. 105-115.

---- (1976) «El temps i el record a *Mirall trencat*», *Els Marges*, núm. 6, pp.124-128.

---- (1977) «Mercè Rodoreda; la mujer marginada», *Destino*, núm. 2.065, 5-v, p. 46.

---- (1979) *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona, Edicions 62.

---- (1980a) «Presentació», dins VIVES, LLUÏSA, «*La meva Cristina i altres contes* dins l'obra de Mercè Rodoreda», *Nous Horitzons*, núm. 62, pp. 12-17.

---- (1980b) «La narrativa de Mercè Rodoreda. Treball, silenci, astúcia», *Saber*, núm. 4, pp. 4-5.

---- (1984 [1a ed. 1976]) «Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda», dins RODOREDÀ, MERCÈ, *Obres Completes*, vol. I, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-45.

---- (1986 [1a ed. 1979]) «Mercè Rodoreda», dins RODOREDÀ, MERCÈ, *Tots els contes*, Barcelona, Edicions 62 i «la Caixa», pp. 5-9.

---- (1988a) «Mercè Rodoreda o la força de l'escriptura», dins *Literatura de dones: Una visió del món*, Barcelona, La Sal, pp. 81-96.

---- (1988b) «Vegetació i mort en la narrativa de Mercè Rodoreda», *Revista de Catalunya*, núm. 22, pp. 124-133.

---- (1988c) «Mercè Rodoreda», dins MOLAS, JOAQUIM (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. XI, Barcelona, Ariel, pp. 157-190.

- (1989a) «*Vint-i-dos contes*», dins RODOREDA, MERCÈ, *Vint-i-dos contes*, Barcelona, Selecta-Catalònia, pp. I-IV.
- (1989b) «Mort et métamorphose: *La meva Cristina i altres contes* de Mercè Rodoreda», *Revue des Langues Romanes*, núm. 93, pp. 51-60.
- (1990) *Miralls màgics. Una aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Edicions 62.
- (1991) «*Mirall trencat* o la tristesa», *Avui*, 2-III, p. 9.
- (1992) *Mercè Rodoreda*, Barcelona, Edicions 62.
- (1995) «Llengua i identitat en l'obra de Mercè Rodoreda», dins CHOUX, MARTINE (ed.), *Le discours sur la nation en Catalogne aux XIXe et XXe siècles; hommage à Antoni M. Badia i Margarit: actes du Colloque International, 19-20-21 octobre 1995*, París, Éditions hispaniques, pp. 367-375.
- (1997a) «Introducció», dins RODOREDA, MERCÈ, *La mort i la primavera*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda.
- (1997b) «El mirall a *Mirall trencat*», dins *Memorials ICD 1993-1996*, Barcelona, Generalitat de Catalunya i Institut Català de la Dona, pp. 155-161.
- (1997c) *Mercè Rodoreda*, Barcelona, Columna.
- (1998) «Mercè Rodoreda, contista (1933-1974). Una aproximació a la seva evolució i influències», dins ALONSO, VICENT; BERNAL, ASSUMPCIÓ; GREGORI, CARMÉ (eds.), *Actes del primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 215-239.
- (2000a) *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda.



- (2000b) «Pròleg. Mercè Rodoreda: una visió de conjunt», dins RODOREDA, MERCÈ, *Tots els contes*, Barcelona, Cercle de Lectors, pp. 11-40.
- (2000c) *Una lectura de Mirall trencat de Mercè Rodoreda. Realitat i fantasia*, Barcelona, Proa.
- (2001) «Pròleg», dins RODOREDA, MERCÈ, *La meva Cristina i altres contes*, Barcelona, Hermes.
- (2003) «Barcelona a les novel·les de Mercè Rodoreda», *Revista de Catalunya*, núm. 182, pp. 95-112.
- (2004) «Mercè Rodoreda i la pintura», *Revista de Catalunya*, núm. 193, pp. 61-83.
- (2006) «Introducció», dins RODOREDA, MERCÈ, *Aloma*, Barcelona, Edicions 62.
- (2007) «*La plaça del Diamant* (1962)», *Visat: La Revista Digital de Literatura i Traducció del PEN Català*, núm. 3. Disponible en línia en: <http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/cat/articles/16/10//2//carne-arnau.html> [Consulta: 15 de juliol de 2014].
- (2008a) «Mercè Rodoreda i la novel·la», dins RODOREDA, MERCÈ, *Narrativa Completa. Novel·les*, vol. I, pp. XXIII-XLVII.
- (2008b) «Mercè Rodoreda i el conte», dins RODOREDA, MERCÈ, *Narrativa Completa. Contes i novel·les*, vol. II, pp. IX-XXXII.
- (2008c) «*La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda: la creació d'un personatge», *Revista del Col·legi*, núm. 130, pp. 11-21.
- (2008d) «Mercè Rodoreda, novel·lista», *Turia: Revista Cultural*, núm. 87, pp. 156-170.

---- (2008e) «Mercè Rodoreda y Rosa Chacel: Dos damas que se escriben», *Turia: Revista Cultural*, núm. 87, pp. 275-281.

---- (2010a) «*La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda. La fosca i la llum: una poètica de la mirada», dins MOLAS, JOAQUIM (ed.), *Congrés Internacional Mercè Rodoreda. Actes, Barcelona 1-5 d'octubre de 2008*, Barcelona, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. 165-188.

---- (2010b) «Introducció», dins RODOREDA, MERCÈ, «Les cartes de Mercè Rodoreda a Joaquim Molas: Del vostè al tu», dins MASSOT I MUNTANER, JOSEP (coord.), *Miscel·lània Joaquim Molas*, vol. VI, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 229-252.

---- (2010c) «*Jardí vora el mar: la novel·la de represa*», dins *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. 221-235.

---- (2010d) «Temps històric i escriptura: *La plaça del Diamant*», *Catalonia*, núm. 4, pp. 1-10.

---- (2015a) «L'obra narrativa de joventut», dins RODOREDA, MERCÈ, *Obra de joventut. Novel·les, narracions, periodisme*, Barcelona, Edicions 62, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. XIX-XLIV.

---- (2015b) *El paradís perdut de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Edicions 62.

---- (2017) «Introducció», dins RODOREDA, MERCÈ, *Cartes de guerra i d'exili (1934-1969)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda.

ARNAU, CARMÉ; OLLER, DOLORS (1991) «L'entrevista que mai no va sortir», *La Vanguardia*, 2-07, pp. 4-6.

AUDÍ, MARC (2010) «Passejades i immobilitat a *Mirall trencat*: entre realisme i simbolisme», *Catalonia*, núm. 4, pp. 1-12.

AULET, JAUME (1998) «Mercè Rodoreda i els seus *Vint-i-dos contes*», dins ALONSO, VICENT; BERNAL, ASSUMPCIÓ; GREGORI, CARME (eds.), *Actes del primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 457-471.

---- (2008a) «Estudis recents de literatura catalana contemporània», *Serra d'Or*, núm. 582, pp. 65-70.

---- (2008b) «La Barcelona dels narradors de la postguerra», dins CASACUBERTA, MARGARIDA; GUSTÀ, MARINA (eds.), *Narratives urbanes. La construcció literària de Barcelona*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies i Arxiu Històric de la Ciutat (Institut de Cultura de Barcelona), pp. 191-210.

BAKHTINE, MIKHAÏL (1978) *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard.

BALAGUER, ENRIC (1995) «Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda (episodis domèstics, servitud de detalls)», *Catalan Review*, vol. IX, núm. 1, pp. 21-31.

---- (1998) «Una aproximació a “La salamandra”: incertesa amorosa i condicions d'amor», dins ALONSO, VICENT; BERNAL, ASSUMPCIÓ; GREGORI, CARME (eds.), *Actes del primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 439-455.

BALAGUER, JOSEP M. (1996) «La creació del Club dels Novel·listes i els fils de la història», *Els Marges*, núm. 57, pp. 15-35.

BALL, LEAH (1992) «El lenguaje de la división y el silencio en Rodoreda», dins CABELLO-CASTELLET, GEORGE; MARTÍ-OLIVELLA, JAUME; WOOD, GUY (eds.), *Cine-Literature: Essays on peninsular Film and Fiction*, Corvallis, Oregon State University Press, pp. 92-99.

BALLESTER, MARIA (1934) «Recensió de llibres. *Del que hom no pot fugir*. Mercè Rodoreda —Edicions Clarisme», *Clarisme*, núm. 30, 12-v, p. 4.

BARBA, DAVID (2004) «Un montaje donde menos es más», *La Vanguardia. Culturas*, núm. 115, p. 20.

BARBAL, MARIA (2008) «*La plaça del Diamant*, una relectura», *Serra d'Or*, núm. 588, pp. 23-26.

---- (2010) «*La plaça del Diamant*, un univers xifrat», dins *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp.149-160.

---- (2016) «Postfaci. Un tall de ganivet», dins RODOREDA, MERCÈ, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor, pp. 271-286.

BARGALLÓ, JOSEP; FIGUEROLA, LLUÍS; PALAU, MONTSERRAT; PALLÀS, JOSEP M. (1987) «Mirall trencat», dins *Comentari de textos literaris: teoria, propostes i terminologia*, Barcelona, Columna Edicions, pp. 133-136.

BARNETT, DAVID (2008) «Thresholds and Margins in Rodoreda's *El carrer de les Camèlies*», *Catalan Review*, vol. XXII, pp. 9-18.

BATLLÓ, JOSÉ (1969) «Prólogo», dins RODOREDA, MERCÈ, *Mi Cristina y otros cuentos*, Barcelona, Polígrafa.

BEL, SÍLVIA; BENET I JORNET, JOSEP M.; BOU, ENRIC (2010) «Taula rodona. Les adaptacions de *La plaça del Diamant*», dins MOLAS, JOAQUIM (ed.), *Congrés Internacional Mercè Rodoreda. Actes, Barcelona 1-5 d'octubre de 2008*, Barcelona, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. 189-204.

BENACH, JOAN-ANTON (1971) «Enquesta: els millors títols 1964-1970», *Serra d'Or*, núm. 139, pp. 72 [264] – 77 [269].

---- (2008) «Crònica rodorediana», *La Vanguardia*, 15-IX, p. 34.

BENET I JORNET, JOSEP M. (1977) «Mercè Rodoreda: *Obres Completes*, volum I: *Aloma, Vint-i-dos contes i La plaça del Diamant*, precedides d'una introducció de Carme Arnau. Barcelona, Edicions 62, 1976, 527 ps», Barcelona, *Els Marges*, núm. 9, pp. 120-121.

BENÍTEZ, ESTHER (1980) «Mercè Rodoreda», *Encuentros con las letras*, TVE, 31-X. Disponible en línia en:

<https://www.rtve.es/play/videos/encuentros-con-las-letras/entrevista-merce-rodoreda-encuentros-letras-1981/457550/> [Consulta: 19 d'octubre de 2021].

BERBIS, NEUS; SIMÓ, M. JOSEP (1995) «Benguerel i Rodoreda: la concreció de la novel·la psicològica a Catalunya», *Revista de Catalunya*, núm. 99, pp. 105-115.

BERGMANN, EMILE L. (1987a) «Reshaping the Canon: Intertextuality in Spanish Novels of Female Development», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. XXII, núm. 1-2, pp. 141-157.

---- (1987b) «Flowers at the North Pole: Mercè Rodoreda and the Female Imagination in Exile», *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, pp. 83-99.

---- (1991) «Letters and Diaries as Narrative Strategies in Contemporary Catalana Women's Writing», dins GONZÁLEZ DEL VALLE, LUÍS T.; BAENA, JULIO (eds.), *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Boulder, Soc. of Sp. & Ap.-Amer. Studies, pp. 19-28.

BERNAL, CARME; RÚBIO, CARME (1992) «*Aloma*: la maduresa d'una novel·la de joventut», dins FERRANDO, ANTONI; HAUF, ALBERT G. (eds.), *Miscel·lània Joan Fuster: estudis de llengua i literatura*, vol. V, València, Departament de Filologia Catalana de la

Universitat de València / Barcelona, Associació Internacional de Llengua i la Literatura Catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 303-350.

BERTRAND, LOUISE (1975) «*La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda: Propositions pour une lecture», *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, pp. 259-276.

BETRIU, FRANCESC (1982) *La plaça del diamant*, Madrid, Televisió Espanyola. Disponible en línia en:

<https://www.rtve.es/play/videos/la-placa-del-diamant/arxiu-tve-catalunya-placa-del-diamant-capitol-1/4652892/> [Consulta: 8 de febrer de 2014].

BIEDER, MARYELLEN (1982) «The Woman in the Garden: The Problem of Identity in the Novels of Mercè Rodoreda», dins DURÁN, MANUEL; PORQUERAS-MAYO, ALBERT; ROCA-PONS, JOSEP (eds.), *Actes del segon Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 353-364.

BOLO, LAURA (2017) *Mecanismes narratius en la construcció de personatges de la narrativa rodorediana*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda.

BONADA, LLUÍS (1988) «Grans col·leccions dels anys vuitanta», *Serra d'Or*, núm. 346, pp. 21 [629] – 25 [633].

BORDES, JORDI (2008) «Amarga Rodoreda: *Aloma* a la Sala del TNC» *Vilaweb*, 27-X. Disponible en línia en: [https://www.vilaweb.cat/www/elpunt/noticia?p\\_idcmp=3043633](https://www.vilaweb.cat/www/elpunt/noticia?p_idcmp=3043633) [Consulta: 6 de juliol de 2020].

BORRÀS, LAURA (2012) «Amors i desamors a *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda», dins *Dos amants com nosaltres. Grans històries d'amor i passió de la literatura catalana*, Badalona, Ara Llibres.

BOSCH, MARIA DEL CARME (1983) «Mercè Rodoreda i Llorenç Villalonga», *Última hora*, 24-IV, p. IV.

BOU, ENRIC (1978) «El premi “Víctor Català”: una aproximació al conte català sota el franquisme», *Els Marges*, núm. 12, pp.102-108.

---- (1994) «Exile in the City: Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*», dins MCNERNEY, KATHLEEN; VOSBURG, NANCY (eds.), *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*, Londres; Toronto, Susquehanna University Press, pp. 31-41.

---- (2008) «Mercè Rodoreda: La condició de una mirada», *Turia: Revista Cultural*, núm. 87, pp. 147-155.

BOYER, DENISE (1990) «*Mirall trencat* de Mercè Rodoreda, ou que toutes les vies sont tristes», *Les Cahiers de Fontenay 60, Fictions catalanes*, pp. 15-25.

---- (2010) «L'aspecte físic dels personatges de *Mirall trencat*», dins MOLAS, JOAQUIM (ed.), *Congrés Internacional Mercè Rodoreda. Actes, Barcelona 1-5 d'octubre de 2008*, Barcelona, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. 23-41.

BRAIDOTTI, ROSI (1994) *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Nova York, Columbia University Press.

BROCH, ÀLEX (1988) «*Mirall trencat* de Mercè Rodoreda», dins *Lectures de Cou 1988-89*, Barcelona, La Magrana, pp. 85-107.

---- (1997) «*Mirall trencat* de Mercè Rodoreda», dins *Lectures de Cou 1997-98*, Barcelona, La Magrana, pp. 241-271.

---- (1998) «*Mirall trencat* de Mercè Rodoreda», dins *Lectures de Cou 1998-99*, Barcelona, La Magrana, pp. 251-281.

---- (1999) «*Mirall trencat* de Mercè Rodoreda», dins *Lectures de batxillerat 1999-2001*, Barcelona, La Magrana, pp. 239-268.

BRU-DOMÍNGUEZ, EVA (2009) «The Body as a Conflation of Discourses: The *femme fatale* in Mercè Rodoreda's *Mirall trencat* (1974)», *Journal of Catalan Studies*, pp. 50-59.

---- (2010) «Between the Abject and the Sublime: Excessive Bodies in Mercè Rodoreda's *El carrer de les Camèlies* and *Mirall trencat*», *Catalan Review*, vol. XXIV, pp. 311-328.

---- (2012) «Retracting the Urban Map: Mercè Rodoreda's *El carrer de les Camèlies*», *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, vol. XIII, núm. 4, pp. 347-360.

---- (2013) *Beyond Containment. Corporeality in Mercè Rodoreda's literature*, Berna, Peter Lang.

BRUCH, ARACELI (2001) «Dossier de la companyia Bruixes de Dol», *Assaig de teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 28 (juliol-setembre), pp. 39-42.

BURBANO, LUIS (1937) «Los premios literarios de la Generalidad de Cataluña. Mercedes Rodoreda. "Premi Creixells 1937"», *La Vanguardia*, 31-XII, p. 3.

BUSQUETS, LLUÍS (1985) «Apèndix 8: Mercè Rodoreda (1909-1983): *La plaça del Diamant* (1962), *Mirall trencat* (1974) i *Quanta, quanta guerra...* (1980)», *Literatura catalana: textos d'orientació universitària*, Barcelona, El Mall, pp. 273-287.

---- (1986) *Literatura catalana: textos d'orientació universitària*, Barcelona, Edicions del Mall.

BUSQUETS, LLUÍS; TÀSSIES, JORDI (1978) «Mercè Rodoreda, passió eterna i fràgil», *El Correo Catalán*, 22-IV, pp. 19-20.

BUSQUETS, LORETO (1984) «Vers una lectura psicoanalítica de *La plaça del Diamant*», *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, núm. 2, pp. 74-96.



---- (1985a) «El mito de la culpa en *La plaça del Diamant*», *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, núm. 420, pp. 117-140.

---- (1985b) «El mite de la culpa a *La plaça del Diamant*», dins SMITH, NATHANIEL B.; SOLÀ-SOLÉ, JOSEP M.; VIDAL-TIBBITS, MERCÈ; MASSOT I MUNTANER, JOSEP M. (eds.), *Actes del quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 303-319.

---- (1987) «The Unconscious in the Novels of Mercè Rodoreda», *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, pp. 101-117.

---- (1988) «L'inconscient en la novel·la de Mercè Rodoreda», dins RASICO, PHILIP D.; CURT, J. WITTLIN (eds.), *Actes del cinquè Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 267-282.

BUTLER, JUDITH (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nova York; Londres, Routledge.

---- (1993) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Nova York; Londres, Routledge.

CABRÉ, JAUME (2007) «El mot i qui el vetlla», *Avui*, 20-IX, p. 80.

---- (2008) «Ricard Salvat», *Avui*, 29-XI, p. 4.

CALDERER, LLUÍS (2008) «Del "món" creat per Mercè Rodoreda», *Escola Catalana*, núm. 449, pp. 6-7.

CALLEJO, ALFONSO (1983) «Corporeidad y escaparates en *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda», *Butlletí de la North American Catalan Society*, núm. 16, pp. 14-17.

CAMPILLO, MARIA (1983) «La Rodoreda que Rodoreda refusà», *Avui*, 20-IV, pp. 21-22.

---- (1988) «El conte», dins MOLAS, JOAQUIM (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. XI, Barcelona, Ariel, pp. 9-43.

---- (1994) *Escriptors catalans i compromís antifeixista: 1936-1939*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

---- (1998) «Mercè Rodoreda: La construcció de la veu narrativa», dins ALONSO, VICENT; BERNAL, ASSUMPCIÓ; GREGORI, CARME (eds.), *Actes del primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 323-354.

---- (2002) «La plaça del Diamant. El substrat històric en una narració de vida», *Els Marges*, núm. 70, pp. 5-23.

---- (2007) «La novel·la *La plaça del Diamant*», dins RODOREDA, MERCÈ, *La plaça del Diamant. Adaptació teatral de Josep M. Benet i Jornet*, Barcelona, Proa.

---- (2008) «Mercè Rodoreda o l'experiència emocional de l'espai», dins CASACUBERTA, MARGARIDA; GUSTÀ, MARINA (eds.), *Narratives urbanes. La construcció literària de Barcelona*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies i Arxiu Històric de la Ciutat (Institut de Cultura de Barcelona), pp. 165-189.

---- (2010) «Fonts i usos bíblics en la narrativa de Mercè Rodoreda», dins MOLAS, JOAQUIM (ed.), *Congrés Internacional Mercè Rodoreda. Actes, Barcelona 1-5 d'octubre de 2008*, Barcelona, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. 43-67.

---- (2011) «La guerra civil en la narrativa catalana», *Catalan Historical Review*, núm. 4, pp. 257-268.

CAMPILLO, MARIA; CASTELLANOS, JORDI (1988) «II. La novel·la», dins MOLAS, JOAQUIM (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. XI, Barcelona, Ariel, pp. 45-52.

CAMPILLO, MARIA; GUSTÀ, MARINA (1985) *Mirall trencat, de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Empúries.

CAPDEVILA, LLUÍS (1936) *La bella i el monstre*, Barcelona, La Rosa dels Vents, p. 4.

CAPMANY, M. AURÈLIA (1968) «Mercè Rodoreda o les coses de la vida», *Serra d'Or*, núm. 104, pp. 47 [415] – 49 [417].

---- (1975) «El mundo roto de Mercè Rodoreda», *El Noticiero Universal*, 10-VI, p. 45.

CARBÓ, FERRAN; SIMBOR, VICENT (2005) *Literatura catalana del siglo XX*, Madrid, Síntesis.

CARBONELL, ANTONI; ESPADALER, ANTON M.; LLOVET, JORDI; TAYADELLA, ANTÒNIA (1979) *Literatura Catalana. Dels inicis als nostres dies*, Barcelona, Edhasa.

CARBONELL, NEUS (1993) «Beyond the Anxiety of Patriarchy: Language, Identity and Otherness in Mercè Rodoreda's Fiction» [tesi doctoral], Indiana University. Disponible en línia en:

<https://www.proquest.com/openview/656121c57d2184db1e2fcd0b3a0463fa/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> [Consulta: 17 de novembre de 2014].

---- (1994a) *La plaça del Diamant de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Les Naus d'Empúries.

---- (1994b) «In the Name of the Mother and the Daughter: The Discourse of Love and Sorrow in Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*», dins MCNERNEY, KATHLEEN; VOSBURG, NANCY (eds.), *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*, Londres; Toronto, Susquehanna University Press, pp. 17-30.

---- (1995) «L'exili en "La meva Cristina" de Mercè Rodoreda: intertextualitat i imaginació dialògica», *Lectora: revista de dones i textualitat*, núm. 1, pp. 75-88.

---- (1998) «Exilio, escritura y el genero fantástico en los cuentos de Mercè Rodoreda», dins AZNAR, MANUEL (ed.), *El exilio literario espanyol de 1939*, Sant Cugat del Vallès, GEXEL, pp. 579-585.

---- (2008) «La representació de la feminitat en l'obra de Mercè Rodoreda», *Escola Catalana*, pp. 8-10.

---- (2010) «Colometa i Cecília Ce: dos personatges per a una mateixa posició», dins *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. 179-186.

CARDONA, OSVALD (1959) «Els escriptors. Mercè Rodoreda: sinceritat femenina», *Germinabit*, núm. 58, p. 14.

CARLONI, J. C.; FILLOUX, JEAN C. (1969 [1a ed. 1955]) *La critique littéraire*, París, Presses Universitaires de France.

CAROL, MÀRIUS (1982) «Mercè Rodoreda: "El Nobel no será nunca para un escritor catalán"», *El Periódico*, 19-III, p. 23.

CASACUBERTA, MARGARIDA (2005) «Soles a la ciutat. D'Aloma a *Mirall Trencat*», *L'Avenç*, núm. 301, pp. 38-47.

---- (2008) «Les larves de la descomposició: Viena», *Revista de Girona*, núm. 247, pp. 78-84.

CASACUBERTA, MARGARIDA; GUSTÀ, MARINA (2003) «Vint anys d'estudis roredians», *Serra d'Or*, núm. 528, pp. 43-46.

CASALS, MONTSERRAT (1991) *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura*, Barcelona, Edicions 62.

---- (1995) «La ciutat, una casa, un trencaclosques», *El Temps*, núm. 586, pp. 1-8.

---- (2008) «Pròleg i edició», dins RODOREDA, MERCÈ; SALES, JOAN, *Cartes completes: 1960-1983. Mercè Rodoreda, Joan Sales*, Barcelona, Club Editor.

CASANOVA, MARTÍ [JOSEP M. CASTELLET] (1961) «Hi ha una nova novel·la catalana», *Horitzons*, núm. 2, p. 53.

CASTARLENAS, ANNA (2010) «*Mirall trencat*, del llibre a la televisió. Anàlisi comparativa dels personatges femenins» [treball de recerca a l'IES Almenar]. Disponible en línia en: <https://pdfslide.net/documents/mirall-trencat-del-libre-a-la-televisio.html> [Consulta: 12 d'abril de 2021].

CASTELLANOS, JORDI (ed.) (1973) *Guia de Literatura Catalana Contemporània*, Barcelona, Edicions 62.

---- (1982) «El districte cinquè i la novel·la catalana dels anys trenta», *Els Marges*, núm. 26, pp. 115-119.

---- (1991) «Les tres cares del mirall. Els baixos fons com a tema literari», *Barcelona. Metròpolis mediterrània*, núm. 20, pp. 82-89.

---- (1992) «Mercè Rodoreda *Isabel i Maria* (Edició a cura de Carme Arnau). València, Eliseu Climent Editor, 1991 (Sèrie “La Unitat”, núm. 141; “Biblioteca Mercè Rodoreda”. 266 ps.)», *Els Marges*, núm. 46, pp. 125-126.

---- (1995) «Les imatges literàries de la ciutat», dins GARCIA, ALBERT; NAVAS, TERESA (coord.), *Retrat de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona i Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, vol. II, pp. 143-154.

---- (1997) *Literatura, vides, ciutats*, Barcelona, Edicions 62.

CASTILLO, MONTSERRAT (1982) «*La plaça del Diamant*, una conversa amb Francesc Betriu», *Serra d'Or*, núm. 272, pp. 49 [353]–51 [355].

CENTELLES, ESTHER (1990 [1a ed. 1981]) «Estudi introductorí», dins CENTELLES, ESTHER (ed.), *El conte des de 1939*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-27.

CESTER, XAVIER (2008) «Dues Alomes soles», *Avui*, 25-x, p. 31.

CHARLON, ANNE (1990) *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*, Barcelona, Edicions 62.

CLARASÓ, MERCÈ (1980) «The Angle of Vision in the Novels of Mercè Rodoreda», *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 57, pp. 143-152.

---- (1993) «The Two Worlds of Mercè Rodoreda», dins DAVIES, CATHERINE (ed.), *Women Writers in Twentieth-Century Spain and Spanish America*, Lewiston, ME, Mellen Press, pp. 43-52.

COCA, JORDI (2008) «*Mirall trencat*: La coherència», *Serra d'Or*, núm. 588, pp. 86-88.

COHN, DORRIT (1978) *La transparence intérieure*, París, Éditions de Seuil.

COMPAGNON, ANTOINE (1998) *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, París, Éditions de Seuil.

CÒNSUL, ISIDOR (1995) «*La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda», dins *Lectures de COU 1995/1996*, Barcelona, La Magrana i L'esperver llegir, pp. 249-284.

COROMINA, EUSEBI (2010) «El substrat religiós, agent de versemblança en la història i la llengua de *La plaça del Diamant*», *Llengua & Literatura*, núm. 21, pp. 73-86.

CORRAL, ERNEST (1984) «Delfí Dalmau i Gener», *Catalunya Cristiana*, núm. 256, p. 14.

CORTÉS, CARLES (1995) «El simbolisme en la narrativa de Mercè Rodoreda», *Revista de Catalunya*, núm. 96, pp. 97-104.

---- (1996) *Els protagonistes i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda: Els usos simbòlics dels elements de la natura*, Alacant, Instituto de Cultura Juan Gil Albert.

---- (1999) «Les primeres novel·les de Mercè Rodoreda (1932-1936)» [tesi doctoral] Alacant, Universitat d'Alacant. Disponible en línia en:  
<http://hdl.handle.net/10045/10024> [Consulta: 3 de setembre de 2016].

---- (2001) «Començar a escriure: el repte de Mercè Rodoreda en els anys trenta», *Lluc*, núm. 588, p. 109.

---- (2002a) *Començar a escriure: la construcció dels primers relats de Mercè Rodoreda (1932-1938)*, Alacant, Instituto de Cultura Juan Gil Albert.

---- (2002b) «La influència del treball periodístic en els orígens literaris de Mercè Rodoreda», dins ESPINÓS, JOAQUIM; ESTEVE, ANNA; FRANCÉS, M. ÀNGELS; MAESTRE, ANTONI; MARTÍNEZ, JULI (eds.), *Memòria i literatura. La construcció del subjecte femení. Periodisme i autobiografia*, València, Denes, pp. 73-90.

---- (2002c) «La superació del pas del temps en els personatges de Mercè Rodoreda. Alguns paral·lelismes amb l'obra de Virginia Woolf, Marcel Proust i Thomas Mann», dins *Miscel·lània Giuseppe Tavani*, vol. III, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 182-199.

---- (2002d) «L'empremta de la narrativa de Caterina Albert en els primers relats de Mercè Rodoreda», dins PRAT, ENRIC; VILA, PEP (eds.), *II Jornades d'estudi, Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català), 1869-1966*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 203-232.

---- (2005) «Cinema i literatura en la narrativa de Mercè Rodoreda: Una interrelació fructífera», dins *Arborescences: Corps Décors et Autres Territoires* (Travaux et Documents), núm. 26, Vincennes Saint-Denis, Université Paris 8, pp. 47-63.

---- (2009) «Mercè Rodoreda. Introducció», dins BOU, ENRIC (coord.), *Panorama crític de la literatura catalana. Segle XX. De la postguerra a l'actualitat*, vol. VI, pp. 227-235.

CRUSAT, PAULINA (1968) «Un nuevo libro de Mercè Rodoreda», *Ínsula*, núm. 258, p. 10.

CRUSET, JOSÉ (1969) «Valores de mi tiempo. Mercè Rodoreda: contenida tensión confidencial», *La Vanguardia*, 18-XII, p. 63.

CRUZET, JOSEP M.; PLA, JOSEP (2003) *Amb les pedres disperses: cartes 1942-1962* [Maria J. Gallofré (ed.)], Barcelona, Destino.

CUENCA, M. JOSEP (1998) «Mecanismes conversacionals en la narrativa breu de Mercè Rodoreda: el diàleg monologat», dins ALONSO, VICENT; BERNAL, ASSUMPCIÓ; GREGORI, CARME (eds.), *Actes del primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 399-416.

---- (2007) «El vici del 'miri, miri'», dins *La pragmàtica en la gramàtica: Discurs llegit en la sessió inaugural del curs 2007-2008*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, pp. 6-10.

CULLETON, COLLEEN P. (2002) «Daedalu's Wings: The Effects of Temporal Distance in *La plaça del Diamant*», *Catalan Review*, vol. XVI, núm. 1-2, pp. 103-119.

---- (2017) «The Architect and the Prisoner: The (Im)possible Articulation of Memory in Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*», dins *Literary Labyrinths in Franco-Era Barcelona. Narrating Memory and Place*, Nova York; Londres, Routledge.

CUYÀS, MANUEL (2011) «Tot polint *La plaça del Diamant*», *Avui*, 12-V, p. 9.

DALMAU, DELFÍ (1934) *Polèmica: Mercè Rodoreda, Carles Varella, José Ortega Gasset*, Barcelona, Edicions Clarisme.

DALY, MARY (1978) *Gyn/Ecology. Methaethics of Radical Feminism*, Boston, Beacon.



DAVIES, CATHERINE (1998) «Exile, the Hideous Reality», dins *Spanish Women's Writing, 1849-1996*, London, Atlantic Highlands, pp. 212-227.

DEL ARCO, MANUEL (1966) «Mercè Rodoreda», *La Vanguardia*, 16-XII, p. 29.

---- (1970) «Mercè Rodoreda», *La Vanguardia*, 9-X, p. 27.

DERRIDA, JACQUES (1976) *Of Grammatology*, Baltimore; London, The John Hopkins University Press.

DEVENY, THOMAS G. (1993) *Cain on Screen. Contemporary Spanish Cinema*, Metuchen, Nova Jersey; Londres, Scarecrow Press.

DIARI OFICIAL DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA (1937) «Ordre d'adjudicació del Premi "Joan Crexells" 1937», 25-XII, pp. 1245-1246. Disponible en línia:

<https://dogc.gencat.cat/.content/continguts/serveis/republica/1937/19370359.pdf>

[Consulta: 9 de gener de 2017].

DODAS, ANNA (1993) «Per a un estudi de *Mirall trencat*: Un procés de poetització», *Ausa* 15, núm. 131, pp. 289-302.

DOLÇ, MIQUEL (1966) «Las difíciles vidas de una novelista. (De la simpatía a la piedad)», *La Vanguardia Española*, 4-VIII, p. 42.

---- (1967) «Relieve y sabor de la vida. El secreto de Mercè Rodoreda», *La Vanguardia Española*, 5-X, p. 57.

---- (1975) «El Espejo de Mercè Rodoreda: una novela casi terrible», *La Vanguardia Española*, 29-V, p. 51.

ECO, UMBERTO (1987 [1a ed. 1979]) *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.

---- (1991 [1a ed. 1990]) *Els límits de la interpretació*, Barcelona, Destino.

ENCINAR, ÁNGELES (1986) «Mercè Rodoreda: Hacia una fantasía liberadora», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, núm. 11, pp. 1-10.

ENGUIX, SALVADOR (1991) «Agustí Pons, galardonado con el premio Joan Fuster de ensayo», *La Vanguardia*, 27-X, p. 69.

E.P. (1958) «Notas bibliográficas de *La Vanguardia*», *La Vanguardia Española*, 1-IV, p. 15.

EPPS, BRADLEY S. (2002) «Solitude in the City: Víctor Català with Mercè Rodoreda», dins FERRÁN, OFELIA; GLEEN, KATHLEEN M. (eds.), *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain*, Nova York; Londres, Routledge, pp. 19-39.

ESCLASANS, AGUSTÍ (1934) «Converses literàries. *Del que hom no pot fugir*», *La Humanitat*, 9-V, p. 8.

ESPINÓS, JOAQUIM (2002) «Pròleg», dins ESPINÓS, JOAQUIM; ESTEVE, ANNA; FRANCÉS, M. ÀNGELS; MAESTRE, ANTONI; MARTÍNEZ, JULI (eds.), *Memòria i literatura. La construcció del subjecte femení. Periodisme i autobiografia*, València, Denes, p. 9-10.

---- (2013) «Un miratge de normalitat. Les biografies de Mercè Rodoreda», dins BARCARDÍ, MONTSERRAT; FOGUET, FRANCESC; GALLÉN, ENRIC (coords.), *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*, Barcelona, Societat Catalana de Llengua i Literatura i Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 105-119.

ESTANY, PERE [CÈSAR AUGUST JORDANA] (1933) «Crítica ràpida. Un joc de dames», *L'Opinió*, 15-VIII, p. 9.

EVERLY, KATHRYN (1998) «Portrait of a Writer: Visual and Verbal Connections Between the Art and Literature of Mercè Rodoreda», *Catalan Review*, vol. XII, núm. 2, pp. 21-35.

---- (2003) «Mercè Rodoreda and Remedios Varo. Exiled Daughters of Surrealism, Insightful Mothers of Invention», dins *Catalan Women Writers and Artists: Revisionist*

*Views from a Feminist Space*, Lewisburg, Bucknell University Press / London, Associated University Presses, pp. 30-105.

---- (2003-2004) «The (Re)Invention of Eve in Mercè Rodoreda's "Aquella paret, aquella mimosa"», *Letras Peninsulares*, núm. 3, pp. 509-520.

---- (2012) «Masculinity, War, and Marriage in *La plaça del Diamant*», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. XXXVII, núm. 1, pp. 63-84.

FABREGAT, AMADEU (1975) «*Mirall trencat*, de Mercè Rodoreda. Aproximación a un espejo roto», *Las Provincias*, 11-v, p. 41.

FARRERAS, MARTÍ (1966) «Mercè Rodoreda: "Estic disposada a esgotar la toponímia urbana..."», *Tele-estel*, núm. 16, p. 15.

FAULÍ, JOSEP (1962) «Una novela de Mercè Rodoreda», *Diari de Barcelona*, 15-IX, p. 29.

---- (1975) «Elegia narrativa de la Rodoreda», *Diario de Barcelona*, 30-III, p. 7.

---- (1980) «*La plaça del Diamant*: mite i història», *Butlletí Interior Informatiu. Òmnium Cultural*, núm. 33, pp. 6-8.

---- (1999) *Novel·la catalana i guerra civil*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

FAYAD, MONA (1987) «The Process of Becoming: Engendering the Subject in Mercè Rodoreda and Virginia Woolf», *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, pp. 119-129.

FEBRÉS, XAVIER; HUERTAS, JOSEP M. (1979) «Mercè Rodoreda: "perfectament instal·lada" en els 70 anys», *L'Hora: El Setmanari de Catalunya*, núm. 34, 4-XI, pp. 31-34.

FERNÁNDEZ, JOSEP-ANTON (1999) «The Angel of History and Truth of Love: Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*», *The Modern Language Review*, vol. XCIV, núm. 1, pp. 103-109.

FERNÁNDEZ, LAURA (2016) «Mercè Rodoreda: en la "prehistoria" de la Colometa», *El Mundo*, 27-I. Disponible en línia en:

<http://www.elmundo.es/cataluna/2016/01/26/56a7bfa9ca47411a368b45a4.html>

[Consulta: 20 d'abril de 2017].

FERRÀ, MIQUEL (1934) «Mercè Rodoreda. —*Soc una dona honrada?*», *El Día*, 8-IV, p. 1.

FIGUERAS, PILAR (1991) «The Dialectic Conception of Life and Reality in *La plaça del Diamant*», *Catalan Review*, vol. v, núm. 2, pp. 79-88.

FIORDALISO, GIOVANNA (2010) «*La plaça del Diamant* di Mercè Rodoreda: Le immagini spaziali e l'interiorità del personaggio», dins FIORDALISO, GIOVANNA; LUPETTI, MONICA (eds.), *Jornades Mercè Rodoreda a la Toscana = Giornate Mercè Rodoreda in Toscana: Pisa, Venerdì 4 e sabato 5 aprile 2008*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 99-111. Disponible en línia en:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/jornades-merce-rodoreda-a-la-toscana-giornate-merce-rodoreda-in-toscana-pisa-venerdi-4-e-sabato-5-aprile-2008--0/> [Consulta: 15 de març de 2014].

FLUIXÀ, JOSEP A. (2011 [1a ed. 1997]) «Introducció. Mercè Rodoreda: la voluntat creadora», dins RODOREDÀ, MERCÈ, *La plaça del Diamant*, Alzira, Bromera, pp. 7-56.

FOGUET, FRANCESC (2004) «La força de la paraula», *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 44, pp. 267-268.

FONDEVILA, SANTIAGO (2008a) «Una auténtica creación», *La Vanguardia*, 26-X, p. 53.

---- (2008b) «Rodoreda, con letra y música», *La Vanguardia*, 1-X, p. 30.

FORREST, GENE STEVEN (1978) «El diàleg circumstancial en *La plaza del Diamante*», *Revista de estudios hispánicos*, núm. 12, pp. 15-24.

FRANCÈS, JOSEP M. (1938) «Bengales de Guerra», *La Humanitat*, 19-VII, p. 7.

FRANCÉS, M. ÀNGELS (2016) «Mercè Rodoreda, Caterina Albert i el distanciament irònic: cons/destrucció estereotípica d'alguns dels seus personatges», dins CARBÓ, FERRAN; GREGORI, CARME; ROSSELLÓ, RAMON X. (eds.), *La ironia en les literatures occidentals des de l'inici de segle fins a 1939*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 233-247.

FRISACH, MONTSE (2006) «La primera *Aloma*», *Avui*, 21-II, pp. 36-37.

FUSTER, JOAN (1959) «Libros catalanes. Cuentos de espinas», *Destino*, núm. 1141, 20-VI, pp. 35-36.

---- (1962) «Una vida de mujer», *Destino*, núm. 1318, 10-XI, p. 47.

---- (1972) *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial, pp. 378-380.

---- (1999) *Correspondència III*, València, 3i4.

GALLÉN, ENRIC (2007) «Comèdies», *Benzina*, núm. 22, pp. 88-89.

GAMISANS, PERE (1984) «La il·lusió referencial a la novel·la de Mercè Rodoreda *Jardí vora el mar*», dins MASSOT I MUNTANER, JOSEP (coord.), *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit. Estudis de llengua i literatura catalanes*, vol. I, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 243-257.

---- (1989) «Intriga i narració a la novel·la de Mercè Rodoreda: El cas de *Jardí vora el mar*», dins MASSOT I MUNTANER, JOSEP (coord.), *Miscel·lània Joan Bastardas. Estudis de llengua i literatura catalanes*, vol. II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 285-295.

---- (1991) «La llengua de Mercè Rodoreda», dins FERRANDO, ANTONI; HAUF, ALBERT G. (eds.), *Miscel·lània Joan Fuster: estudis de llengua i literatura*, vol. III, València, Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València / Barcelona, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 353-358.

GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL (1983) «¿Sabe usted quien era Mercè Rodoreda?», *El País*, 19-v. Disponible en línia en: [https://elpais.com/diario/1983/05/18/opinion/422056813\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/05/18/opinion/422056813_850215.html) [Consulta: 6 de novembre de 2014].

GELI, CARLES (2007) «Viaje colectivo al centro de las letras catalanas», *Babelia. El País*, 6-x. Disponible en línia en: [https://elpais.com/diario/2007/10/06/babelia/1191627550\\_850215.html#despiece1?rel=mas](https://elpais.com/diario/2007/10/06/babelia/1191627550_850215.html#despiece1?rel=mas) [Consulta: 29 de juny de 2021].

GENETTE, GÉRARD (1972) *Figures III*, París, Éditions du Seuil.

---- (1982) *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, París, Éditions du Seuil.

---- (1983) *Nouveau discours du récit*, París, Éditions du Seuil.

GIACON, MARIA ROSA (2010) «Ai margini della traduzione: Per una rilettura “italiana” de *La plaça del Diamant*», dins FIORDALISO, GIOVANNA; LUPETTI, MONICA (eds.), *Jornades Mercè Rodoreda a la Toscana = Giornate Mercè Rodoreda in Toscana: Pisa, Venerdì 4 e sabato 5 aprile 2008*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 203-211. Disponible en línia en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/jornades-merce-rodoreda-a-la-toscana-giornate-merce-rodoreda-in-toscana-pisa-venardi-4-e-sabato-5-aprile-2008-0/> [Consulta: 11 de març de 2014].

GILBERT, SANDRA M.; GUBAR, SUSAN (1979) *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press.

GIMFERRER, PERE (1975) «*Mirall trencat* de Mercè Rodoreda», *Destino*, núm. 1961, 1-v, pp. 46-48.

GIOVANNI, NERIA DE (1991) «La grande narrativa femminile catalana: Mercè Rodoreda», *Revista de l'Alguer*, núm. 2, pp. 177-195.

GLENN, KATHLEEN M. (1986) «*La plaza del Diamante: The Other Side of the Story*», *Letras Femeninas*, vol. XII, núm. 1-2, pp. 60-68.

---- (1987) «Muted Voices in Mercè Rodoreda's *La meva Cristina i altres contes*», *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, pp. 131-142.

---- (1994) «The Autobiography of a Nobody: Mercè Rodoreda's *El carrer de les Camèlies*», dins MCNERNEY, KATHLEEN; VOSBURG, NANCY (eds.), *The Garden Across the Border. Mercè Rodoreda's Fiction*, Londres; Toronto, Susquehanna University Press, pp. 110-118.

---- (2009) «Ghostly Presences and Black Pages: *Mirall trencat, País íntim* and *La meitat de l'ànima*», *Catalan Review*, vol. XXIII, pp. 37-52.

---- (2013) «Needles and Threads in Text(ile)s by Dolors Monserdà, Mercè Rodoreda, and Maria-Antònia Oliver», *Romance Notes*, vol. LIII, núm. 1, pp. 83-92.

GOLTSCHNIGG, DORIT (2003) «Comparación entre la novel·la *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda y su versión cinematográfica de Francesc Betriu», dins RIEGER, ANGELICA (ed.), *Intermedialidad e hispanística*, Frankfurt; Nova York, Peter Lang, pp. 223-239.

GÓMEZ, M. ASUNCIÓN (2008) «Orfandad y maternidad: *La plaza del Diamante* y *La calle de las Camelias* de Mercè Rodoreda», *Crítica Hispánica*, vol. XXX, núm. 1-2, pp. 35-54.

GOMILA, ANDREU (2007) «Entrevista Josep Maria Benet i Jornet Dramaturg», *Avui. Cultura*, 8-XI, pp. 8-9.

---- (2008) «El TNC fa la tercera *Aloma*», *Avui*, 17-X, p. 38.

GONZÁLEZ, JOSEFINA (1995) «La mimesis en un cuento de Mercè Rodoreda: “Aquella paret, aquella mimosa”», *Romance Notes*, vol. XXXVI, núm. 1, pp. 93-99.

---- (1996) «*Mirall trencat*: Un umbral autobiogràfic en la obra de Mercè Rodoreda», *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. XXX, núm. 1, pp. 103-119.

---- (1998) «*Jardí vora el mar*: Homenaje a Joan Miró», *Romance Languages Annual*, núm. 9, pp. 508-511.

---- (1999) «Cecilia Ce: Mimesis de una pintura en *El carrer de les Camèlies*», *Hispanofilia*, núm. 125, pp. 87-101.

GORDON, AVERY F. (1997) *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

GRAELLS, GUILLEM-JORDI (1972) «La Nova nit de Santa Llúcia», *Serra d'Or*, núm. 148, pp. 20-24.

---- (1975) «Novedades catalanas», *Destino*, núm. 1959, 17-V, p. 33.

GREGORI, CARME (1998) «Metamorfosis i altres prodigis en els contes de Mercè Rodoreda», dins ALONSO, VICENT; BERNAL, ASSUMPCIÓ; GREGORI, CARME (eds.), *Actes del primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 282-299.

---- (2002) «*L'ombra de l'atzavara*, de Pere Calders i el realisme històric», dins BERNAL, ASSUMPCIÓ; GREGORI, CARME (eds.), *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 447-475.



---- (2008) «Mercè Rodoreda: contes que faran tremolar Déu», *Caràcters*, núm. 42, p.13.

---- (2016) «Gènere negre i ironia en els inicis literaris de Mercè Rodoreda», dins CARBÓ, FERRAN; GREGORI, CARMÉ; ROSSELLÓ, RAMON X. (eds.), *La ironia en les literatures occidentals des de l'inici de segle fins a 1939*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 476-496.

GRIFELL, QUIRZE (1992) *Anna Murià, àlbum de records*, Argentona, L'Aixernador edicions.

GRILLI, GIUSEPPE (1972) «Estructures narratives a l'obra de Mercè Rodoreda», *Serra d'Or*, núm. 155, pp. 39 [551] – 40 [552].

---- (1987) «A partir d'Aloma», *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, pp. 143-158.

GROSZ, ELIZABETH (1994) *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press.

---- (1995) *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, Nova York; Londres, Routledge.

GUANSÉ, DOMÈNEC (1935) «Un dia de la vida d'un home per Mercè Rodoreda (Biblioteca A Tot Vent)», *La Publicitat*, 10-IV, p. 4.

GUARDIOLA, INGRID (2007) «La lletra filmada. Les adaptacions literàries», *L'Avenç*, núm. 320, pp. 28-31.

GUILLAMON, JULIÀ (2016) «Rodoreda: la joventut del mite», *La Vanguardia*, 20-II, p. 9.  
Disponible en línia en:

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2016/02/20/pagina-9/96636133/pdf.html>

[Consulta: 20 d'abril de 2017].

GUSTÀ, MARINA (1998) «“[...] Les tristeses dels altres.” Conte i monòleg a *La meva Cristina i altres contes*», dins ALONSO, VICENT; BERNAL, ASSUMPCIÓ; GREGORI, CARMÉ (eds.), *Actes del primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 241-252.

---- (2005) «Mercè Rodoreda, escriptora», *L'Avenç*, núm. 301, pp. 22-23.

---- (2010) «Els tons de la pell: notes sobre els estils rodoredians», dins MOLAS, JOAQUIM (ed.), *Congrés Internacional Mercè Rodoreda. Actes, Barcelona 1-5 d'octubre de 2008*, Barcelona, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. 83-93.

GUZMAN, JOSEP-RODERIC (1995) *Les teories de la recepció literària*, València, Secretariat de Publicacions de la Universitat d'Alacant, Publicacions de la Universitat Jaume I i Universitat de València.

HACKBARTH, VIKTORIA KADAS (2008) “Finding a Voice of Her Own in *La plaça del Diamant*”, dins «Novels of Female Development in Postwar Spain» [tesi doctoral], Indiana University, pp. 136-176.

---- (2011) «Finding a Voice of Her Own in *La plaça del Diamant*», *Catalan Review*, vol. XXV, pp. 211-231.

HART, PATRICIA (1994) «More Heaven and Less Mud: The Precedence of Catalan Unity over Feminism in Francesc Bertriu's Filmic Version of Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*», dins MCNERNEY, KATHLEEN; VOSBURG, NANCY (eds.), *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*, Londres; Toronto, Susquehanna University Press, pp. 43-60.

HART, STEPHEN M. (1993) «Mercè Rodoreda: *La plaça del Diamant*», dins *White Ink. Essays on Twentieth-Century Feminine Fiction in Spain and Latin America*, Londres, Tamesis Books Limited, pp. 19-28.

HESS, JOSEFINA A. (1993) «La subjetividad femenina en *Aloma*, *La calle de las camelias* y *La plaza del diamante* de Mercè Rodoreda», *Alba de América*, vol. XI, núm. 20-21, pp. 281-290.

HEVIA, ELENA (2016) «Mercè Rodoreda, anys d'aprenentatge», *El Periódico*, 26-I. Disponible en línia en:  
<http://www.elperiodico.cat/ca/noticias/oci-i-cultura/rodoreda-aprenentatge-obra-joventut-4847671> [Consulta: 20 d'abril de 2017].

HOPEWELL, JOHN (1989) *El cine español después de Franco*, Madrid, El arquero.

HUTCHEON, LINDA (1985) *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Arts Forms*, Nova York; Londres, Routledge.

IBARZ, MERCÈ (1991) *Mercè Rodoreda*, Barcelona, Empúries.

---- (1997) *Mercè Rodoreda: un retrat*, Barcelona, Edicions 62.

---- (2004) *Mercè Rodoreda. Exilio y deseo*, Barcelona, Omega.

---- (2006) «Pijoaparte i Cecília Ce, 40 anys: el 1966 sortien dues novel·les, de Rodoreda i Marsé que van marcar època», *El País: Quadern*, 7-XII, pp. 1-3.

---- (2008a) «Rodoreda y la pintura: Una experiencia decisiva», *Turia: Revista Cultural*, núm. 87, pp. 180-189.

---- (2008b) «Iconoclasta Rodoreda», *Caràcters*, núm. 42, pp. 7-8.

---- (2008c) *Rodoreda. Exili i desig*, Barcelona, Empúries.

---- (2010) «Rodoreda-Miró: història d'una baula», dins *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. 79-87.

I.F. (2008) «Aloma canta les seves penes d'amor al Teatre Nacional», *El Periódico de Catalunya*, 17-X, p. 17.

IGLESIAS, MONTSERRAT (1994a) «La estética de la recepción y el horizonte de expectativas», dins VILLANUEVA, DARÍO (comp.), *Avances en teoria de la literatura*, Santiago de Compostel·la, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 35-115.

---- (1994b) «El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas», dins VILLANUEVA, DARÍO (comp.), *Avances en teoria de la literatura*, Santiago de Compostel·la, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 309-356.

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS (2019) «Jornada sobre el foment de la lectura a partir d'Aloma de Mercè Rodoreda, a l'IEC», *El Butlletí de l'Institut d'Estudis Catalans*, núm. 242. Disponible en línia en:

[https://www.iec.cat/activitats/butlleti/detall.asp?id\\_noticies=2687&numero=242](https://www.iec.cat/activitats/butlleti/detall.asp?id_noticies=2687&numero=242)

[Consulta: 2 de juliol de 2020].

---- (@iec) (7-IV-2020) *El 1977 @RodoredaMerce va escriure una carta #Benet i Jornet en què li comentava la versió televisiva d'Aloma, que ell va adaptar*, Twitter.

Disponible en línia en: <https://twitter.com/iec/status/1247458578006499330> [Consulta: 7 de juliol de 2020].

ISANDA, ANNA (1977) «Libros. Aloma de Mercè Rodoreda», *Dicen*, 18-X, p. 19.

ISASI, CARLES (1976) «La personalitat introvertida d'una gran escriptora», *Canigó: Setmanari Català d'Informació General*, núm. 445, 17-IV, pp. 15-17.

JARDINE, ALICE (1985) *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca, Cornell University Press.

J.D. (1934) «Els llibres. Crítica per J.D.», *El Dia*, 11-V, p. 1.

JEREZ-FARRÁN, CARLOS (2017) «La discreta apostasía religiosa en *La plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda», *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 94, pp. 1081-1100.

JORDANA, CÈSAR AUGUST (1938) «Aloma» (Text mecanografiat dipositat a l'Arxiu de la Fundació Mercè Rodoreda i llegit en el setmanari radiat *La vida literària a Catalunya*).

JORI, AMADEO (1934) «Un dia de la vida d'un home, per Mercè Rodoreda», *Flama*, núm. 141, 9-XI, p. 2.

JULIÀ, LLUÏSA (2016) «Una Rodoreda desconeguda. L'obra dels anys trenta», *Serra d'Or*, núm. 684, pp. 89-91.

J.V. (1975) «Libro catalán. Panorama de actividades literarias, editoriales y librerías. *Mirall trencat*, de Mercè Rodoreda», *La Vanguardia*, 1-V, p. 46.

KAYSER, WOLFGANG (1965) *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.

KETZ, VICTORIA L. (2007) «Wife, Whore, Witch: The Portrayal of Violence in the Works of Mercè Rodoreda», dins TOBIN, MAUREEN; ZINN, GESA (eds.), *Female Exiles in Twentieth and Twenty-First Century Europe*, Nova York, Palgrave Macmillan, pp. 155-180.

---- (2008) «Soothing the Savage Beast: the Importance of the Opera House in *Camellia Street*», dins MARTÍN, GREGORIO C. (ed.), *Rondas Literarias de Pittsburgh, 2006-2007*, New Kensington, Grelin, pp. 108-118.

KIRSCH, FRITZ PETER (1998-1999) «Mercè Rodoreda y el mito de la salamandra», *Quo Vadis Romania*, núm. 12-13, pp. 188-199.

KREMSER, STEFANIE (2020) «Barrejant memòria i desig. Postfaci de Stefanie Kremser», dins RODOREDÀ, MERCÈ, *El carrer de les Camèlies*, Barcelona, Club Editor, pp. 239-252.

KROGSTAD, JINEEN (1982) «El *Jardí vora el mar*: vida, mort, innocència i Déu», dins DURÁN, MANUEL; PORQUERAS-MAYO, ALBERT; ROCA-PONS, JOSEP (eds.), *Actes del*

segon *Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 377-382.

KUNZ, MARCO (1997) *El final de la novela. Teoría técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid, Gredos.

KUTLIN, KATALIN (1980) «A Diamant ter», *Filologiai Kozlony*, núm. 26, pp. 78-84.

LABANYI, JO (2002) «Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain», dins *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford, Oxford University Press, pp. 1-14.

LARA, ORESTES (2002) *Mirall Trencat*, Barcelona, Diagonal Televisió. Disponible en línia en: <https://www.ccma.cat/tv3/mirall-trencat/> [Consulta: 12 d'abril de 2021].

LARA, TONY (2016) «Porta prologa el volum de joventut de Rodoreda», *El Periòdic d'Andorra*, 28-I. Disponible en línia en: <http://www.elperiodic.ad/noticia/49301/porta-prologa-el-volum-de-joventut-de-rodoreda> [Consulta: 20 d'abril de 2017].

LLEONART, JOSEP (1938a) «Mercè Rodoreda: *Aloma* (Premi Creixells, 1937)», *La Humanitat*, 1-IX, p. 2.

---- (1938b) «Més sobre *Aloma* de Mercè Rodoreda (Premi Creixells, 1937)», *La Humanitat*, 3-IX, p. 2.

LLOMPART, JOSEP M. (1962) «Mercè Rodoreda: *La plaça del Diamant*», *Diario de Mallorca*, 3-V, p. 15.

---- (1966) «Mercè Rodoreda: *El carrer de les Camèlies*», *Diario de Mallorca*, 25-VIII, p. 11.

LLOPIS, ARTURO (1966) «Los once premios literarios de Santa Llúcia. Una calle sonrío a Mercè Rodoreda», *Destino*, núm. 1532, 17-XII, p. 79.

LLORCA, FINA (2001) «*La plaza del Diamant* de Mercè Rodoreda: ¿Una novela de amor?», dins SEGURA, CRISTINA (ed.), *Feminismo y misoginia en la literatura española: Fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Madrid, Narcea, pp. 161-186.

LLORENS, ARTURO (1957) «Panorama de arte y letras... Los Premios de “Santa Llúcia”», *Destino*, núm. 1063, 21-XII, p. 73.

LLOVERAS, XAVIER (2017 [1a versió 1989]<sup>744</sup>) «Lliçons d'estil (1 i 2). Entorn de les dues edicions d'*Aloma* (1938, 1968)», *Núvol*. Disponible en línia en: <https://www.nuvol.com/llobres/llicons-destil-de-merce-rodoreda-43762> [Consulta: 10 de juny de 2020].

LÓPEZ-BREA, PILAR (2010) «Una lectura personal de *La plaza del Diamant*», dins FIORDALISO, GIOVANNA; LUPETTI, MONICA (eds.), *Jornades Mercè Rodoreda a la Toscana = Giornate Mercè Rodoreda in Toscana: Pisa, Venerdì 4 e sabato 5 aprile 2008*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 213-216. Disponible en línia en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/jornades-merce-rodoreda-a-la-toscana-giornate-merce-rodoreda-in-toscana-pisa-venerdi-4-e-sabato-5-aprile-2008--0/> [Consulta: 15 de març de 2014].

LUCARDA, MARIO (1987) «Mercè Rodoreda y el buen salvaje», *Quimera*, núm. 62, pp. 34-39.

LUCIO, FRANCISCO (1970a) «Dos escritoras: treintadós relatos», *El Ciervo: revista mensual de pensamiento y cultura*, núm. 191, pp. 14-15.

---- (1970b) «La soledad, tema central en los últimos relatos de Mercè Rodoreda», *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica*, núm. 242, pp. 455-468.

ŁUCZAK, BARBARA (1998) «Elementos fantásticos en obras escogidas de Mercè Rodoreda: Hacia lo “real mítico”» [tesi doctoral], Uniwersytet im. Adama Mickiewicza.

---

<sup>744</sup> La referència bibliogràfica de la primera versió d'aquest article és: LLOVERAS, XAVIER (1989) «Lliçons d'estil (1 i 2). Entorn de les dues edicions d'*Aloma* (1938, 1968)», *Diari de Barcelona. Llibres*, núm. 76-77, 12/19, pp. 4-8.

---- (2000a) «Elementos fantásticos en obras escogidas de Mercè Rodoreda. Hacia lo “real mítico”», dins SAWICKI, P. *et al.* (eds.), *Mundo ibérico, mundo eslavo. Afinidades e interrelaciones*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego (Estudios Hispánicos), vol. VIII, pp. 205-208.

---- (2000b) «La metamorfosis en la obra de Mercè Rodoreda», dins MALCUZYNSKI, MARIE-PIERRETTE (ed.), *25 Aniversario de la Cátedra de Estudios Ibéricos: Memorias del Simposio Internacional, 8-10 de octubre de 1997*, Varsòvia, Uniwersytet Warszawski, pp. 148-163.

---- (2003a) «L’espai urbà barceloní en la novel·la catalana dels anys seixanta. El cas de *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda», dins ZIMMERMANN, MARIE-CLAIRE; CHARLON, ANNE (coords.), *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. I, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 381-394.

---- (2003b) «Vers une lecture chronotopique de l’espace urbain: Barcelone dans le roman catalane des années soixante», *Agora: Cahiers de l’Ercilis*, pp. 207-223.

---- (2003c) «La configuración temporal del jardín en *Jardí vora el mar* i *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda», dins SOSIEN, BARBARA (ed.), *Imaginer le jardin*, Cracòvia, Abrys, pp. 334-350.

---- (2005) «Hacia un norte imposible: La geografía de la enajenación en los relatos de Mercè Rodoreda», dins SANTOS, ANA CLARA (coord.), *Relações literarias franco-peninsulares*, Lisboa, Colibri, pp. 499-509.

---- (2007) «Estratègies discursives en l’obra dels anys 60 de Mercè Rodoreda», dins CERCÓS, LUIS FRANCISCO; MOLINA, CARMELO JUAN; DE CEBALLOS-ESCALERA, ALFONSO (eds.), *Retos del hispanismo en la Europa Central y del Este. Actas del Congreso Internacional, Caracovia, 14-15 de octubre de 2005*, Madrid, Palafox & Pezuela, pp. 613-618.



---- (2010) «"Trobar el secret d'aquesta gran força d'expressió": la "prosa especial" dels contes de Mercè Rodoreda», dins MOLAS, JOAQUIM (ed.), *Congrés Internacional Mercè Rodoreda. Actes, Barcelona 1-5 d'octubre de 2008*, Barcelona, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. 113-133.

---- (2012) *Espai i Memòria. Barcelona en la novel·la catalana contemporània (Rodoreda-Bonet-Moix-Riera-Barbal)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda.

---- (2014) «Hacia la subjetividad del mundo vegetal en la prosa de Mercè Rodoreda», *Estudios Hispánicos*, núm. 22, pp. 51-60.

LUENGO, ANDRÉS (2008) «Any Rodoreda: reivindicació de *Jardí vora el mar*», *El Periòdic d'Andorra*, 25-IV, p. 18.

LUNATI, MONTSERRAT (2016) «El cos entre néixer, desnèixer i morir a Mercè Rodoreda, Maria-Mercè Marçal i Imma Monsó», *Catalan Review*, vol. XXX, pp. 131-146.

M. P. de A. (1969) «Ningún escritor puede escribir con naturalidad en un idioma que no sea el suyo, por bien que lo conozca», *El Noticiero Universal*, 18-VII, p. 18.

MALÉ, JORDI (ed.) (2012) *Les idees literàries al període d'entreguerres. Antologia de textos*, Lleida, Càtedra Màrius Torres.

MALLAFRÈ, JOAQUIM (2010) «Les traduccions de Mercè Rodoreda», dins MOLAS, JOAQUIM (ed.), *Congrés Internacional Mercè Rodoreda. Actes, Barcelona 1-5 d'octubre de 2008*, Barcelona, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. 69-81.

MALUQUER, JORDI (1960) «Els llibres. *Vint-i-dos contes*, per Mercè Rodoreda. Premi Víctor Català 1957. Editorial Selecta, núm. 249», *Serra d'Or*, núm. 2, p. 14.

MANSFIELD, KATHERINE (1973) *Journal*, París, Stock.

MANTEIGA, ROBERTO (1992) «From Empathy to Detachment: The Author-Narrator Relationship in Several Spanish Novels by Women», *Monographic Review*, núm. 8, pp. 19-35.

MARCO, JOAQUIM (1966) «Letras catalanas. Humillados y ofendidos», *Destino*, núm. 1513, 6-VIII, pp. 36-37.

---- (1968) *Sobre literatura catalana i altres assaigs*, Barcelona, Llibres de Sinera.

MARTÍ, ORIOL (1934) «Literatura femenina. Un llibre de Rosa Maria Arquimbau», *La Rambla (esport i ciutadania)*, núm. 226, 16-IV, p. 5.

MARTÍ-OLIVELLA, JAUME (1987) «The Witches' Touch: Towards a Poetic Articulation in Rodoreda», *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, pp. 159-169.

---- (1988) «Rodoreda o la força bruixològica», dins RASICO, PHILIP D.; CURT, J. WITTLIN (eds.), *Actes del cinquè Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 283-300.

---- (1993) «Bachelardian Myth in Rodoreda's Construction of Identity», dins RYAN-RAMSON, HELEN (ed.), *Imaginations and Expressions. Essays on Latin American, Caribbean and Continental Culture and Identity*, Bowling Green State University Popular Press, pp. 315-328.

---- (1994) «Paseo crítico e intertextual por el jardín edípico del cine español», *Letras peninsulares*, vol. VII, núm. 1, pp. 93-118.

---- (1999) «Isabel i Maria: Mercè Rodoreda's Mother/Daughter Plot», dins MCNERNEY, KATHLEEN (ed.), *Voices and Visions. The Words and Works of Mercè Rodoreda*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, pp. 224-229.

MARTÍN, ENRIC *Guia de lectura de Jardí vora el mar*, Cruïlla. Disponible en línia en: [https://agora.xtec.cat/iesreguissol/moodle/pluginfile.php/25742/mod\\_resource/content/1/Guia%20Merc%C3%A8%20Rodoreda.pdf](https://agora.xtec.cat/iesreguissol/moodle/pluginfile.php/25742/mod_resource/content/1/Guia%20Merc%C3%A8%20Rodoreda.pdf) [Consulta: 20 de maig de 2020].

MARTÍNEZ, JOSEPA (1998) «Finals textuais en la narrativa breu rodorediana», dins ALONSO, VICENT; BERNAL, ASSUMPCIÓ; GREGORI, CARME (eds.), *Actes del primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 473-485.

MARTÍNEZ, CARMEN (1990) «Relaciones textuales en la novela femenina de la subjetividad: Gaite, Rodoreda y Riera», dins MENCHACATORRE, FÉLIX (ed.), *Ensayos de literatura hispanoamericana*, Sant Sebastià, Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 293-297.

MARTÍNEZ-SAGUI, ANNA M. (1935) «Els llibres», *La Rambla (esport i ciutadania)*, núm. 299, 6-v, p. 8.

MASATS, JOSEP (1981) «Mercè Rodoreda: ficció i vida des del jardí», *Papers: Suplement de Canigó*, núm. 1, 3-x, p. 9 [12].

MASGRAU, ELISENDA (2004) *Towards a poetics of the «Unhomed»: the Spaces of Home in the Writings of Katherine Mansfield, Barbara Hanrahan and Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda.

MAYOCK, ELLEN (2000) «Black and Blue: Silence and Voice in Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*», *Monographic Review = Revista monogràfica*, núm. 16, pp. 120-134.

MCNERNEY, KATHLEEN (1985) «La identitat a *La plaça del Diamant*: Supressió i recerca», dins SMITH, NATHANIEL B.; SOLÀ-SOLÉ, JOSEP M.; VIDAL-TIBBITS, MERCÈ; MASSOT I MUNTANER, JOSEP M. (eds.), *Actes del quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 297-302.

---- (1993) «Masks and Metamorphoses, Dreams and Illusions in Mercè Rodoreda's "Carnaval"», *Catalan Review*, vol. VII, núm. 1, pp. 71-77.

---- (2004) «L'epístola en les autores catalanes contemporànies», dins CORTÉS, CARLES; ESPINÓS, JOAQUIM; ESTEVE, ANNA; FRANCÉS, M. ÀNGELS (eds.), *Epístola i literatura: Epistolaris. La carta: Estratègies literàries*, Paiporta, Denes, pp. 369-375.

---- (2015) *Mercè Rodoreda: A Selected and Annotated Bibliography (2002-2011)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda.

MEES, INGE; WINSHEIMER, UTA (1988) «“Un roman c'est un miroir qu'on promène le long du chemin”»: Rodoredas *Mirall trencat* und die “gebrochene Spiegel”-perspektive», *Zeitschrift für Katalanistik*, núm. 1, pp. 62-72.

MELENDRES, JAUME (1975) «Un fantasma a Sant Gervasi», *Tele/exprés*, 2-IV, p. 17.

MENCOS, M. ISIDRA (1996) «Mercè Rodoreda: la mirada transgressora en *La meva Cristina i altres contes*», dins BOVER-FONT, AUGUST; MARTÍ-OLIVELLA, JAUME; NEWMANN, MARY ANN (eds.), *Actes del setè Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 167-174.

---- (2003) *Mercè Rodoreda: una bibliografia crítica (1963-2001)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda.

MESEGUER, LLUÍS (1998) «Pragmàtica de la cita en l'escriptura breu de Mercè Rodoreda», dins ALONSO, VICENT; BERNAL, ASSUMPCIÓ; GREGORI, CARME (eds.), *Actes del primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 417-437.

M.F. (1967) «*La meva Cristina i altres contes*», *Tele/Estel*, 28-VII, p. 20.

MILLER, GABRIELLE (2019) «Institutionalized Motherhood and Maternal Practice in Mercè Rodoreda's *La plaza del Diamante*», *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. LIII, pp. 855-878.

MIR, CATALINA (2021) *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari. Vint-i-dos contes de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda.

MIRALLES, CARLES (2007) «En el forat de la mort. La catàbasi o baixada al món dels morts de la Colometa», dins MALÉ, JORDI; MIRALLES, EULÀLIA (dirs.), *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 179-188.

---- (2013) «Reescriptures d'autor», dins MALÉ, JORDI; VENY-MESQUIDA, JOAN R. (eds.), *La filologia d'autor en els estudis literaris. Textos catalans dels segles XIX i XX*, Lleida, Aula Màrius Torres, pp. 87-103.

M. M. i B. (1967a) «Bibliografia catalana recent», *Serra d'Or*, núm. 5, p. 79 [439].

---- (1967b) «Bibliografia catalana recent», *Serra d'Or*, núm. 9, p. 80 [768].

MOHINO, ABRAHAM (2010) *Mercè Rodoreda: centenari: 1908-2008*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda.

---- (2013) *Mercè Rodoreda. Entrevistes*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda.

MOIX, ANNA M. (2007) «Palabras como cristales rotos», *Babelia. El País*, 6-X. Disponible en línia en:

[https://elpais.com/diario/2007/10/06/babelia/1191627579\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/10/06/babelia/1191627579_850215.html) [Consulta: 13 d'abril de 2021].

MOIX, ANDREU; FERRÉ, JORDI (2000) «Els símbols rodons a *Mirall trencat*: flors i fruits», dins MASSOT I MUNTANER, JOSEP (coord.), *Homenatge a Arthur Terry*, vol. IV, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 93-111.

---- (2002) «Els símbols rodons a *Mirall trencat*: éssers alats i jardí i mite de la infantesa», dins *Miscel·lània Giuseppe Tavani*, vol. III, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 155-179.

MOLAS, JOAQUIM (1963) «La literatura catalana el 1962», dins *El llibre de l'any 1962*, Barcelona, Alcides, pp. 167-185.<sup>745</sup>

---- (1967) «Pròleg», dins RODOREDA, MERCÈ, *La meva Cristina i altres contes*, Barcelona, Edicions 62.

---- (1969) «Mercè Rodoreda i la novel·la psicològica», *El Pont*, núm. 31, pp. 12-17.

---- (1974) «Pròleg», dins RODOREDA, MERCÈ, *La meva Cristina i altres contes*, Barcelona, Edicions 62.

---- (1975) *Lectures crítiques*, Barcelona, Edicions 62, pp. 134-136.

---- (2003) «Mercè Rodoreda: el jardí com a referent d'identitat», dins *Premis literaris Àncora: any 2002*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 9-14.

---- (2015) «Justificació», dins RODOREDA, MERCÈ, *Obra de joventut. Novel·les, narracions, periodisme*, Barcelona, Edicions 62, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. XIII-XVII.

MÖLLER-SOLER, LOURDES (1988) «El impacto de la guerra civil en la vida y obra de tres novelistas catalanas: Aurora Bertrana, Teresa Pàmies i Mercè Rodoreda», *Letras Femeninas*, vol. XII, núm. 1-2, pp. 34-44.

MONTAGUT, MARIA CINTA (1979) «Una vida y una obra: Mercè Rodoreda», *La Bañera*, núm. 1, pp. 12-15.

MORA, ROSA (2007) «Josep Maria Castellet. “Un solo libro de calidad ya hace grande una literatura periférica”», *Babelia. El País*, 6-X, p. 16.

MORÁN, BERTA (2001) «*Aloma* (1936) de Mercè Rodoreda: Estudio y edición crítica» [tesi doctoral], Universidad Complutense de Madrid.

---

<sup>745</sup> Aquest treball va ser inclòs posteriorment en Molas (1975).

M. P. DE A. (1969) «Ningún escritor puede escribir con naturalidad en un idioma que no sea el suyo, por bien que lo conozca», *El Noticiero Universal*, 18-VII, p. 18.

MULLOR, JORDI (1975) «*La meva Cristina i altres contes*», *La Vanguardia Española*, 13-III, p. 53.

MURIÀ, ANNA (1938) «Lletres. *Aloma*. Premi Creixells 1937 —Mercè Rodoreda. Edicions de la Institució de les Lletres Catalanes», *Diari de Catalunya*, 30-VI, p. 2.

---- (1986) *Aquest serà el principi*, Barcelona, La Sal.

---- (1992 [1a ed. 1985]) «Mercè Rodoreda, viva», dins RODOREDA, MERCÈ, *Cartes a l'Anna Murià, 1939-1956*, Barcelona, Edicions de l'Eixample.

NADAL, ANTONI (2002) «Llorenç Villalonga i Mercè Rodoreda: crònica d'una transtextualitat», *Randa*, núm. 48, pp. 117-132.

NADAL, MARTA (2003) «Mercè Rodoreda: el retrat d'un món, la creació d'un personatge», dins *Professor Joaquim Molas: memòria, escriptura, història*, vol. II, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 781-790.

---- (2010) «*Mirall trencat*, pintura de la bellesa i del sinistre», dins *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. 261-273.

---- (2011 [1a ed. 2006]) «Postfaci de Marta Nadal», dins RODOREDA, MERCÈ, *Mirall trencat*, Barcelona, Club Editor Jove, pp. 393-414.

NANCE, KIMBERLY A. (1991) «Things Fall Apart: Images of Desintegration in Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*», *Hispanófila*, vol. XXXIV, núm. 2, pp. 67-76.

NAPIROSKI, PATRICIA (2004) «Estrategias de resistencia. Hacia una propuesta andrógena en *La plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda», *Letras Femeninas*, vol. XXX, núm. 2, pp. 29-45.

NAVAJAS, GONZALO (1991) «La microhistoria y Cataluña en *El carrer de les Camèlies* de Mercè Rodoreda», *Hispania*, vol. LXXIV, núm. 4, pp. 848-859.

---- (1994) «Normative Order and the Catalan *Heimat* in Mercè Rodoreda's *Mirall trencat*», dins MCNERNEY, KATHLEEN; VOSBURG, NANCY (eds.), *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*, Londres; Toronto, Susquehanna University Press, pp. 98-109.

NAVARRO, JOSEP (1976) «Ruptura i linealitat temporal als contes de Mercè Rodoreda», dins TATE, R. B.; YATES, ALAN (eds.), *Actes del Tercer Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Oxford, Dolphin, pp. 301-309.

NEWMAN, MARY ANN (1997) «Què tenen en comú *Little Women* i *La plaça del Diamant?*», *El Contemporani: Arts, Història i Societat*, núm. 13, pp. 27-31.

NICHOLS, GERALDINE C. (1986) «Exile, Gender, and Mercè Rodoreda», *MLN*, vol. CI, núm. 2, pp. 405-417.

---- (1987a) «Writers, Wantons, Witches: Woman and the Expression of Desire in Rodoreda», *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, pp. 171-180.

----- (1987b) «Sex, the Single Girl, and Other Mésalliances in Rodoreda and Laforet», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. XII, núm. 1-2, pp. 123-140.

---- (1988a) «“Mitja poma, mitja taronja”: Gènesi i destí literari de la catalana contemporània», dins *Literatura de dones: una visió del món*, Barcelona, La Sal, pp. 121-155.

---- (1988b) «Stranger than Fiction: Fantasy in Short Stories by Matute, Rodoreda, Riera», *Monographic Review*, núm. 4, pp. 33-42.



---- (2008) «A Womb of One's Own: Gender and its Discontents in Rodoreda», *Hispanic Research Journal*, vol. IX, núm. 2, pp. 129-146.

---- (2011) «Precarious Generation: Women Writers and Reproduction in Catalonia», *Romance Notes*, vol. LI, núm. 1, pp. 35-47.

NOPCA, JORDI (2016) «La “jove” Rodoreda torna a les llibreries», *Ara*, 26-I. Disponible en línia en:

[http://www.ara.cat/cultura/jove-Rodoreda-torna-llibreries\\_0\\_1511848816.html](http://www.ara.cat/cultura/jove-Rodoreda-torna-llibreries_0_1511848816.html)

[Consulta: 20 d'abril de 2017].

OBIOLS, ARMAND (2010) *Cartes a Mercè Rodoreda* [Anna M. Saludes (ed.)], Barcelona, Fundació la Mirada.

OLIVARES, JUAN CARLOS (2004) «Tres veus per a Mercè Rodoreda», *Avui*, 12-IX, p. 54.

---- (2008) «Dignitat sense emoció», *Avui*, 13-XI, p. 40.

OLIVER, JOAN (1936) «Notes de lector. *Crim*», *Mirador*, 29-X, p. 6.

OLLÉ, MANEL (2001) «La invenció de la tradició literària. Formació i transformació del cànon», dins OLLÉ, MANEL; PLA, RAMON; SUBIRANA, JAUME (eds.), *L'estudi de la literatura catalana: ordre i cànon*, Barcelona: EDIOUC-Universitat Oberta de Catalunya.<sup>746</sup>

OMS, MARCEL (1986) *La Guerre d'Espagne au cinema. Mythes et réalités*, París, Les éditions du Cerf, p. 287.

---- (1989) «La plaça del Diamant», *Les Cahiers de la Cinématèque*, núm. 38-39, p. 197.

---

<sup>746</sup> La impossibilitat d'aconseguir aquest llibre ens ha portat a basar-nos en la versió d'aquest existent en el portal «academia.edu». Per tant, la paginació citada en la tesi correspon a aquest arxiu virtual i no a l'obra en paper. Disponible en línia en: <https://docplayer.es/140587923-La-invencio-de-la-tradicio-literaria.html> [Consulta: 5 d'agost de 2021].

ORDÓÑEZ, MARCOS (2004) «Salfumán para los niños», *Babelia. El País*, 25-IX, p. 28.

ORIOI, JOAN (1988) *Mirall trencat de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Andros.

ORTEGA, JOSÉ (1978) «Mujer, guerra y neurosis en dos relatos de Mercè Rodoreda (*La plaza del Diamante* y *La calle de las Camelias*)», *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, núm. 339, pp. 503-512.

PADULLÉS, XAVIER (2008) «*La plaça del Diamant*», *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 62-63-64, pp. 363-366.

PALAU, MONTSERRAT (1988) «Mercè Rodoreda. *Mirall trencat*: La retòrica dels detalls», dins *Comentaris de literatura catalana de COU*, Barcelona, Columna, pp. 97-108.

---- (1997) «*Le temps d'un sein nu entre deux chemises*: la narrativa curta de Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda», dins *Actes del Col·loqui Internacional Paraula de Dona*, Tarragona, Diputació de Tarragona i Universitat Rovira i Virgili, pp. 71-85.

PÀMIES, TERESA (1974) *Quan érem capitans*, Barcelona, Dopesa.

PARCERISAS, FRANCESC (2010) «El reflex de la violència en temps de pau», dins *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. 131-148.

PAVIA-SESMA, ELENA (1992) «No-Aceptación y búsqueda de identidad en *La plaza del Diamante* o “quien no me acepta me duplica”», dins CABELLO-CASTELLET, GEORGE; MARTÍ-OLIVELLA, JAUME; WOOD, GUY H. (eds.), *Cine-Literatura. Essays on Peninsular Film and Fiction*, Corvallis, Oregon State University Press, pp. 108-111.

PAZOS, ANNA (2016) «Les novel·les que Rodoreda volia veure mortes», *El País*, 27-I. Disponible en línia en:

[http://cat.elpais.com/cat/2016/01/26/cultura/1453841870\\_812928.html](http://cat.elpais.com/cat/2016/01/26/cultura/1453841870_812928.html) [Consulta: 20 d'abril de 2017].

PERELLÓ, SEBASTIÀ (2010) «*La plaça del Diamant: Esquivar la fascinació*», dins *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. 161-178.

PÉREZ, JANET (1983) «Mercè Rodoreda. *Mirall trencat*», *World Literature Today*, vol. LVII, núm, 3, p. 445.

---- (1987) «Metamorphosis as a Protest Device in Catalan Feminist Writing: Rodoreda and Oliver», *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, pp. 181-198.

---- (1988) «The Most Significant Writer in Catalan», dins *Contemporary Women Writers of Spain*, Boston, Twayne Publishers, pp. 74-89.

---- (1994) «Gothic Spaces, Transgressions and Apparitions in *Mirall trencat*: Rodoreda's adaptation of the Paradigm», dins MCNERNEY, KATHLEEN; VOSBURG, NANCY (eds.), *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*, Londres; Toronto, Susquehanna University Press, pp. 85-97.

PÉREZ, PABLO (2008) «Un sueño de clase: Rodoreda en la pantalla», *Turia: Revista Cultural*, núm. 87, pp. 210-216.

PERMANYER, LLUÍS (1979) «Mercè Rodoreda: vivir apasionadamente. Cuestionario Proust», *La Vanguardia*, 14-X, p. 2.

PESSARRODONA, MARTA (1983) «Les dones a l'obra de Mercè Rodoreda», *Serra d'Or*, núm. 290, pp. 17 [675] -19 [677].

---- (2005) *Mercè Rodoreda i el seu temps*, Barcelona, Random House Mondadori (Rosa dels Vents).

---- (2010) «Els contes de l'exili», dins *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*, Barcelona, Institució de

les Lletres Catalanes, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. 115-129.

PI I SÚNYER, CARLES (1938) «Crítica d'un llibre inèdit», *Meridià*, 21-I, p. 3.

PLA, XAVIER (2007) «Cecília Ce o l'ocell fora de la gàbia», dins RODOREDA, MERCÈ, *El carrer de les Camèlies*, Barcelona, Club Editor, pp. 221-248.

---- (2010) «Cecília Ce o l'ocell fora de la gàbia (una lectura d'*El carrer de les Camèlies*)», dins *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. 187-203.

PLA, RAMON (2006) «Tesi doctoral sobre la primera Rodoreda», *Avui*, 18-I, p. 12. Disponible en línia en: <http://projectetraces.uab.cat/tracesbd/avui/av06404.pdf> [Consulta: 25 d'abril de 2017].

PLANTADA, ESTEVE (2016) «Les obres de joventut de Mercè Rodoreda. El preludi d'una gran autora moderna», *Naciódigital*, 26-I. Disponible en línia en: <http://www.naciondigital.cat/noticia/102146/obres/joventut/merce/rodoreda/preludi/gran/autora/moderna> [Consulta: 26 d'abril de 2017].

POCH, JOAQUIM; PLANAS, CONXA (1987a) *Psicoanàlisi i dona a l'obra de M. Rodoreda*, Barcelona, Promociones Publicaciones Universitarias.

---- (1987b) «El fet femení en els textos de Mercè Rodoreda (una reflexió des de la psicoanàlisi)», *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, pp. 199-224.

PONS, ROSA (2009) *La producció d'adaptacions televisives d'obres literàries a la Televisió de Catalunya (1983-2008)* [treball de recerca], Universitat Ramon Llull, Facultat de Comunicació Blanquerna, Màster de Ficció de Cinema i Televisió. Disponible en línia en: <http://ponsverhoog.org/downloadables/LaProducciod'AdaptacionsTV.pdf> [Consulta: 9 d'abril de 2021].

POPE, RANDOLPH D. (1991) «Mercè Rodoreda's Subtle Greatness», dins BROWN, JOAN LIPMAN (ed.), *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in the Homeland*, Newark, University of Delaware Press, pp. 116-135.

---- (1994) «*Aloma's Two Faces and the Character of Her True Nature*», dins MCNERNEY, KATHLEEN; VOSBURG, NANCY (eds.), *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*, Londres; Toronto, Susquehanna University Press, pp. 135-147.

PORCEL, BALTASAR (1966) «Mercè Rodoreda o la força lírica», *Serra d'Or*, núm. 3, pp. 71 [231]-75 [235].

PORRÚA, M. DEL CARMEN (1989) «Tres novelas de la guerra civil», *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, núm. 474, pp. 45-57.

---- (1993) «La configuración espacial en discursos femeninos: Pardo Bazán, Martín Gaité, Rodoreda», *Filología*, vol. XXVI, núm. 1-2, pp. 291-299.

PORTA, ROSER (1998) «Mercè Rodoreda i el periodisme satíric. *Clarisme* i *El Be Negre* (1933-1935)», *Serra d'Or*, núm. 463-464, pp. 52-54.

---- (2007) *Mercè Rodoreda i l'humor (1931-1936)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda.

---- (2008a [1a ed. 2002]) «Nota a l'edició», dins RODOREDA, MERCÈ, *Mercè Rodoreda. Primeres novel·les*. Volum II, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda.

---- (2008b [1a ed. 2006]) «Nota a l'edició», dins RODOREDA, MERCÈ, *Mercè Rodoreda. Primeres novel·les*. Volum I, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda.

---- (2008c) «Una dona sense mandra», *El País*, 19-IV.

---- (2008d) «Les primeres novel·les de Mercè Rodoreda: antisentimentalisme i humor», *Serra d'Or*, núm. 577, pp. 15-19.

---- (2008e) «L'erotisme en l'obra de Mercè Rodoreda. *Aloma* o el desig animal», *Serra d'Or*, núm. 588, pp. 19-22.

---- (2010) «La Rodoreda desconeguda. Una jove humorista», dins *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. 15-24.

---- (2013 [1a ed. 2007]) «Molt més que la novel·lista de les flors. Postfaci de Roser Porta», dins RODOREDA, MERCÈ, *Jardí vora el mar*, Barcelona, Club Editor Jove, pp. 213-238.

---- (2015) «Periodisme i assaig amb molt d'humor», dins RODOREDA, MERCÈ, *Obra de joventut. Novel·les, narracions, periodisme*, Barcelona, Edicions 62, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. XLV-LIX.

PRADAS, RAFAEL (1967) «La nit dels premis literaris», *Serra d'Or*, núm. 1, pp. 37-42.

PUIG, JOAN (1934) «*Soc una dona honrada?*», dins RODOREDA, MERCÈ, *Del que hom no pot fugir*, Barcelona: Edicions Clarisme, p. 199.

PUIMEDON, PILAR (1994) «La correspondència entre Llorenç Villalonga i Joan Sales», *Randa*, núm. 34, pp. 133-159.

PUJOLS, FRANCESC (1938) «*Aloma*», *Diari de Catalunya*, 24-VII, p. 3.

PUNZANO, ISRAEL (2007) «La cocina de un veredicto», *Babelia. El País*, 6-x. Disponible en línia en: [https://elpais.com/diario/2007/10/06/babelia/1191627552\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/10/06/babelia/1191627552_850215.html)

[Consulta: 24 d'octubre de 2021].

QUÍLEZ, LAIA (2005) «Narrativa: Mercè Rodoreda, Carme Riera», *Liceus*, pp. 1-20. Disponible en línia en: <https://www.liceus.com/literaturas-hispanicas-no-castellanas/> [Consulta: 1 de juliol de 2020].

QUINTANA, ÀNGEL; MERINO, IMMA (1993) «Dues propostes cinematogràfiques sobre la mirada de Mercè Rodoreda», *Revista de Girona*, núm. 157, pp. 192-199.

RAFANELL, AUGUST (1993) «La llengua inadvertida de Mercè Rodoreda», *Revista de Girona*, núm. 157, pp. 60 [176] – 63 [179].

RAFART, SUSANNA (2002) «Cinc novel·les», *Avui*, 12-XII, p. 12.

RAGUE, M. JOSÉ (1983) «Una entrevista inédita con la escritora: “Tengo que corregir una nueva novela”», *El Correo Catalán*, 14-04.

REAL, NEUS (2004) «Dona i literatura en els anys trenta: la narrativa de les escriptores catalanes fins a la guerra civil» [tesi doctoral], Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en línia en: <http://hdl.handle.net/10803/32181> [Consulta: 14 de febrer de 2017].

---- (2005a) «En memòria de la Ventafocs. La Rodoreda de preguerra», *L’Avenç*, núm. 301, pp. 24-29.

---- (2005b) *Mercè Rodoreda: l’obra de preguerra*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

---- (2007a) «La Rodoreda ‘dolenta’ d’entre 1932 i 1936», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. XIII, núm. 1, pp. 25-39.

---- (2007b) «*Aloma* (1939 i 1969)», *Visat: La Revista Digital de Literatura i Traducció del PEN Català* 3. Disponible en línia en: <http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/cat/articles/15/10/0/0/2/merce-rodoreda.html> [Consulta: 22 de juny de 2020].

---- (2008a) «Les últimes lletres. Rodorediana», *Revista de Girona*, núm. 248, pp. 112-113.

---- (2008b) «L'exili francès: París», *Revista de Girona*, núm. 247, pp. 64-70.

---- (2010) «Un pont literari excepcional: *Aloma*», dins *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. 59-77.

---- (2013 [1a ed. 2006]) «Estudi preliminar, propostes de treball i de comentaris de text», dins RODOREDA, MERCÈ, *Aloma*, Barcelona, Edicions 62.

RECASENS, MARIA (1966) «Bibliografia catalana mensual», *Destino*, núm. 1520, 24-IX, p. 28.

---- (1967) «Bibliografia catalana mensual», *Destino*, núm. 1566, 12-VIII, p. 44.

RECORDÀ, JOSEP R. (2004) «*Mirall trencat* de Mercè Rodoreda», dins *Les 10 millors obres literàries catalanes del s. XX*, Castellar del Vallès, Artilletres, p. 30.

RESINA, JOAN RAMON (1987) «The Link in Consciousness: Time and Community in Rodoreda's *La plaça del Diamant*», *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, pp. 225-246.

---- (1994) «Detective Formula and Parodic Reflexivity: *Crim*», dins MCNERNEY, KATHLEEN; VOSBURG, NANCY (eds.), *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*, Londres; Toronto, Susquehanna University Press, pp. 119-120.

---- (2008a) «A Sojourn with the Dead» dins *Barcelona's Vocation of Modernity: Rise and Decline of an Urban Image*, Standford, Standford University Press, pp. 119-141.

---- (2008b) *La vocació de modernitat de Barcelona: Auge i declivi d'una imatge urbana*, Barcelona, Galàxia Gutenberg.



RHODES, ELIZABETH (1994) «The Salamander and the Butterfly», dins MCNERNEY, KATHLEEN; VOSBURG, NANCY (eds.), *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*, Londres; Toronto, Susquehanna University Press, pp. 162-187.

RIBADENEIRA, ALEGRÍA (2006) «Representaciones de la Guerra Civil española: la lucha por rescatar la palabra», dins «Esferas trizadas: La guerra y el género en seis escritoras del mundo hispanohablante» [tesi doctoral], University of Florida, pp. 112-165.

---- (2009) «Unveiling Disconcertment: “La meva Cristina” and “El batalló perdut” as Literature of Exile», *Catalan Review*, vol. XXIII, pp. 95-103.

RIERA, CARME (2008) «Les esberles d'un mirall infinit», *Serra d'Or*, núm. 588, pp. 30 [894]-32 [896].

RIFFATERRE, MICHAEL (1976 [1a ed. 1971]) *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral.

ROBLES, ADELA (1999) «The question of space in *La plaça del Diamant*», dins MCNERNEY, KATHLEEN (ed.), *Voices and Visions. The Words and Works of Mercè Rodoreda*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, pp. 127-147.

ROCA, MARIA A. (1986) *Costruzioni simboliche nel romanzo di Mercè Rodoreda La plaça del Diamant*, Sassari, Centro Stampa.

---- (1987) «Aspectes del sistema simbòlic de *La plaça del Diamant*», *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, pp. 247-261.

---- (1992) «La colomba nera: Dall vermouth all'acido muriatico», dins GRAZIA PROFETI, MARIA (ed.), *Codici del Gusto*, Milà, Franco Argelino, pp. 431-444.

---- (1994) «Novalis e M. Rodoreda: Il Fiore Azzurro», dins ROMERO, CARLOS; ARQUÈS, ROSEND (eds.), *La Cultura Catalana tra l'Umanesimo e il Barocco*, Pàdua, Programma, pp. 499-502.

RODRÍGUEZ, M. PILAR (1995) «Experiencias, literatura y cine. Traducciones y traiciones en *La plaça del Diamant*», *Anuario de cine y literatura en español*, vol. I, pp. 111-120.

---- (2000) «El poder de la experiencia: la construcción de la subjetividad en *La plaça del Diamant*», dins *Vidas im/propias: Transformaciones del sujeto femenino en la narrativa española contemporánea*, West Lafayette, Purdue University Press, pp. 83-109.

RODRÍGUEZ, RAFAEL (2008) «Recuerdo: Mercè Rodoreda», *Trasalpuente*, núm. 38, pp. 50-51.

ROIG, MONTSERRAT (1971) «Mercè Rodoreda o el desengaño», *Tele/Expres*, 28-VII, p. 14.

---- (1973) «El aliento poético de Mercè Rodoreda», *Triunfo*, núm. 573, pp. 35-39.<sup>747</sup>

ROSELL, JOSEP ANTON (2006) «Roser Porta», *El Periòdic d'Andorra*, 7-VI, p. 5. Disponible en línia en: [www.iec.cat/butlleti/pdf/88\\_butlleti\\_Rodoreda.pdf](http://www.iec.cat/butlleti/pdf/88_butlleti_Rodoreda.pdf) [Consulta: 20 d'abril del 2017].

ROSSELLÓ, PERE (2004) «Els anys de *La plaça del Diamant* (el context novel·lístic català de l'inici dels anys 60)», dins COLÓN, GERMÀ; MARTÍNEZ, TOMÀS; PEREA, MARIA PILAR (eds.), *La cultura catalana en projecció de futur: Homenatge a Josep Massot i Muntaner*, Barcelona, Institut Ramon Llull / Castelló, Universitat Jaume I, pp. 439-458.

---- (2008) «Del món dels somnis al fantàstic en els contes de Mercè Rodoreda», *Escola Catalana*, núm. 449, pp. 11-13.

R.S. (1967) «El concurs i la festa de Cantonigròs», *Serra d'Or*, núm. 9, pp. 33 [721] – 34 [722].

---

<sup>747</sup> Aquesta entrevista es va reproduir posteriorment en català en ROIG, MONTSERRAT (1976), *Retrats paral·lels*, vol. II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 163-176.

RUBIO, MARIA (1999) «Hermenéutica e historia literaria», dins DE CELIS, JOSÉ LUÍS (ed.), *La historia de la literatura y la crítica*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, pp. 189-209.

RUEDA, ANA (1994) «Mercè Rodoreda: From Traditional Tales to Modern Fantasy», dins MCNERNEY, KATHLEEN; VOSBURG, NANCY (eds.), *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*, Londres; Toronto, Susquehanna University Press, pp. 201-222.

SADURNÍ, MARTÍ (1993) «Història de dues novel·les», *Revista de Girona*, núm. 157, pp. 64 [180] -71 [187].

SALADRIGAS, ROBERT (2008) «El jardí de l'existència», *Serra d'Or*, núm. 588, pp. 27 [891] – 29 [893].

SALAZAR, JORDI (2006) «Roser Porta recupera les quatre primeres novel·les de Rodoreda», *El Periòdic d'Andorra*, 5-IX, p. 14. Disponible en línia en: [www.iec.cat/butlleti/pdf/88\\_butlleti\\_Rodoreda.pdf](http://www.iec.cat/butlleti/pdf/88_butlleti_Rodoreda.pdf) [Consulta: 20 d'abril de 2017].

SALES, JOAN (1980) «Pròleg a la 2a edició», «Pròleg a la 3a edició», «Pròleg a la 4a edició» i «Pròleg a la 5a edició», dins RODOREDA, MERCÈ, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor, pp. 5-17.

---- (2000 [1a ed. 1984]) «Una mica d'història de *La plaça del Diamant*», dins RODOREDA, MERCÈ, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor.

SALES-BALMES, LLUÍS (1966a) «Conversación con Mercè Rodoreda», *Destino*, núm. 1500, 7-v, p. 58.

---- (1966b) «Libro catalán. Panorama de actividades literarias, editoriales y librerías. Novela catalana en el extranjero», *La Vanguardia Española*, 20-I, p. 51.

SALTOR, OCTAVI (1934) «Mercè Rodoreda, *Del que hom no pot fugir*, novel·la —Edicions Clarisme. —vol. II», *La Veu de Catalunya*, 9-XII, p. 9.

---- (1935) «Mercè Rodoreda: *Un dia de la vida d'un home*. Biblioteca A tot vent. Edicions Proa. Badalona, 1934», *La Veu de Catalunya*, 10-II, p. 7.

SALUDES, ANNA M. (1983) «Mercè Rodoreda o l'amistat», *Serra d'Or*, núm. 290, pp. 13 [671] – 15 [673].

---- (1992) «Suggerimenti Lulliane in Mercè Rodoreda: “Aloma” in *Aloma*», *Annali Istituto Universitario Orientale*, vol. XXXIV, núm. 1, pp. 433-443.

---- (1993) «Una passió secreta de Mercè Rodoreda: el teatre», *Revista de Catalunya*, núm. 76, pp. 121-130.

---- (1994) «Teatre i narració: possibles interrelacions en l'obra de Mercè Rodoreda», dins ARQUÈS, ROSEND; ROMERO, CARLOS (eds.), *La Cultura Catalana tra l'Umanesimo e il Barocco*, Pàdua, Programma, pp. 495-498.

---- (1999) «Transparències enigmàtiques en la dedicatòria i l'epígraf de *La plaça del Diamant*», *Revista de l'Alguer*, vol. x, núm. 10, pp. 209-228.

---- (2001) «La prehistòria literària de Mercè Rodoreda», dins GIOVANNINI, M. ALESSANDRA; LEAL, NATASHA (eds.), *La narrativa degli anni '20 e '30 (e dintorni)*, Nàpols, Istituto Universitario Orientale, 11-39.

---- (2003) «L'àngel de l'amor i de la mort: Un conte de Mercè Rodoreda», *Revista de Catalunya*, núm. 185, pp. 88-110.

---- (2010) «El mestre d'esgrima a *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda», *Revista de Catalunya*, núm. 264, pp. 89-99.

SALUSTIANO, MARTÍN (1987) «La lúcida mirada de Mercè Rodoreda», *Reseña de Literatura, Arte y Espectáculos*, núm. 176, pp. 2-6.

SALVADOR, CARLES (1935) «*Un dia de la vida d'un home*, de Mercè Rodoreda. Biblioteca A Tot Vent, Edicions Proa, Barcelona, 1934», *República de les Lletres*, núm. 3, p. 30.

SAMSÓ, JOAN (1995) *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*, vol. II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

SÁNCHEZ, JUDITH (2012) «La traducción de *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda: formulación y aplicación de un modelo dinámico de análisis traductológico y retraducción al español» [tesi doctoral], Universitat de Vic.

Disponible a: <http://hdl.handle.net/10854/2303> [Consulta: 5 de juny de 2014].

SANDERS-TERHORST, CHRISTA (1991) «Mercè Rodoreda, *La plaza del Diamante*», *Hispanoromana*, núm. 58, pp. 77-80.

SANTAMARIA, AINA (2013) «De la literatura al format audiovisual: l'adaptació de *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda», *L'Agredolç*, núm. 41, pp. 61-68. Disponible en línia en: <https://www.raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/view/274047> [Consulta: 12 d'abril de 2021].

SCALA, SUZANNE (2016) «Remembering from the margins: the rhizome and collective memory in *El carrer de les Camèlies*», *Catalan Review*, vol. XXX, pp. 329-344.

SCARLETT, ELIZABETH ANN (1991) «Spanish Women Writers and the Reconquest of Inner Space: Gender, the Body and Sexuality in Novels by Emilia Pardo Bazán, Rosa Chacel, and Mercè Rodoreda» [tesi doctoral], Harvard University.

---- (1994a) «Mercè Rodoreda» dins *Under Construction: The body in Spanish Novels*, Charlottesville; Londres, University Press of Virginia, pp. 99-139.

---- (1994b) «“Vinculada a les flors”: Flowers and the Body in *Jardí vora el mar* and *Mirall trencat*», dins MCNERNEY, KATHLEEN; VOSBURG, NANCY (eds.), *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*, Londres; Toronto, Susquehanna University Press, pp. 73-84.

SCARRY, ELAINE (1985) *The Body in Pain: The Making and the Unmaking of the World*, Oxford, Oxford University Press.

SCHAARF, SERGI (1977) *Aloma*, Madrid, Televisió Espanyola. Disponible en línia en: <https://blog.tvalacarta.info/programa/rtve/aloma/> [Consulta: 1 de juliol de 2020].

SCHUMM, SANDRA J. (1999) «Metaphor and Metonymy: A Bridge Between the Gaps in *La plaça del Diamant*», dins *Reflection in Sequence: Novels by Spanish Women, 1944-1988*, Lewisburg, Bucknell University Press / London, Associated University Presses, pp. 65-86.

SERRAHIMA, MAURICI (1938) «Els premis literaris», *Revista de Catalunya*, núm. 83, 15-II, pp. 227-232.

SERRANO, RICARD (2009) *Mirall trencat, de Mercè Rodoreda: guia de lectura*, Barcelona, La Galera.

SEVILLANO, VÍCTOR (2008) «Desmitificació de la realitat republicana i revolucionària a *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda», *Catalan Review*, vol. XXII, pp. 329-340.

SHOWALTER, ELAINE (1985) «Feminist Criticism in the Wilderness», dins SHOWALTER, ELAINE (ed.), *The New Feminist Criticism: Essays on Women Literature Theory*, Nova York, Virago Press, pp. 243-270.

SIMBOR, VICENT (1991) «*Bearn o la sala de les nines*, contra el realisme social», *Llengua & Literatura*, núm. 4, pp. 341-355.

---- (1998) «El joc temporal en els contes de Mercè Rodoreda», dins ALONSO, VICENT; BERNAL, ASSUMPCIÓ; GREGORI, CARME (eds.), *Actes del primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 251-279.

---- (2000) «De teues a meues: les relacions transtextuals entre Mercè Rodoreda i Llorenç Villalonga», dins CABANILLES, ANTÒNIA; BAÑULS, JOSÉ V.; LÓPEZ, ARCADIO

(eds.), *Homenatge a César Simón. Quaderns de Filologia, Estudis Literaris*, vol. V, València, Facultat de Filologia, Universitat de València, pp. 421-435.

---- (2005) *La narrativa catalana del segle XX*, Alzira, Bromera.

SIMÓ, ISABEL-CLARA (2008) «De fil de vint. *Un dia. Mirall trencat*», *Avui*, 9-XI, p. 26.

ŠKRABEC, SIMONA (1995) «Obnova sredozemskega klasicizma», *Razgledi: Tako Rekoč Intelktualni Tabloid*, núm. 24, 20-XII, p. 29.

---- (2010) «Què hi ha sota les flors?», dins *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. 237-259.

---- (2016) «Farem un viatge senzill com la vida: la joventut de Rodoreda», *Ara. Ara llegim*, 27- II, p. 47.

SLAGTER, CYNTHIA G. (2001) «Through the "I" of the Other: Cross-Gender Narration in the Twentieth-Century Spanish Novel» [tesi doctoral], Indiana University.

SOBEJANO-MORÁN, ANTONIO (1995) «*Espejo roto: la utopía arcádica de Mercè Rodoreda*», *Letras Peninsulares*, núm. 81, pp. 133-145.

SOBRER, JOSEP MIQUEL (1973) «L'artifici de *La plaça del Diamant*, un estudi lingüístic», dins *In Memoriam Carles Riba (1959-1969)*, Esplugues del Llobregat, Ariel, pp. 363-375.

---- (1982) «L'artifici de *La plaça del Diamant*, un estudi lingüístic», dins *Anàlisis i comentaris de textos literaris catalans*, Barcelona, Curial, pp. 221-238.<sup>748</sup>

---

<sup>748</sup> Es tracta d'una reproducció de Sobrer (1973).

---- (1994) «Gender and Personality in Rodoreda's Short Fiction», dins MCNERNEY, KATHLEEN; VOSBURG, NANCY (eds.), *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*, Londres; Toronto, Susquehanna University Press, pp. 188-200.

---- (2010) «'Moesta et errabunda': Amoralitat i artifici a *Mirall trencat*», dins MOLAS, JOAQUIM (ed.), *Congrés Internacional Mercè Rodoreda. Actes, Barcelona 1-5 d'octubre de 2008*, Barcelona, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. 135-149.

SOL, JOSEP (1935) «Parlen els editors... "La situació del mercat tendeix a normalitzar-se" —ens ha dit Josep Queralt, d'"Edicions Proa"», *La Humanitat*, núm. 1146, 27-X, p. 5.

SOLDEVILA, FERRAN (1970) *Al llarg de la meua vida, 1 (1925-1939)*, Barcelona, Edicions 62.

SOLDEVILA, LLORENÇ (2000) *Una novel·la són paraules. Introducció a l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona, ECSA.

SOLÉ, JORDI (1993) «Vida, obra i pensament de Delfí Dalmau: Universalisme i defensa de l'idioma» [tesi doctoral], Universitat de Barcelona.

---- (1998) *Poliglotisme i raó: El discurs ecoidiomàtic de Delfí Dalmau*, Lleida, Pagès.

SOLÉ, XAVIER; TINTÓ, ROSER (1993) «Els símbols en l'obra de Mercè Rodoreda: el ganivet i les estrelles», *Antípodas*, núm. 5, pp. 203-221.

SOLER, JOAQUÍN (1980) «Mercè Rodoreda», *A fondo*, TVE, 2-VI. Disponible en línia: <https://www.youtube.com/watch?v=GQeqInFvXzg> [Consulta: 5 de març de 2014].

SOLER, M. LOURDES (1990) «Mercè Rodoreda: Eine Schriftstellerin im Exil», *Die Horem*, núm. 35, pp. 157-161.

s.s. (1933a) «Els llibres més actuals de la Diada», *La Publicitat*, 21-IV, p. 3.



- (1933b) «La Diada del Llibre. Notes», *La Humanitat*, 21-IV, p. 7.
- (1933c) «Notes i notícies. Una altra escriptora catalana» *L'Opinió*, 25-IV, p. 9.
- (1933d) «Els premis literaris de la Generalitat de Catalunya», *La Veu de Catalunya*, 23-XII, p. 23.
- (1934a) «El be...rnat Metge», *El Be negre*, núm. 147, 4-IV, p. 4.
- (1934b) «Llibres nous per a demà. Un llibre de Mercè Rodoreda», *L'Opinió*, 22-IV, p. 5.
- (1934c) «Notes diverses», *La Humanitat*, 22-IV, p. 8.
- (1934d) «El be...rnat Metge», *El Be negre*, núm. 152, 9-v, p. 4.
- (1934e) «El correu d'avui», *La Publicitat*, 17-v, p. 2.
- (1934f) «Notes i notícies», *L'Opinió*, 5-VI, p. 12.
- (1934g) «Notes i notícies», *L'Opinió*, 12-VII, p. 12.
- (1934h) «El be...rnat Metge», *El Be negre*, núm. 162, 18-VII, p. 4.
- (1934i) «El be...rnat Metge», *El Be negre*, núm. 163, 25-VII, p. 4.
- (1934j) «Notes i notícies», *L'Opinió*, 30-VIII, p. 13.
- (1934k) «Notes i notícies», *L'Opinió*, 8-IX, p. 12.
- (1934l) «Notes i notícies», *L'Opinió*, 27-IX, p. 16.
- (1934m) «El correu d'avui», *La Publicitat*, 2-X, p. 2.

- (1934n) «Els llibres», *La Humanitat*, 4-X, p. 4.
- (1934o) «Notes i notícies», *L'Opinió*, 5-X, p. 16.
- (1934p) «El correu de les lletres i de les arts», *La Publicitat*, 6-XI, p. 2.
- (1934q) «El be...rnat Metge», *El Be negre*, núm. 182, 19-XII, p. 4.
- (1934r) «El be...rnat Metge», *El Be negre*, núm. 183, 24-XII, p. 4.
- (1935a) «El Premi Crexells 1934», *La Veu de Catalunya*, 31-III, p. 12.
- (1935b) «Les Lletres. Llegint... *Un dia de la vida d'un home*», *La Humanitat*, 30-VI, p. 5.
- (1936) «Els premis literaris de la Generalitat de Catalunya, d'enguany», *La Veu de Catalunya*, 20-XII, p. 2.
- (1937a) «El Premi Creixells 1937 ha estat guanyat per Mercè Rodoreda», *La Publicitat*, 23-XII, p. 4.
- (1937b) «Cinc retrats per a cinc premis. Mercè Rodoreda o l'escàndol», *Treball*, 26-XII, p. 3.
- (1938a) «Esquellots, una precoç exclamació», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 3046, 7-I, p. 12.
- (1938b) «Premi Crexells 1937», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 3069, 24-VI, pp. 374-375.
- (1938c) *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 3069, 24-VI, p. 384.
- (1957) «Al cerrar la edición. Los premios literarios y musical de la noche de Santa Lucía», *La Vanguardia Española*, 14-XII, p. 44.

- (1958a) *La Vanguardia Española*, 18-II, p. 9.
- (1958b) *Destino*, núm. 1072, 22-II, p. 33.
- (1958c) «Noticias», *Destino*, núm. 1073, 1-III, p. 29.
- (1958d) *La Vanguardia Española*, 11-III, p. 17.
- (1958e) «Autores y editores hablan de sus libros», *Destino*, 19-IV, pp. 25-30.
- (1958f) *La Vanguardia Española*, 22-IV, p. 22.
- (1958g) «El día del libro», *La Vanguardia Española*, 23-IV, p. 3.
- (1958h) *Destino*, núm. 1082, 3-V, p. 40.
- (1962) «El lector diu», *Serra d'Or*, núm. 5, p. 7.
- (1964a) «Enquesta: els crítics davant la literatura catalana (1939-1963)», *Serra d'Or*, núm. 9, pp. 52 [604] – 58 [610].
- (1964b) *Serra d'Or*, núm. 11, p. 24 [736].
- (1964c) *Serra d'Or*, núm. 12, p. 70 [870].
- (1965) *Serra d'Or*, núm. 4, p. 75 [307].
- (1966a) «Libros en catalán recomendados por *Destino*», *Destino*, núm. 1514, 13-VIII, p. 37.
- (1966b) «Libros en catalán recomendados por *Destino*», *Destino*, núm. 1515, 20-VIII, p. 34.

- (1966c) «Libros en catalán recomendados por *Destino*», *Destino*, núm. 1516, 27-VIII, p. 34.
- (1966d) «Libros en catalán recomendados por *Destino*», *Destino*, núm. 1517, 3-IX, p. 37.
- (1967a) «2 títols fora de sèrie dels 2 novel·listes més populars de Catalunya: Mercè Rodoreda i Manuel de Pedrolo», *Serra d'Or*, núm. 4, p. 120 [860].
- (1967b) «Diada del llibre. Dos títols fora de sèrie dels dos novel·listes més populars de Catalunya», *Destino*, núm. 1550, 22-IV, p. 9.
- (1967c) «Las novedades del libro en catalán», *Destino*, núm. 1550, 22-IV, p. 114.
- (1967d) «2 títols fora de sèrie dels 2 novel·listes més populars de Catalunya: Mercè Rodoreda i Manuel de Pedrolo», *Serra d'Or*, núm. 5, p. 78 [438].
- (1967e) «Libros en catalán “recomendados” por *Destino*», *Destino*, núm. 1557, 10-VI, p. 58.
- (1967f) «Libros en catalán “recomendados” por *Destino*», *Destino*, núm. 1558, 17-VI, p. 58.
- (1967g) «Libros en catalán “recomendados” por *Destino*», *Destino*, núm. 1559, 24-VI, p. 28.
- (1967h) «Libros en catalán “recomendados” por *Destino*», *Destino*, núm. 1561, 8-VII, p. 50.
- (1967i) «Antologia Catalana recorda alguns dels seus èxits més recents. Tres autors d'importància excepcional, tres obres fonamentals», *Serra d'Or*, núm. 8, p. 62 [670].
- (1967j) «Mercè Rodoreda», *Tele/Estel*, núm. 76, 29-XII, p. 17.

- (1969a) *Serra d'Or*, núm. 117, juny, pp. 47 [431] - 48 [432].
- (1969b) «Libro catalán. Panorama de actividades literarias, editoriales y librerías. *Aloma* de Mercè Rodoreda en reedición», *La Vanguardia*, 24-VII, p. 44.
- (1969c) «Publicaciones y libros recibidos», *La Vanguardia*, 17-VIII, p. 13.
- (1969d) *Serra d'Or*, núm. 119, agost, p. 28 [556].
- (1969e) «Bibliografía catalana recent», *Serra d'Or*, núm. 120, setembre, p. 80 [672].
- (1975a) «Mercè Rodoreda, s'explica en un mirall trencat», *El Correo Catalán*, 27-III, p. 3.
- (1975b) «Bibliografía catalana recent», *Serra d'Or*, núm. 187, abril, p. 95 [287].
- (1975c) «Destino recomienda», *Destino*, núm. 1963, 14-v, p. 67.
- (1975d) «Destino recomienda», *Destino*, núm. 1964, 22-v, p. 67.
- (1975e) «Destino recomienda», *Destino*, núm. 1965, 29-v, p. 59.
- (1975f) «Destino recomienda», *Destino*, núm. 1966, 5-vi, p. 60.
- (1975g) «Destino recomienda», *Destino*, núm. 1967, 14-vi, p. 68.
- (1975h) «Destino recomienda», *Destino*, núm. 1968, 21-vi, p. 59.
- (1975i) «Destino recomienda», *Destino*, núm. 1969, 28-vi, p. 55.
- (1975j) «Destino recomienda», *Destino*, núm. 1970, 28-vi, p. 46.

---- (1983) «Reposició integral de la novel·la *Aloma*, de Mercè Rodoreda», *El País*, 1-II. Disponible en línia en:

[https://elpais.com/diario/1983/02/01/radiotv/412902004\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/02/01/radiotv/412902004_850215.html) [Consulta: 2 de juliol de 2020].

---- (2001) «Enquesta de *Serra d'Or* sobre la literatura catalana del segle XX», *Serra d'Or*, núm. 496, pp. 68 [308] – 69 [309].

---- (2006a) «La Rodoreda humanista emerge con la edició de sus primeras novelas», *La Vanguardia*, 20-v, p. 42. Disponible en línia en:

[www.iec.cat/butlleti/pdf/88\\_butlleti\\_Rodoreda.pdf](http://www.iec.cat/butlleti/pdf/88_butlleti_Rodoreda.pdf) [Consulta: 15 de maig de 2017].

---- (2006b) «Reeditades les primeres quatre novel·les de l'escriptora. La Rodoreda jove», *Avui*, 20-v, p. 37. Disponible en línia en:

[www.iec.cat/butlleti/pdf/88\\_butlleti\\_Rodoreda.pdf](http://www.iec.cat/butlleti/pdf/88_butlleti_Rodoreda.pdf) [Consulta: 15 de maig de 2017].

---- (2006c) «La fundació Rodoreda reedita obres de l'autora», *El Periódico*, 22-v. Disponible en línia en: [www.iec.cat/butlleti/pdf/88\\_butlleti\\_Rodoreda.pdf](http://www.iec.cat/butlleti/pdf/88_butlleti_Rodoreda.pdf) [Consulta: 15 de maig de 2017].

---- (2006d) «Es reediten les primeres quatre novel·les de Mercè Rodoreda publicades als anys trenta de les quals ella mateixa havia renegat», *Bit Cultura*, 22-v. Disponible en línia en: [www.iec.cat/butlleti/pdf/88\\_butlleti\\_Rodoreda.pdf](http://www.iec.cat/butlleti/pdf/88_butlleti_Rodoreda.pdf) [Consulta: 15 de maig de 2017].

---- (2006e) «Rodoreda recupera els orígens», *El Mundo*, 25-v. Disponible en línia en: [www.iec.cat/butlleti/pdf/88\\_butlleti\\_Rodoreda.pdf](http://www.iec.cat/butlleti/pdf/88_butlleti_Rodoreda.pdf) [Consulta: 15 de maig de 2017].

---- (2006f) «La Fundació Mercè Rodoreda de l'IEC recupera les primeres novel·les de l'escriptora», *El Punt*, 4-vi. Disponible en línia en:

[www.iec.cat/butlleti/pdf/88\\_butlleti\\_Rodoreda.pdf](http://www.iec.cat/butlleti/pdf/88_butlleti_Rodoreda.pdf) [Consulta: 15 de maig de 2017].

---- (2006g) «Las primeras novelas de la escritora catalana Mercè Rodoreda vuelven a ser publicadas», *Diario ADN*, 3-ix. Disponible en línia en:

[www.iec.cat/butlleti/pdf/88\\_butlleti\\_Rodoreda.pdf](http://www.iec.cat/butlleti/pdf/88_butlleti_Rodoreda.pdf) [Consulta: 15 de maig de 2017].

---- (2006h) «Es reediten les primeres novel·les de Mercè Rodoreda», *Telenotícies.com*, 3-IX. Disponible en línia en: [www.iec.cat/butlleti/pdf/88\\_butlleti\\_Rodoreda.pdf](http://www.iec.cat/butlleti/pdf/88_butlleti_Rodoreda.pdf) [Consulta: 15 de maig de 2017].

---- (2006i) «La Fundació Mercè Rodoreda reedita les primeres novel·les escrites per l'autora ara fa setanta anys», *Diari de Girona (Digital)*, 4-IX. Disponible en línia en: [www.iec.cat/butlleti/pdf/88\\_butlleti\\_Rodoreda.pdf](http://www.iec.cat/butlleti/pdf/88_butlleti_Rodoreda.pdf) [Consulta: 15 de maig de 2017].

---- (2006j) «Publican nuevamente las primeras novelas de Rodoreda, 70 años después», *Diario del Alto Aragón*, 4-IX. Disponible en línia en: [www.iec.cat/butlleti/pdf/88\\_butlleti\\_Rodoreda.pdf](http://www.iec.cat/butlleti/pdf/88_butlleti_Rodoreda.pdf) [Consulta: 15 de maig de 2017].

---- (2008a) «Roser Porta, *Mercè Rodoreda i l'humor. Les primeres novel·les, el periodisme i Polèmica*», *L'Avenç*, núm. 331, gener, p. 57.

---- (2008b) «Narrativa catalana», *El Periódico de Catalunya. Icult. Llibres*, 22-IV, pp. 8-9.

---- (2008c) «*Aloma*, un musical íntimo y fràgil, se estrena en el TNC», *La Vanguardia*, 23-X, p. 34.

---- (2016a) «La prehistoria literaria de Mercè Rodoreda, recopilada en “Obra de joventut”», *La Vanguardia*, 26-I. Disponible en línia en: <http://www.lavanguardia.com/vida/20160126/301679637727/la-prehistoria-literaria-de-merce-rodoreda-recopilada-en-obra-de-joventut.html> [Consulta: 17 de maig de 2017].

---- (2016b) «L'obra de joventut de Mercè Rodoreda, recopilada en un llibre d'Edicions 62», *Catalunyapress*, 26-I. Disponible en línia en: <http://www.catalunyapress.cat/texto-diario/mostrar/398994/1-39obra-joventut-merce-rodoreda-recopilada-llibre-d-39edicions-62> [Consulta: 17 de maig de 2017].

---- (2016c) «Un volum recull l'obra de joventut de Mercè Rodoreda», *Diari de Girona*, 27-I. Disponible en línia en:

<http://www.diaridegirona.cat/cultura/2016/01/27/volum-recull-lobra-joventut-merce/764626.html> [Consulta: 17 de maig de 2017].

STURM-TRIGONAKIS, ELKE (1996) *Barcelona. La novel·la urbana (1944-1988)*, Kassel, Reichenberger.

TABERNER, LLUÍS G. (1971) «Parada de llibres. *Aloma*, 1936», *Presència*, 15-V, p. 15.

TALAVERA, MERITXELL (2012) «Armand Obiols, d'amant a aristarc», *Revista de Catalunya*, núm. 277, pp. 118-132.

---- (2013a) «Notícia de l'expedient de censura de *La plaça del Diamant*», dins BACARDÍ, MONTSERRAT; FOGUET, FRANCESC; GALLÉN, ENRIC (coords.), *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*, Barcelona, Societat Catalana de Llengua i Literatura i Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 239-256.

---- (2013b) «Variants d'estil en el procés d'escriptura de *La plaça del Diamant*», dins MALÉ, JORDI; VENY JOAN R. (eds.), *La filologia d'autor en els estudis literaris. Textos catalans dels segles XIX i XX*, Lleida, Aula Màrius Torres i Pagès, pp. 271-291.

---- (2016) «Sobre la gènesi de *La plaça del Diamant*. Estudi de Meritxell Talavera», dins RODOREDA, MERCÈ, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor, pp. 287-299.

TASIS, RAFAEL (1934) «Maurici Serrahima, *Assaigs sobre la novel·la* (La Revista). — Mercè Rodoreda, *Un dia de la vida d'un home* (Edicions Proa)», *Mirador*, núm. 302, 24-XI, p. 6.

---- (1938) «De cara a la Diada del Llibre. —L'herald de la festa: *Aloma*, per Mercè Rodoreda, Premi Creixells 1937», *La Publicitat*, 12-VI, p. 3.

TATUM, ALISON N. (2003) «Urban Space and Female Identity in Postwar Catalan Novels by Women» [tesi doctoral], University of Texas.



TERRY, ARTHUR (2003) *A Companion to Catalan Literature*, Londres, Tamesis.

TODOROV, TZVETAN (1970) *Introduction à la littérature fantastiques*, París, Éditions du Seuil.

TRABAL, FRANCESC (1934) «Una nova estrella», *Diari de Sabadell*, 13-XII, p. 4.

---- (1935) «Elvira A. Lewi», *Diari de Sabadell*, 11-IV.<sup>749</sup>

---- (1938) «Scherzos. Salut, *Aloma!*», *Meridià*, 5-VI, p. 6.

TORRENTS, RICARD (2010) «La seqüència guerra – exili – retorn en l’obra de Mercè Rodoreda. Una lectura global», dins *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, Institut d’Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda, pp. 305-323.

TRIADÚ, JOAN (ed.) (1950) *Antologia de contistes catalans (1850-1950)*, Barcelona, Selecta.

---- (1962) «Una novel·la excepcional: *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda», *Serra d’Or*, núm. 7, pp. 36-37.

---- (1963a) «Una novel·la excepcional: *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda», dins *Llegir com viure*, Barcelona, Fontanella, pp. 132-139.

---- (1963b) «Comentari mensual», *Serra d’Or*, núm. 7, p. 27.

---- (1969) «Panorama de la novel·la catalana: I ara *Aloma*, més de trenta anys després; *Aloma* un precedent destacat», *Serra d’Or*, núm. 120, pp. 63 [655] – 64 [656].

---

<sup>749</sup> Les pàgines del diari estan sense numerar. Tot i això, cal dir que l’article està publicat en la que seria la pàgina 4 dins de la secció «Art i literatura».

---- (1971) «Panorama de narració breu: sàtires i somnis», *Serra d'Or*, núm. 144, pp. 49 [609] – 50 [610].

---- (1972) «El conte, gran desheretat de l'edició catalana: Panorama de narrativa breu», *Serra d'Or*, núm. 157, pp. 43 [683] – 45 [685].

---- (1973) «*La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda», dins CASTELLANOS, JORDI (ed.), *Guia de literatura catalana contemporània*, Barcelona, Edicions 62, pp. 402-407.

---- (1975) «Panorama de novel·la», *Serra d'Or*, núm. 192, pp. 37 [615] – 40 [618].

---- (1982) «Aparició de *La plaça del Diamant*», «El què i el com de *La plaça del Diamant*», «*La plaça del Diamant* en l'excepcionalitat», «Mercè Rodoreda després de *La plaça del Diamant*», dins *La novel·la catalana de postguerra*, Barcelona, Edicions 62, pp. 106-119.

---- (1997) «Una novel·la per assaborir», *Avui. Cultura*, 4-XII, p. 17.

TRULLÀS, JOANA (1977) «Les lletres a Catalunya: *Aloma*, cuarenta años después», *La Prensa*, 24-X, p. 12.

TUCCIO, ANNA (2001) «Mercè Rodoreda: La realtè e le favole», dins GIOVANNINI, M. ALESSANDRA; LEAL, NASTASHA (eds.), *La narrativa degli anni '20 e '30 (e dintorni)*, Nàpols, Istituto Universitario Orientale, pp. 41-52.

UGARTE, MICHAEL (1999) «Working at a Discount: Class Consciousness in Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*», *MLN Hispanic Issue*, vol. CXIV, núm. 2, pp. 297-314.

---- (2001) «Mercè the Great: *La plaça del Diamant* on the Canon», *Association of Departments of Foreign Languages Bulletin*, vol. XXXIII, núm. 1, pp. 41-44.

VALDÉS, MARIO J. (1989) «Teoría de la hermenéutica fenomenológica», dins REYES, GRACIELA (ed.), *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, Ediciones El Arquero, pp. 167-184.

VARDERI, ALEJANDRO (1987) «Mercè Rodoreda més enllà del jardí», *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, pp. 263-271.

VILLALONGA, LLORENÇ (1962) «Acerca de *La plaça del Diamant*», *Baleares*, 27-VII, p. 14.

---- (1966) «Lo mismo, pero muy diferente», *Baleares*, 14-VII, p. 20.

VILLATORO, VICENÇ (2008) «El mite del jardí desolat, un tractament literari de les catàstrofes del segle XX», *Revista de Catalunya*, núm. 242, pp. 71-107.

VIVES, LLUÏSA [GIULIA ADINOLFI] (1968) «*La meva Cristina i altres contes* dins l'obra de Mercè Rodoreda», *Nous Horitzons*, núm. 14, pp. 45-48.

---- (1980) «*La meva Cristina i altres contes* dins l'obra de Mercè Rodoreda», *Nous Horitzons*, núm. 62, pp. 12-17.

VOLLENDORF, LISA (1999) «Exchanging Terms: Toward the Feminist Fantastic in *Mirall trencat*», dins MCNERNEY, KATHLEEN (ed.), *Voices and Visions. The Words and Works of Mercè Rodoreda*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, pp. 156-174.

WALSH, MARIA EVA INGRID (2005) «The Consequences of Sexual Repression in Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*», dins «Sexuality, Repression and Womanhood in Four 20th century Hispanic Novels Written by Women» [tesi doctoral], Queens University Belfast, pp. 171-203.

WALDMAN, GLORIA F. (1982) «Vindicación feminista: Lidia Falcón, Esther Tusquets i Mercè Rodoreda», *La Torre*, núm. 115, pp. 177-185.

WIMMER, NATASHA (2009) «A Domestic Existentialist: On Mercè Rodoreda», *The Nation*, vol. CCLXXXIX, núm. 10, pp. 25-28.

WYERS, FRANCES (1982) «A Woman's Voices: Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*», dins DURÁN, MANUEL; PORQUERAS-MAYO, ALBERT; ROCA-PONS, JOSEP (eds.), *Actes del segon Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 365-375.

ZIMMERMAN, MARIE-CLAIRE (1992) «La reconstruction romanesque du lien familial dans *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda», *Iberica*, núm. 1, pp. 187-198.

## 16. ANNEXOS

### ANNEX I<sup>750</sup>

#### ACTES DEL PREMI CREXELLS

s.s. (1933d) «Els premis literaris de la Generalitat de Catalunya», *La Veu de Catalunya*, 23-XII, p. 23

El «Premi Joan Crexells» és concedit a la novel·la de Carles Soldevila: *Valentina*

#### VEREDICTE DEL JURAT

«Reunits al Palau de la Generalitat els senyors que componen el Jurat del «Premi Joan Crexells»: Prudenci Bertrana, president, Martínez Ferrando, Estanislau Duran Reynals, Armand Obiols i Marçal Olivari, secretari, s'ha procedit a fer la tria de les obres a eliminar per no reunir condicions reglamentàries.

Han estat eliminades:

Per incompletes: *Sang d'adolescents* d'Antoni Bonet, i *L'avió elèctric* de Josep Vilà Masferrer.

Per haver entrat en concurs en anys anteriors: *Ella i jo* de J. M. Vilà, i *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, de Francesc Trabal.

A continuació s'ha procedit a la primera votació, en la qual han obtingut vots les obres següents: *La barca d'Isis*, de Joan Oller Rabassa; *Valentina*, de Carles Soldevila; *Els Mayas*, d'E. Girbal Jaume; *Aspectes*, de Salvador Espriu; *Un any*, de Jaume Martí Marull; *El somriure fi*, de Roig i Raventós; *Diagonal*, d'Ignasi Agustí; *Climent*, de C. Fages de Climent; *Miquel Àngel i altres proses*, d'A. Esclassans; *Seny i atzar*, de Dalmau Janer; *El principi de Felip Lafont*, de Maurici Serrahima; *Miratge*, de X. X.; ***Soc una dona honrada?***, de **Mercè Rodoreda**; *Danses*, de Jaume Térmens; *Passa un infant*, de Navarro Costabella; i *El teu secret*, de Xavier Benguerel.

---

<sup>750</sup> Hem subratllat en negreta les referències a les obres de Mercè Rodoreda.

A la segona votació obtenen vots: *Valentina*, *La barca d'Isis*, *Climent*, *Diagonal* i *El teu secret*.

A la tercera votació, les obres que obtenen vots són: *Valentina*, *La barca d'Isis*, *El teu secret* i *Diagonal*.

A la quarta votació obtenen vots: *Valentina*, *El teu secret* i *La barca d'Isis*.

A la cinquena votació, les obres que obtenen vots són: *Valentina* i *El teu secret*.

Sisena i definitiva votació amb el resultat següent: els senyors Prudenci Bertrana, Ernest Martínez Ferrando i Estanislau Duran i Reynals han votat *Valentina*, del senyor Carles Soldevila.

Els senyors Marçal Olivari i Armand Obiols han votat *El teu secret*, de Xavier Benguerel.

Per tant, el «Premi Joan Crexells– 1933» és atorgat a Carles Soldevila per la seva novel·la *Valentina*.

Barcelona, 22 de desembre 1933.

Prudenci Bertrana, president, Martínez Ferrando, Estanislau Duran Reynals, Armand Obiols i Marçal Olivari, secretari.

**s.s. (1935a) «El Premi Crexells 1934», *La Veu de Catalunya*, 31-III, p. 12**

Maria Teresa Vernet resulta guanyadora amb la seua obra *Algues roges*

Ahir a la tarda es feu públic el fall del Jurat que havia d'atorgar el premi «Crexells» 1934. Encara que amb menys passió que altres anys, es parlava i es feien càbales a propòsit de l'autor que resultaria afavorit. Es remenaven noms, es retreien obres i actuacions, però es pot assegurar que el nom de Maria Teresa Vernet no figurava pas entre aquells que predeien els comentaris. És el que sol passar. Moltes vegades els propis autors no hi tenen cap culpa. A l'entorn d'alguns noms es fa una atmosfera de victòria que de retop, si no és aconseguida, els perjudica, sense que ells, ni per insinuacions, hagin col·laborat a crear-la. D'altra banda, sembla una desconsideració per altres noms que també mereixen una estima i una valoració alta. És el que ha passat

aquests anys. Sorpresa? Per què? Segurament seran molts els qui restaran sorpresos. Però no és gens justificada aquesta actitud. El nom de Maria Teresa Vernet és un nom que, dintre la nostra literatura, gaudeix, de fa anys, d'una destacada consideració literària. Com a poetessa i com a novel·lista, ha aconseguit grans triomfs. Per tant, el seu triomf d'avui és una confirmació del seu talent.

Maria Teresa Vernet ha assolit l'alta distinció després d'haver-se fet notar amb una obra de conjunt nodrida i quan la seva juvenesa permet esperar d'ella una continuació llarguíssima per al bé de les nostres lletres.

\*\*\*

El Jurat va reunir-se al matí en el local de l'Escola de Bibliotecàries. L'acta del veredictes que publiquem més avall ja explica detalladament el procés de deliberació que va precedir el fall.

Només una discreció absoluta, com la que guardaren els jutges fins al moment suprem, permeté que l'opinió anés desorientada com anava. Amb tot, a mig matí, alguna que altra conversa ja ens va deixar entreveure que hi havia en joc noms que molts no s'esperaven veure-hi.

Sabem que el veredictes ha estat no pas allò que en diuen laboriós, sinó més aviat fàcil. Ha tingut, certament, els seus moments d'emoció. Sobretot a la votació darrera.

Per un vot, *Algues roges* ha triomfat d'*Una nit*. En el veredictes es veu de manera ben clara que tres obres han estat les que han entaulat combat: *Camins de França* i les abans esmentades.

\*\*\*

A un quart de dues, tots els membres del Jurat han anat al despatx de Presidència de la Generalitat per a fer lliurament al senyor Portela de l'acta del veredictes que transcrivim a continuació:

L'acta del veredictes és la següent:

«En la ciutat de Barcelona, a les dotze hores del dia trenta de març de mil nou-cents trenta-cinc, es reuniren, en una aula de l'Escola de Bibliotecàries de la Generalitat de Catalunya, els senyors que integren el Jurat del Premi «Joan Crexells»: Prudenci

Bertrana, president; Carles Soldevila, Miquel Llor, Josep Maria Capdevila i Tomàs Roig i Llop, com a secretari, per a emetre el veredicta entre les vint-i-sis obres presentades.

La primera votació donà el resultat següent: *Zodiac*, d'Alfons Maseres (quatre vots); *Les algues roges*, de Maria Teresa Vernet (quatre vots); *Una nit*, de Domènec Guansé (tres vots); *Camins de França*, de Joan Puig i Ferrater (quatre vots); *Camins de nit*, de S. Joan Arbó (dos vots); *Presons obertes* de J. Roig i Raventós (dos vots); *La burgeseta*, de J. Navarro Costabella (un vot); *Ruben*, de Jeroni Moragas (un vot); ***Un dia de la vida d'un home*, de Mercè Rodoreda (un vot)**; *Perot i l'estel*, de Fuster Valldeperes (un vot); i *Vals*, de Francesc Trabal (un vot).

Es procedeix al desempat de les obres *Camins de nit* i *Presons obertes*, que han obtingut dos vots cada una d'elles. Queda eliminada l'obra *Presons obertes*.

En la segona votació obtenen: *Les algues roges* (cinc vots), *Una nit* (cinc vots); *Camins de nit* (un vot), *Zodiac* (quatre vots) i *Camins de França* (cinc vots). Queda eliminada *Camins de nit*.

En la tercera votació: *Camins de França* (cinc vots), *Les algues roges* (quatre vots); *Una nit* (quatre vots) i *Zodiac* (dos vots). Queda eliminada l'obra *Zodiac*.

Es procedeix a la quarta votació: *Una nit* (tres vots), *Les algues roges* (quatre vots) i *Camins de França* (tres vots).

Es procedeix al desempat entre *Una nit* i *Camins de França* que han obtingut tres vots cada una d'elles. Queda eliminada l'obra *Camins de França*.

I en la cinquena i darrera votació obtenen: *Les algues roges* (tres vots) i *Una nit* (dos vots).

Atès el precedent resultat, el Jurat acorda per majoria adjudicar el premi de novel·la «Joan Creixells» corresponent a l'any 1934 a l'obra *Les algues roges* de Maria Teresa Vernet».

\*\*\*

Maria Teresa Vernet, autora de la novel·la premiada ocupa en la nostra literatura un lloc ben destacat per un conjunt de qualitats que completen la seva personalitat d'escriptora.



La primera activitat literària amb què es revelà en el món de les nostres lletres fou com a poeta líric. I assolí una ben remarcable categoria en aquest camp. La seva fina sensibilitat lírica es manifestà també amb força en alguna de les seves primeres novel·les, amb perjudici, potser, del sentit de la realitat que ha de tenir el gènere de novel·la que ella cultivava. En les novel·les posteriors un realisme cada cop més ferm i equilibrat ha anat corregint i atenuant la nota lírica massa intrusa de les primeres produccions. La personalitat de Maria Teresa Vernet, com a novel·lista, es troba encara en plena formació. La novel·la que li ha estat premiada *Les algues roges* no ha estat encara judicada en les nostres pàgines. Hi dedicarem pròximament el detingut comentari que mereix una obra llorejada amb tan alta distinció. Ara no ens toca sinó trametre a la nostra novel·lista la més coral felicitació i desitjar que el premi rebut sigui per a ella un estímul i un encoratjament en la seva futura obra literària.

s.s. (1936) «Els premis literaris de la Generalitat de Catalunya, d'enguany», *La Veu de Catalunya*, 20-XII, p. 2

#### L'ACTA D'ADJUDICACIÓ

L'acta d'adjudicació del «Premi Creixells» diu així:

«Reunits al despatx del cap del Negociat de Cultura de la Generalitat els components del Jurat del «Premi Creixells», senyora Aurora Bertrana, president, i els senyors Maria Teresa Vernet, Ernest Martines i Ferrando, Salvador Espriu i Rafael Tasis i Marca, com a secretari, passen a votar les obres presentades.

La primera votació dona el següent resultat. *Vals*, de Francesc Trabal, cinc vots; *Adam i Eva*, de Joan Santamaria, cinc vots; *La Farsa i la Quimera*, de Joan Puig i Ferrater, cinc vots; *L'Home i el Destí*, de Ramon Xuriguera, quatre vots, *Una adolescència*, de Josep Sol, tres vots; ***Crim*, de Mercè Rodoreda**, un vot; *Rosa Maria*, de J. Cid i Molet, un vot, i *L'últim romàntic*, de Joan Cornudella, un vot.

A la segona votació el resultat és el següent: *Vals*, de Francesc Trabal (cinc vots); *Adam i Eva*, de Joan Santamaria (cinc vots); *La Farsa i la Quimera*, de Joan Puig i Ferrater (cinc vots); *L'Home i el Destí*, de Ramon Xuriguera (tres vots), i *Una adolescència*, de Josep Sol (dos vots).

La tercera votació, exclosa *Una adolescència*, de Josep Sol dona el següent resultat: *Vals*, de Francesc Trabal (cinc vots), *Adam i Eva*, de Joan Santamaria (quatre vots); *La Farsa i la Quimera*, de Joan Puig i Ferrater (quatre vots); *L'Home i el Destí*, de Ramon Xuriguera (dos vots).

La quarta votació, exclos *L'Home i el Destí* de Ramon Xuriguera, dona el següent resultat: *Vals*, de Francesc Trabal (cinc vots), *Adam i Eva*, de Joan Santamaria (quatre vots); *La Farsa i la Quimera*, de Joan Puig i Ferrater (un vot).

Eliminada *La Farsa i la Quimera* de Joan Puig i Ferrater, la votació final dona el següent resultat: *Vals*, de Francesc Trabal (tres vots), i *Adam i Eva* de Joan Santamaria (dos vots).

Queda doncs guanyador del Premi «Crexells» 1936 el senyor Francesc Trabal amb la seva obra *Vals*.

Barcelona, 19 de desembre del 1936 —(Signat) Aurora Bertrana, M.<sup>a</sup> Teresa Vernet, E. Martínez Ferrando, Salvador Espriu, Rafael Tasis i Marca.

**DIARI OFICIAL DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA (1937) «Ordre d'adjudicació del Premi "Joan Crexells" 1937», 25-XII, pp. 1245-1246**

Per Decret del Govern de la Generalitat, del 24 d'agost darrer, era convocat, entre els Premis anuals de la Generalitat, el Premi de novel·la amb el nom de *Joan Crexells*.

Responent a la convocatòria i de conformitat amb les Bases de concessió, foren presentades per a optar al Premi de novel·la *Joan Crexells* les obres següents:

*Apassionata*, de Josep Sol; *Per la pàtria i per la llibertat*, de Domènec Diumenge; *I era dels nostres*, de Jacint Martorell; ***Aloma*, de Mercè Rodoreda**; *El carrer de l'Amargor*, de J. Gimeno Navarro; *La cèl·lula*, de Pere Calders; *Breviari d'Amor*, de Miquel Saperas; *Muralls de silenci*, de J. Roig i Raventós; *Terra endins*, d'Antoni Muset; *L'esperança dins la mort*, d'Esteve Calzada i Alabedra; *L'evangelista*, de Xavier Benguerel; *Metges... o traficants?*, de Jordi Juan Riquer; *Història d'un gos*, de Jerònim Moragues; *La peixera*, d'Anna Murià; *El caciquet*, de Domènec Carrové; *El cor sota la màscara*, de Domènec Guansé.

El Jurat nomenat per a dictaminar el *Premi Joan Crexells 1937* quedà integrat pels senyors Joaquim Ruyra i Homs, com a President; Francesc Trabal, Sebastià Juan Arbó, Joan Duch i Agulló i Maria Teresa Vernet, Secretari.

L'esmentat Jurat, després de les voltes de votació establertes i atenent-se a les votacions de la cinquena volta, ha proclamat guanyador del *Premi Joan Crexells 1937* la novel·la *Aloma*, original de Mercè Rodoreda.

Havent-se complert els requisits estatuits per a l'adjudicació i d'acord amb el veredicte del Jurat,

He resultat:

En virtut del veredicte del Jurat dictaminador del Premi a la millor novel·la, *Joan Crexells*, i amb exacte compliment dels requisits establerts, és adjudicat el *Premi Joan Crexells 1937*, convocat per Decret del 24 d'agost darrer, a la senyora Mercè Rodoreda, per la novel·la titulada *Aloma* i com a conseqüència d'aquesta adjudicació, sigui pagada la quantitat de 5,000 ptes., import de l'esmentat Premi *Joan Crexells*, a la susdita senyora Mercè Rodoreda, amb càrrec al cap. VI, art. 4t, partida 533 del vigent Pressupost de la Generalitat de Catalunya.

Barcelona, 22 de desembre del 1937.

El conseller de Cultura,

CARLES PI I SÚNYER

## ANNEX II

### NOTÍCIES DE PREMSA DE LA PUBLICACIÓ DE *SOC UNA DONA HONRADA?*

s.s. (1933a) «Els llibres més actuals de la Diada», *La Publicitat*, 21-IV, p. 3

Mercè Rodoreda hi contribueix també amb una novel·la àgil i despreocupada: *Soc una dona honrada?*.

s.s. (1933b) «La Diada del Llibre. Notes», *La Humanitat*, 21-IV, p. 7

Mercè Rodera publica una novel·la d'un desvergonyiment graciós: *Soc una dona honrada?*.

s.s. (1933c) «Notes i notícies. Una altra escriptora catalana» *L'Opinió*, 25-IV, p. 9

S'ha posat a la venda la primera novel·la de la senyora Mercè Rodoreda, que en les seves col·laboracions de premsa ja ha demostrat remarcable qualitat literària. El llibre és anomenat *Soc una dona honrada?* i és digne de les millors curiositats.

### ANNEX III

#### RESSENYES DE *SOC UNA DONA HONRADA?*

**ESTANY, PERE [CÈSAR AUGUST JORDANA] (1933) «Crítica ràpida. Un joc de dames», *L'Opinió*, 15-VIII, p. 9**

En aquests temps en què sovint cal recórrer al subconscient, si no a l'inconscient, per explicar la relació entre el títol de molts llibres i llur contingut, ningú no trobarà estrany el títol precedent aplicat a un article on unes quantes dames faran llur paper o almenys llur paperot. En *Senyoreta desitja casar-se...* de Domènec de Bellmunt, ens són presentades diverses dames i dametes. En *Present de noces* de J. Roure i Torrent, fem coneixença amb una tal Virgínia, proveïda de «formes inefables», segons el seu autor, que les hi pot conèixer millor que ningú. Dues dames literàriament ambiciosos, Maria Rosa Arquimbau i Mercè Rodoreda, ens ofereixen altres dames en llurs novel·les *Al marge* i *Soc una dona honrada?*. Tot això és indubtablement un joc de dames. Si en aquest joc hi ha *fair play* per al crític, l'amatent lector ho descobrirà tot d'una.

L'interrogant que planteja la protagonista de *Soc una dona honrada?* (Barcelona, Llibreria Catalònia) és desenrotllat per la senyoreta Rodoreda amb una gran desimboltura. Les explicacions alternades que ens donen els dos protagonistes flueixen bé i amb una gràcia massa sovint malmesa per una cruel brutalitat. És bonic de sentir aquesta escriptora parlar d'un apotecari «apaïsat», o explicar l'anècdota d'en Peret i la dona grassa, o uns escrúpols de primera comunió, per exemple. El mal és que pocs autors saben combinar una desimboltura com la de la senyoreta Rodoreda amb la recerca de vitalitat per a llurs personatges. Els d'aquesta escriptora no ens fan pas la impressió de contradir la vida, però tampoc no ens deixen la sensació profunda d'ésser vida ells mateixos.

**PUIG, JOAN (1934) «Soc una dona honrada?», dins RODOREDA, MERCÈ, *Del que hom no pot fugir*, Barcelona: Edicions Clarisme, p. 199.<sup>751</sup>**

---

<sup>751</sup> Es tracta d'una ressenya de la novel·la que Joan Puig va publicar en el periòdic *El Poble de Sabadell* el 1933.

El que sorprèn d'aquesta novel·la, és la manca de prejudicis morals amb què és escrit i tractat el tema, el qual, per vell, no deixa d'ésser interessant. És, diem-ne un cas d'adulteri, exposat sense cap objectiu polèmic, sense la finalitat preconcebuda d'establir paral·lels enutjosos. Aquesta és, pràcticament, la valor simpàtica del llibre, i potser, en suma la seva millor moralitat. L'autor ni juga amb la conseqüència que resulta dels contractes íntims entre éssers oposats i no del tot lliures, ni es clou a perfilar volgudament els efectes patètics que són producte dels esclats passionals que motiven semblants erupcions amoroses. *Soc una dona honrada?* pertany a un gènere literari gairebé inèdit a casa nostra. Hom podria adjectivar que l'estil de l'autor és descordat, seguint un costum que determinava un cert atavisme indòmit, però cada època té el seu estil, el que li és propi i característic, fugint de les traves que l'ús fa més vigoroses, i a major llibertat de procedir, més audàcia en les maneres descriptives.

**FERRÀ, MIQUEL (1934) «Mercè Rodoreda. —*Soc una dona honrada?*», *El Día*, 8-IV, p. 1**

El títol d'aquesta novel·la sobta ràpidament al lector i més encara així que constata que l'autor és del sexe femení. I amb un desig mal contengut d'aclarir una vaga sospita s'obren les primeres pàgines. Mes, ja en el llindar, les paraules proemials ens situen: el llibre és curtet, fresquet i desvergonyat. És, també la primera sortida de l'autora al camp editorial i això li ha produït una certa temença, no gens dissimulada, d'enfentar-se amb el lector. Mes, decidida a publicar la novel·la, s'ha llançat al camp literari, amb unes paraules de presentació a través de les quals s'hi sent bategar l'ingenuïtat d'una banda; de l'altra un cert desig d'epatar.

La novel·la està escrita en forma d'unes dobles Memòries dels dos protagonistes, que ens donen a conèixer, a més de les seves aficions i el seu temperament, els altres personatges de la novel·la.

L'argument bàsic d'aquesta és la posició d'una dona que, situada en un ambient que no s'adiu amb la seva espiritualitat, es deixa estimar (i arriba també a estimar) per un jove que apareix de prompte dins l'*entourage* d'aquella. Però, malgrat aquesta corrent cordial, no s'arriba a consumir la traïció conjugal, perquè, en el moment precís, la dona reacciona i evita la caiguda.

I així queda plantejat el problema representat pel títol. És una dona honrada la protagonista? Per contestar la pregunta s'ha de partir d'un punt de vista determinat. L'honradesa femenina resideix únicament en la falta consumada de fidelitat o de pudor? Pel contrari, no resideix l'honradesa en l'expressió autèntica dels sentiments? Si aquests s'han desviat de la recta normal i moral hi ha hagut ja mancament?

Com es veu, és exacta la definició que la pròpia autora dona al llibre quant li diu desvergonyat; definició confirmada a través de la lectura. Aquesta és, tan mateix, interessant, perquè la exposició alternada de la situació sentimental dels protagonistes presenta caires diversos i ben suggestius.

És aquest el primer llibre de Mercè Rodoreda i constitueix una prometença d'obres de major importància.

## ANNEX IV

### NOTÍCIES DE PREMSA DE LA PUBLICACIÓ DE *DEL QUE HOM NO POT FUGIR*

**s.s. (1934b) «Llibres nous per a demà. Un llibre de Mercè Rodoreda», *L'Opinió*, 22-IV, p. 5**

*Del que hom no pot fugir* és el títol d'una molt interessant novel·la que acaba d'escriure Mercè Rodoreda i que es posarà a la venda demà, dilluns, Dia del Llibre. / Edicions Clarisme posa a la venda els volums II i III de la seva col·lecció. *Polèmica* de Delfí Dalmau i *Del que hom no pot fugir*, novel·la de Mercè Rodoreda, la qual, amb aquest llibre s'acredita de gran psicòleg en el caràcter humà.

**s.s. (1934c) «Notes diverses», *La Humanitat*, 22-IV, p. 8**

*Del que hom no pot fugir* és el títol de la nova novel·la de la jove escriptora Mercè Rodoreda, la qual novel·la es posarà a la venda demà, Diada del Llibre. Segueix l'èxit de venda de la producció *Soc una dona honrada?*, de la mateixa autora, que obtingué votació en el premi Crexells 1933.

**s.s. (1934e) «El correu d'avui», *La Publicitat*, 17-V, p. 2**

Edicions «Clarisme» té dos nous volums, el segon i el tercer: *Del que hom no pot fugir*, de Mercè Rodoreda i *Polèmica*, de Delfí Dalmau. Augurem un bon èxit a aquests dos llibres que junt amb *Una altra mena d'amor* de Delfí Dalmau, formen aquesta novella col·lecció.



## ANNEX V

### RESSENYES DE *DEL QUE HOM NO POT FUGIR*

ESCLASANS, AGUSTÍ (1934) «Converses literàries. *Del que hom no pot fugir*», *La Humanitat*, 9-v, p. 8

Apassionats com som d'una renovació literària total dels nostres escriptors joves, desitgem amb tota l'ànima l'aparició d'uns quants noms femenins que ens permetin de creure en la normalitat humana i vital de la narració passada per sensibilitats finament vibratòries i autènticament de dona. La literatura catalana ha comptat sempre amb un contingut reduït d'autores, bones persones però burgesament limitades, falsificadores de la veritable realitat insubornable. S'ha dit que amb bons sentiments, es fan males novel·les. El que sabem de cert, però, és que la narració catalana s'ha mogut sempre dins d'un sector enxovat i resclosit, gairebé de col·legiales de convent de monges més o menys aplicades. No volem dir que entre nosaltres no hagi d'existir la novel·la blanca, burgesa i edificant. Volem dir que la vida vital no s'entén de raons ni de convencions; i que hi ha prou complicació en la quotidianitat humana, per entretenir-se triant temes pulcres, per a convertir-los en temes bledes i en conflictes artificials i convencionalment morts. Hem tingut una Víctor Català, que només amb la seva *Solitud* ja obrí un camí de força creadorament humana. Tenim avui una Aurora Bertrana que aireja, ella tota sola, la prosa i l'ètica aburgesada de la nostra narració moderna. I tenim també, tot just arribada al camp de la creació artística, una Mercè Rodoreda, prou original per a creure en ella i obrir-li un crèdit de confiança literària. La seva primera obra, *Soc una dona honrada?*, publicada l'any passat, demostrava una certa desorientació. Novel·la descongestionada de preocupacions morals i intel·lectuals, rebutjava les convencions admeses i trencava límits i rutines. Amb una certa brutalitat enèrgicament desimbolta, Mercè Rodoreda ens presentava dos protagonistes saturats de vida animadora, potser una mica desorbitats i excessius, la qual cosa els desenfocava i els feia perdre humanitat per excés de moviment gairebé caricaturesc. Ara Mercè Rodoreda ha publicat la seva segona novel·la, *Del que hom no pot fugir* (Edicions Clarisme, volum II) i ja podem dir que ens ha nascut una veritable novel·lista, que sap el que es fa. Llunyanament, podríem situar Mercè Rodoreda a la ratlla d'aiguafortisme de Víctor Català. Però Mercè Rodoreda acoloreix el fons d'aiguafort amb un sentit saníssim de la vida real. Com en la

seva primera novel·la, Mercè Rodoreda ha triat un cas d'adulteri, però l'ha tractat amb una infinita traça i amb una habilitat descriptiva que no trobàvem en el seu primer llibre. Mercè Rodoreda té una energia incissiva, una claredat de visió detallista, i una cruesa en la narració realista, que no trobem en cap altra de les nostres joves escriptores. Mercè Rodoreda és una ànima molt sana, que ha sofert, i, sobretot, ha vist sofrir. La descripció de la folla Cinta en començar, i de la tràgica follia pròpia al final, són d'una força cruel i magníficament sincera. No en va l'autora fa precedir l'obra amb els mots «les grans passions són malalties sense esperança, allò que podria guarir-les les fa encara més perilloses» de *Les afinitats electives*, de Goethe. Car el propi *Werther* té aquesta novel·la reminiscències dramàticament fraternes. Mercè Rodoreda farà novel·les molt humanes i pessants de vida autèntica. Hi ha en ella, i en la seva prosa, una energia molt difícil de reprimir, i un molt sa sentit del detallisme realístic, ensems que un sentiment tràgic dels destins dels personatges que ja mou amb experta mà, dominadorament performadora i sense vacil·lacions.

**J.D. (1934) «Els llibres. Crítica per J.D.», *El Dia*, 11-v, p. 1**

DEL QUE HOM NO POT FUGIR. —Mercè Rodoreda és l'autor d'aquesta novel·la i Clarisme l'editorial.

Un estil viu i àgilment colorit, ple d'imprevist posa nervis vibràtils de cap a cap d'aquesta narració. Això sol el faria estimable. Però hi ha al damunt una recerca aferrissada i ben detallada dels matisos patològics que ofereix una ànima de dona torturada. Sols li trobem a mancar acció. Quin mal fa en una novel·la una mica d'acció? N'hem llegit tantes de pures elucubracions psicològiques! N'hem llegit de tan magistrals!

La rastellera de volums de Proust fa tanta ombra que per aquest camí ha de costar molt fer forat. Per això creiem que caldria procurar desbrossar altres camins a profit de la novel·lística catalana.

**BALLESTER, MARIA (1934) «Recensió de llibres. *Del que hom no pot fugir*. Mercè Rodoreda —Edicions Clarisme», *Clarisme*, núm. 30, 12-v, p. 4**

M'ha semblat una novel·la reeixida del tot. Els personatges, tant la protagonista com els «figurants» i anecdòtics, tenen relleu de vida i revelen en un tret, en un acte, en un moment, sense necessitat d'explicacions ni llargues presentacions. Tot hi és encertat; tant la manera de tractar l'assumpte i de relatar els fets passats i presents, com les descripcions i detalls que ambienten la novel·la.

La història dels amors, donada només que amb brins de conversa i records de frases, retrata perfectament els personatges, i amb gran naturalitat. No ens explica el drama, la protagonista. Senzillament: el viu; i és la vida mateixa la que imposa el desenllaç del llibre.

També són molt ben observades i molt justes les figures i les anècdotes de la gent del poble, que serveixen de fons. I l'estil agradable sap guanyar l'interès i la simpatia del lector, des de la primera pàgina fins al final corprenedor.

És d'aquells llibres que es llegeixen del començament a la fi sense deixar-los, i que es rellegeixen després capítol per capítol, assaborint el dramatisme i la poesia de cadascun.

I si una recança queda, després de llegir-lo, és de no poder anar més lluny i imaginar la continuació de la novel·la, salvant la protagonista d'ella mateixa.

I és que no és pas la història d'un cas excepcional, ni d'una dona única, i podríem trobar-la en la vida, amb tot el seu dramatisme, però sense final.

Com? Potser creixent encara l'amor d'ella amb la separació i la lluita, fins a tornar-la feble amb la seva voluntat o forta amb els seus escrúpols, i conformant-se amb la felicitat tal com la té, perquè és de l'única manera que pot donar-li'n una mica, a ell.

Quan hom estima, no ho accepta tot, fins el propi rebaixament moral, patint-ne, això sí —però, què hi fa?—, per tal de donar una mica de goig, per minso que siga, a l'altre?

L'única excusa que té l'estimar és estimar massa.

Per amor, amb amor, es pot fer i acceptar tot, però fugir, renunciar a un gran amor quan és l'únic en la vida, sense tenir cap altre sentiment prou fort on refugiar-se, i fer aquest sacrifici, no una vegada, sinó cada dia, per forta que sigui la voluntat i el temperament, ¿és possible?

També, per tal de canviar el final, podria ell respectar els sentiments d'ella, i conformar-se amb una amistat platònica i serena, que no tragués a ella l'alegria dels ulls, ni afeixugués el seu amor amb l'ombra de cap recança, però els homes no en saben gens de renunciar, i els costa més de comprendre i deixar-se convèncer pels sentiments d'altri.

Per això tot el dramatisme de la novel·la de Mercè Rodoreda, pesa damunt d'ella i a ella sola envolta; amb ell, no hi hauria cas.

**SALTOR, OCTAVI (1934) «Mercè Rodoreda, *Del que hom no pot fugir*, novel·la —Edicions Clarisme.— vol. II», *La Veu de Catalunya*, 9-XII, p. 9**

La segona producció d'aquesta escriptora, enmig dels caires discutibles que ella ofereix, acusa un refermament de les seves indiscutibles qualitats. No sabríem augurar si la imprecisió final és un reflexe de la famosa novel·la introspectiva de Schnitzler, ni si, l'hàbil justificació immoral de l'adulteri, que és pretext central de l'obra, vol ésser una tesi «llibertadana» que diria el seu preceptor Delfí Dalmau. El que creiem més essencial, fetes aquestes salvetats, és l'evident vocació literària de l'autora, molt superior a la de moltes altres companyes seves que, amb no menys gosadia temàtica i ideològica han assolit, potser, públicament, més prestigi o han fet més enrenou. I aquesta vocació recolza al nostre entendre: en l'agilitat elegant del seu estil directe, que encomana una amenitat narrativa a la seua prosa i que li permet plasmar, amb gran economia d'elements, d'una manera viva i suggeridora, els seus ambients i els seus personatges, tant com els paisatges mateixos; i més encara, en la facilitat amb què, sòbriament, la nostra escriptora sap donar encuny dramàtic i tensió psicològica als seus episodis o a les seves impressions. Alguns dibuixos interiors de la consciència de la protagonista, entorn del dubte que l'ombreja al llarg d'aquestes pàgines i de les reaccions que hi suscita, i, sobretot, tota la visió de la tragèdia i de la fi de la Cinta, digna del record de Víctor Català, i en la qual plana sensiblement el pes literari de la *Jacobé*, de Ruyra, són aspectes que avalen la categoria literària i l'aptitud novel·lística de Mercè Rodoreda, amb senyals inapel·lables.

**ALPHA (1934) «Parada de llibres. *Del que hom no pot fugir*», *La Ciutat*, 25-XII, p. 8**

Aquesta és la segona que coneixem de Mercè Rodoreda. La primera fou *Soc una dona honrada?* I una altra, la tercera, espera torn de lectura: *Vint-i-quatre hores de la vida d'un home*.

Mercè Rodoreda és jove, i a nosaltres ens interessen, sobretot, els llibres dels escriptors joves. Encara que, malauradament, més d'una vegada l'obra dels escriptors joves no respon al nostre interès.

En la lectura de *Soc una dona honrada?* trobarem moltes falles, moltes in experiències, molts defectes. Però hi trobarem un autèntic temperament de novel·lista. No el vèiem ben bé, a través de les falles inevitables d'aquell primer llibre: l'entrevèiem.

Avui la impressió s'ha fet més clara més precisa: en *Del que hom no pot fugir* són en majoria les qualitats. El llenguatge és més segur, més fàcil, més viu; els tipus tenen més relleu; la novel·la està més ben estructurada. I, a més a més, té la virtut de seguir, talment com una bona obra de teatre, una trajectòria ascendent. S'arriba al final, espès de dramatisme, gairebé sense heure'n sentiment. *Del que hom no pot fugir* és, ja, una novel·la ben acceptable.

## ANNEX VI

### NOTÍCIES PREMSA DE LA PUBLICACIÓ D'UN DIA DE LA VIDA D'UN HOME

**s.s. (1934f) «Notes i notícies», *L'Opinió*, 5-VI, p. 12**

Aquesta activíssima escriptora ha lliurat, segons les nostres notícies, una novel·la a Edicions Proa. Es tracta, segons sembla, d'una obra molt interessant.

**s.s. (1934g) «Notes i notícies», *L'Opinió*, 12-VII, p. 12**

Ens consta positivament que la senyoreta Mercè Rodoreda donarà aviat noves proves de la seva activitat literàries.

**s.s. (1934j) «Notes i notícies», *L'Opinió*, 30-VIII, p. 13**

Molt aviat sortirà un altre volum de la famosa biblioteca A Tot Vent. Es tracta d'una novel·la de Mercè Rodoreda escrita amb la seva usual desimboltura.

**s.s. (1934k) «Notes i notícies», *L'Opinió*, 8-IX, p. 12**

És imminent l'aparició de la nova novel·la de Mercè Rodoreda, *Un dia de la vida d'un home*.

**s.s. (1934l) «Notes i notícies», *L'Opinió*, 27-IX, p. 16**

L'aparició d'*Un dia de la vida d'un home*, la darrera novel·la de Mercè Rodoreda, ha agitat vivament els nostres medis literaris. L'audàcia de l'autora encarregant a una purga un dels papers principals de l'obra fa patir del cor certs refinats del carrer de la Canuda i engresca, en canvi, altres intel·lectuals del mateix carrer, que no

s'averonyeixen de confessar les tristes realitats de la vida no austera. El nostre crític usual parlarà més extensament d'aquest llibre interessant.<sup>752</sup>

**s.s. (1934m) «El correu d'avui», *La Publicitat*, 2-x, p. 2**

El volum 70 de la Biblioteca A Tot Vent que publiquen les Edicions Proa és la novel·la de Mercè Rodoreda *Un dia de la vida d'un home*.

**s.s. (1934n) «Els llibres», *La Humanitat*, 4-x, p. 4**

El darrer volum publicat per la Biblioteca «A Tot Vent» (Edicions Proa), és una novel·la destinada, indubtablement, a tenir un gran èxit. *Un dia de la vida d'un home* de Mercè Rodoreda.

**s.s. (1934o) «Notes i notícies», *L'Opinió*, 5-x, p. 16**

*Un dia de la vida d'un home* (i quin dia! Quina vida!). És una obra que ha estat molt discutida als medis literaris i ho va essent als medis familiars a mesura que la seva difusió fa el seu efecte. Tothom convé que es tracta d'una obra remarcable, reveladora d'una remarcable personalitat.

**s.s. (1934p) «El correu de les lletres i de les arts», *La Publicitat*, 6-xi, p. 2**

«A tot vent». —L'últim volum publicat per la Biblioteca «A tot vent» (Edicions Proa) és *Un dia de la vida d'un home*, de Mercè Rodoreda. El volum següent serà *Yadji Murat* de Tolstoi, una obra mestra, desconeguda del nostre públic.

**JORI, AMADEO (1934) «*Un dia de la vida d'un home*, per Mercè Rodoreda», *Flama*, núm. 141, 9-xi, p. 2**

---

<sup>752</sup> Com ha indicat Roser Porta (2007: 187), aquesta ressenya no va sorgir mai, perquè *L'Opinió* va tancar l'11 d'octubre, arran dels fets del 6 d'octubre de 1934.

*Un dia de la vida d'un home*, per Mercè Rodoreda

L'autora d'aquest llibre publicà l'any passat *Soc una dona honrada?*. Amb un precedent com indica el títol de la seva obra anterior, no ens atrevim ni a fullejar-lo. A més, tenim referències que les obres que publica l'autora estan redactades deplorablement.



## ANNEX VII

### RESSENYES D'UN DIA DE LA VIDA D'UN HOME

**TASIS, RAFAEL (1934) «Maurici Serrahima, Assaigs sobre la novel·la (La Revista). —Mercè Rodoreda, *Un dia de la vida d'un home* (Edicions Proa)», *Mirador*, núm. 302, 24-XI, p. 6**

L'oblit o el menyspreu del públic no podrà pas ésser retret a la novel·lista Mercè Rodoreda. La seva tercera novel·la, *Un dia de la vida d'un home*, serà accessible i agradable a tota mena de públics —exceptuant-ne, naturalment, l'espècie dels tastaolletes descontents de tot—. Així com els dos primers llibres de la senyora Rodoreda no arribaven a impressionar ni per la lògica de l'argument ni per l'escaiença de l'estil, *Un dia de la vida d'un home*, novel·la de les que en diríem *cronometrada*, subjectes a l'imperi misteriós del rellotge, i que concentren en una mínima quantitat de temps una major intensitat i una anàlisi més pregonada dels sentiments, té una construcció impecable i un estil, barreja d'humor una mica gruixut i de patetisme grotesc, que s'adapta perfectament a les exigències de la narració de l'única aventura eròtica de Ramon Rampell, al llindar de la vellesa. El tema no és pas nou, sinó que ha estat dels més aprofitats per la novel·la: l'estiuet de Sant Martí de l'home que ha menat una vida regulada per la rutina i el deure que esmussen els sentits; el fracàs de la temptativa amorosa del tímid sense experiència, i la relació lògica de la dona més jove que ell, enduta a frec de l'adulteri per una rauxa d'un romanticisme estantís, i que a darrera hora recupera la fredor i l'instint de conservació. L'originalitat que suposaria la utilització com a personatge principal del vas de Rubinat salat que la muller del protagonista li obliga a prendre i que sorgeix en el moment culminant com a vetllador de la virtut amenaçada, també és relativa: una novel·la de l'humorista castellà Fernández Flórez utilitza el mateix truc de sorolls subterranis intestinals per a fer fracassar una entrevista amorosa. Però, malgrat això, la novel·la és divertida, els escassos personatges episòdics que hi surten estan caracteritzats d'una manera sumària, remarcant els aspectes grotescos, però amb tot el relleu precís, i la persona del protagonista, Ramon Rampell, reuneix en una síntesi perfecta totes les característiques essencials de l'home mediocre, disposat a sofrir sense revoltar-se totes les contrarietats i les traves que li reservi el destí.

Mercè Rodoreda explica aquesta història amb un estil d'una gran empena, pintoresca i brillant, amb una naturalitat de llenguatge col·loquial i una vivacitat dels monòlegs que fan marxar la narració a un ritme ràpid i continuat. Ni excessos poètics o paisatgistes ni embolics psicològics es presenten per trencar les oracions. I la mateixa prosa desenfarfegada i àgil, que comentava amb una punta d'ironia el fracàs de l'aventura de Ramon Rampell, permet de crear la suggestió patètica d'aquella fallida d'unes il·lusions que han estat i que seran les úniques que il·luminaran la vida d'aquell pobre home.

**TRABAL, FRANCESC (1934) «Una nova estrella», *Diari de Sabadell*, 13-XII, p. 4**

*Un dia de la vida d'un home* és un conte allargassat que serveix per revelar un autor, per fer conèixer l'autor, per fer estimar les qualitats d'una personalitat interessantíssima. L'obra, tan-se-val. Si té un valor excepcional, si té dret o no a un lloc preeminent o secundari en el mapa general de la literatura catalana, no interessa de determinar. L'interessant no són els capítols, la trama, l'estil, etc. L'interessant és el que a través dels capítols, de la trama, de l'estil, s'endevina. I el que s'endevina és simplement Mercè Rodoreda.

I ens interessa haver fet aquesta troballa perquè justament el nostre país és avar en donar-nos figures d'aquesta mena. Tenim una desproporció enorme de genis i de gent normal. Tot el que ens sobra de genialitats ens manca de simple correcció. Els colors de la nostra bandera ja en són un símptoma: o groc o vermell. Repetit unes quantes vegades. Sense deixar lloc a un color menys violent però agradable. Amb Mercè Rodoreda no se'ns acudirà mai cantar plegats «La Marsellesa» ni ballar el ball de gitanes o del ciri, però som capaços de ballar-hi un fox i de cantar a duo un aire tímid de pel·lícula sonora. Exactament com farien uns saltataulells, o uns enginyers de mines, o un tripaire i un guàrdia urbà.

És clar que ens interessaria que a Catalunya tot d'una poguéssim comptar amb un Balzac, amb un Bennet, amb un Dant (no parant-nos en barres): però mentrestant preferim no ensenyar la ceba i fer-nos un clos discret on puguem viure sense escarafalls. I Mercè Rodoreda contribueix a bastir-lo, ajudant el petit grup que pacíficament viu content de tocar de peus a terra. I és curiós que sigui una noia precisament qui hagi de

donar aquesta lliçó a molts dels escriptors joves de sexe oposat, que semblen entossudits a picar de cap per les parets per veure si així els surt el bony genial.

*Un dia de la vida d'un home* és escrit sense altra preocupació que la de donar-se el gust d'escriure un conte. De gaudir escrivint-lo. Jugant amb l'idioma i amb una gràcia excepcional sota l'impuls d'una necessitat d'escriure. No hi ha cap trampa. No hi ha cap gat amagat. El propòsit és sa, el resultat també. Ens trobem davant un cas propi de panorames diferents del nostre: on una normalitat fa impossible equilibris anàrquics escaients en pobles salvatges o decadents. On l'amateurisme té el valor que ha de tenir i prou, i on certa dignitat lliga els professionals.

**SALTOR, OCTAVI (1935) «Mercè Rodoreda: *Un dia de la vida d'un home*. Biblioteca A tot vent. Edicions Proa. Badalona, 1934», *La Veu de Catalunya*, 10-II, p. 7**

Una altra novel·la de Mercè Rodoreda, l'escriptora que ha fet la seva escomesa dintre el camp de la nostra prosa. L'obra d'avui va inclosa dintre l'editorial Proa, la qual cosa ve a confirmar el reconeixement de les aptituds inicials d'aquesta jove cultivadora de la psicologia literària, del realisme arriscat i de l'absurd imaginatiu.

No gens menys, des del reportatge i l'interviu fins a les pàgines estructurades d'una novel·la, Mercè Rodoreda ha palesat per ara moure's amb igual desembaràs i amb parella agilitat mental i estilística.

*Un dia de la vida d'un home*, però, té el defecte d'involucrar tot un problema psicològic i sexual dintre d'una sola anècdota escadussera i àdhuc de gust marcadament dubtós i de contingut absolutament mediocre, tant com poca-solta i vulgar en el detall. I d'ací en pervé que el que, possiblement, hauria estat un conte passador i d'un cert enginy, esdevé dilatat, feixuc i forçadament irregular com a novel·la.

I, tanmateix, és una llàstima que l'autora s'hagi col·locat en l'entreforc d'aquesta doble dificultat, que li esmussa el desenrotllament de la seva aptesa innegable i li fa malbé el cas del seu protagonista, que és el del tímid mansuet que fracassa com a tal en l'única aventura de la seva vida, per un joc còmic de fets atzarosos.

Però Mercè Rodoreda sabrà millorar-se llestament en produccions futures, que no ha de trigar a donar-nos.

**SALVADOR, CARLES (1935) «Un dia de la vida d'un home, de Mercè Rodoreda. Biblioteca A Tot Vent, Edicions Proa, Barcelona, 1934», *República de les Lletres*, núm. 3, p. 30**

A cinquanta anys d'edat va mal una primera amor. I més mal ha d'anar si qui la pateix és casat. I anirà pitjor encara si la dama que fa el tercet és casada i és jove i bonica. L'amor del senyor Ramon, el de *Un dia de la vida d'un home*, que comença ideal, acaba, naturalment, en concupiscent. El dia més gran de la seua vida és aquell en què ha de posseir carnalment l'estimada. És el més gran i és el més desesperat, puix que no la podrà posseir perquè al ventrell porta des del dematí la porga que, per força, li ha fet beure l'esposa.

El senyor Ramon, per totes aquelles coses que explica Na Mercè Rodoreda entre *humour* i poesia, es decanta a estimar una dona tocada de sentiments romàntics. Però ni el caràcter, ni l'ímpetu, ni l'edat del vell galant són prou per a vèncer la insospitada repugnància que ha de causar en la dama la proximitat de l'encastament. La repugnància apareix quan els enamorats són ja dins l'habitació de la casa de cites amoroses, i moments abans de pecar...

L'aventura es torna, de sobte, desventura; però el senyor Ramon callarà la seua desgràcia que, per torna, és la seua glòria; callarà el goig d'haver estimat profundament i servirà per sempre més el record de la derrota vinguda, segons creurà ell, per causes alienes a la seua persona.

En açò, i res més que en açò, En Ramon és un Quixot, i és una quixotada la seua amor sensual.

Dèiem que Na Mercè Rodoreda havia escrit un conte? Veritablement els homes de cinquanta anys que s'enrolin en qüestions de faldes, per bé que aquestes qüestions vinguin embolicades amb propòsits blaus i rosa hauran d'escoltar aquesta història faceciosa. I així mateix poden allixonar-se les dametes de cor tendre enamorades per homes vells. No se'n refiïn ni gens ni gota.

El llibre, escrit en un català gramaticalment perfecte, té un estil viu i ple de suggestions que l'autora consegueix amb interrogacions al bell mig dels monòlegs interiors dels personatges.

**GUANSÉ, DOMÈNEC (1935) «Un dia de la vida d'un home per Mercè Rodoreda (Biblioteca A Tot Vent)», *La Publicitat*, 10-IV, p. 4**

És a base d'una anècdota picaresca, d'un gust una mica dubtós, que Mercè Rodoreda ha escrit la seua novel·la. Un home gris, apagat, casat amb una dona poc agradable és a punt, a cinquanta anys, de tenir la seva primera aventura galant. La seva muller, però, el fa fracassar administrant-li de bon matí una purga. Aquesta anècdota serveix a l'autor per fer-nos veure el seu protagonista en les seves hores de màxima tensió i de màxima depressió, durant un dia. L'obra és així no sols pel títol, ans pel contingut, una mena de paròdia d'aquelles famoses *Vint-i-quatre hores de la vida d'una dona* d'Stefan Zweig.

Mercè Rodoreda l'ha escrita amb desimboltura i a estones troba detalls d'humor afortunat. Arriba també, en les darreres pàgines, a fer-nos sensible la melangia, el desencís, la tristesa que hi ha en la vida del seu protagonista.

De totes maneres, l'anècdota, per la seva mateixa qualitat, en limita molt les possibilitats: fa que no hi pugui haver cap grandesa en el dolor d'aquest home, que s'hi filtri molt difícilment la poesia. Fa així mateix l'humor del llibre d'una qualitat una mica matussera.

Cal reconèixer, tot amb tot, que Mercè Rodoreda té ja una prosa clara i neta, un intent de l'humor i uns dots d'observació que poden arribar a fer-li escriure obres efectivament divertides.

**MARTÍNEZ-SAGUI, ANNA M. (1935) «Els llibres», *La Rambla (esport i ciutadania)*, núm. 299, 6-v, p. 8**

Mercè Rodoreda, autora de *Soc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir* —no es pot pas dir que sigui una autora nova— ha publicat últimament la seva tercera obra *Un dia de la vida d'un home* a la Biblioteca «A Tot Vent» de l'Editorial Proa. Jo no coneixia la seva anterior producció, com tampoc conec personalment l'autora. Cap *partipris* ni trava de cap mena poden, doncs, falsejar la meua modesta opinió.

Mercè Rodoreda «sap construir una novel·la». Des del començament fins a l'acabament del llibre, el ritme és segur i precís, i ni una sola vegada aquest queda tallat. El llenguatge té una gran fluïdesa, i l'expressió hi és clara. La psicologia del protagonista,

ben observada i ben dibuixada —més la de l'home que la de la casadeta somnia truites. En algunes de les observacions, de les imatges i les descripcions picaresques que trobeu tot sovint en el llibre, la gràcia, l'agudeses i el sentit de l'humor, hi són vius. ¡Llàstima que l'anècdota escollida sigui tan poc afortunada! Per la seva mateixa vulgaritat, decau l'interès de la novel·la, i a voltes les situacions humorístiques no són humorístiques, sinó més aviat grotesques.

Poc encert, manca de bon gust, de finor d'esperit, en l'elecció del tema. L'aventura imprevista, màxima il·lusió d'aquell home gris, reposat i metòdic, sabem per endavant com ha d'acabar, millor dir, saber «per què» no es podrà realitzar. I aquest «per què» és tan poc suggestiu, tan poc poètic, que per més emoció i més patetisme que posi l'autora a descriure'ns el desencís d'aquell amant dissortat, no troba cap ressò en nosaltres.

Estic gairebé segura que Mercè Rodoreda, que posseeix bones dots d'observació, estil desimbolt i pintoresc i traça per lligar els fets i l'ambient amb els personatges, ens donarà aviat una obra plenament reeixida.

**s.s. (1935b) «Les Lletres. Llegint... *Un dia de la vida d'un home*», *La Humanitat*, 30-VI, p. 5**

Amb aquest títol, que ens recorda el d'una petita obra mestra de Stefan Zweig, Mercè Rodoreda ha escrit la seva tercera novel·la.

De les dues anteriors no pot negar-se que hi ha, en general, un notable avenç: en l'estil, en la construcció, en el perfil dels personatges. No és, però, tot el que, segons sembla, podem esperar de Mercè Rodoreda. És bastant ja que la trajectòria d'aquesta autora segueix una línia ascendent. A més a més Mercè Rodoreda és jove. I això, quan hi ha entusiasme i ganes d'estudiar, és molt.

*Un dia de la vida d'un home* ha servit a Mercè Rodoreda per a vèncer unes dificultats, cosa sempre de lloar, per ambiciosa, en un escriptor jove. I és també una novel·la amablement desenvolupada que es llegeix amb gust.

## ANNEX VIII

### ANUNCI DE *CRIM*

**CAPDEVILA, LLUÍS (1936) *La bella i el monstre*, Barcelona, La Rosa dels Vents, p. 4**

En el vinent volum: *CRIM* de MERCÈ RODOREDA. Una divertida novel·la d'humor i d'intriga.

## ANNEX IX

### RESSENYA DE *CRIM*

**OLIVER, JOAN (1936) «Notes de lector. *Crim*», *Mirador*, 29-X, p. 6**

Vaig arribar a casa amb un llibre nou a la mà. Era *Crim*, de Mercè Rodoreda. Al passadís vaig topetar amb una tia meva que donava per acabada la visita. (Parlo d'una fadrina madura, posseïdora d'una ignorància invencible sobre el noranta per cent de les coses de la vida.) Per un moment em va prendre el llibre, confegí el títol, en considerà l'aspecte exterior... «Per què llegiu aquestes coses?», digué. Els seus ulls dolcíssims expressaven un pietós retret. En la inflexió de la seva veu es descobria una condemna mansoia per bé que total de les noves generacions. «Perdona tia —vaig replicar, amatent—: conec l'autora d'aquest llibre i t'asseguro...» «Una dona, és una dona qui l'ha escrit? Calla, calla! No m'escandalitzis...» Em deixà amb la paraula a la boca.

Estic cert que en la confecció d'aquest judici sumaríssim contribuï no poc l'aspecte inquietant del penúltim avatar tipogràfic de Quaderns Literaris, que és el que ha correspost a *Crim*. I també l'hemofília del títol. I el retrat gairebé necrològic de l'escriptora, amb els ulls obsessionats i uns apèndixs diabòlics eixint-li de les parpelles.

Sota la pressió d'aquesta crítica desconsiderada vaig emprendre la lectura de la novel·la.

L'autora confessa al pròleg —una pàgina d'autobiografia novel·lada, d'un humor molt fresc— que ha «cercat només de divertir i atabalar». Jo he sofert el primer d'aquests efectes. Del segon me n'han salvat amb penes i treballs els meus conscienciosos anys d'«escola sabadellenca».

Estava disposat a acarar-me amb una paròdia de novel·la policíaca. He quedat decebut. L'aparatosa presència d'abundosos elements formals propis del gènere, no arriba a justificar la classificació. No hi ha el vigor tècnic, la disciplina narrativa, l'estricta interdependència de fets i personatges que cal exigir en tota història l'objecte de la qual és un crim i el seu aclariment. No vol dir res que es tracti d'una narració de tipus humorístic que implica una sàtira contra el gènere —en aquest cas més que en cap altre: la qüestió que es planteja és l'assassinat d'una sabata—; mai no és lícit, si hom vol guardar fidelitat a l'etiqueta i en definitiva aconseguir allò que es proposa, construir en



el buit, perdre's en selves de retòrica gratuïta, resoldre temes encara no exhaurits amb sortides capritxosament còmiques, lliurar-se a la facècia incontrolada. Chesterton ha salvat aquests perills —les històries del P. Brown, *L'home que fou dijous*, *Quatre brètols sense tara*— tot mantenint el doble valor: severitat tècnica i deformació humorística.

La llei de contrast que regula el difícil art de fer riure —o de fer gràcia— ha d'ésser aplicada amb una elegant sobrietat, dosificada cautament. El més lleu abús o engrescament, acostuma a ésser fatal.

M'imagino a un burgès impecablement vestit de noces: copalta, plastró, jaqué, pantaló ratllat. Un sol detall no s'adiu amb la correcció de la seva indumentària: va descalç. Doncs bé; la comicitat d'aquest contrast està en raó directa de la naturalitat amb què el dessús dit burgès es produeixi.

Cal no perdre de vista l'apoteigma: l'humorisme és una cosa extraordinàriament seriosa.

La història de Mercè Rodoreda peca en general per manca de sobrietat. Hi ha en les seves pàgines moments còmics de la millor qualitat, abundants encerts narratius. Tanmateix registrem nombre de possibilitats malversades per excés, excés de facultats, diríem.

Sospito que aquests defectes —desmesura, manca de sentit arquitectònic, dispersió— no són fills d'una manera de fer inconscient, sinó d'un determinat criteri, d'un partit pres, al nostre modest entendre equivocat. Selecció, contenció, estalvi, mesura. Amb aquestes virtuts que només depenen de la voluntat, els resultats guanyarien un cent per cent.

I, malgrat tot, la darrera obra de Mercè Rodoreda té per a mi un interès excepcional. Els seus valors són independents del conjunt. No estan en funció del resultat. No són pròpiament novel·lístics. En potència, sí, és clar.

*Crim*, com moltes obres de joventut, té un cert caràcter enciclopèdic. L'autor hi aboca tot o gairebé tot el que sap, el que ha llegit, el que ha viscut —més o menys transformat. En aquest cas l'obra guanya una preciosa significació de document per tal com fixa els límits, descobreix les preferències, les ambicions, insinua la futura trajectòria de l'autor.

És després d'haver constatat la riquesa vital i literària, aparent o recòndita que el llibre conté, que proclamo la meua fe absoluta en els destins d'escriptora de Mercè Rodoreda.

I encara hi ha el llenguatge. El caràcter del llibre comporta un punt de pedanteria. Nos ens hi enganyéssim pas. Ens trobem davant una virtut estilística per la qual la identitat de l'obra es fa palesa.

Ens consta que Mercè Rodoreda no té necessitat de fer revisar els seus originals. I si ho fa és per pura modèstia. Per tant, tot el que hi ha en el llibre és de collita pròpia. Les nombroses troballes de dicció i de composició, les justes i picants solucions de certs problemes gramaticals de solució optativa, el lèxic ric i precís —sobretot l'ús adequat de verbs que estalvien preposicions i adverbis i donen més plasticitat i exactitud a l'acció—, el diàleg, artificiosament dilatori o furiosament explosiu, ens proven que l'autora de *Crim* posseeix el sentit de l'idioma, que l'estima amb summa passió, que el cura amb sol·licitud extrema.

I, finalment, vull anotar la qualitat màxima d'aquesta novel·la: la salubritat. La higiene literària, de fons i de forma, és condició natural d'aquesta obra amabilíssima. Netedat moral, renyida amb el puritanisme hipòcrita o simplement imbècil. Salut intel·lectual, que exclou la petulància i el gongorisme sense solta. Sanitat moral, que vol dir puresa i capacitat.

«Per què llegiu aquestes coses?», demanava aquella bona dona que ignora la vida i l'art que n'és la superació. És pels camins que segueixen aquestes coses que nostre món ens pot prometre el modest paradís on el somriure i la rialla no siguin pecat sinó exemple.

## ANNEX X

### REFERÈNCIES A LES PRIMERES NOVEL·LES DES D'EL BE NEGRE<sup>753</sup>

s.s. (1934a) «El be...rnat Metge», *El Be negre*, núm. 147, 4-IV, p. 4<sup>754</sup>

Els de Clarisme han engegat a fer novel·les a Mercè Rodoreda.

Ja té enllestida la segona.

El títol és: *Del que hom no pot fugir*.

En Passarell diu que del que hom no pot fugir és d'ella.

Aquests homenots!

[...]

Mercè Rodoreda (diu *La Publicitat*), va veure votada la seva primera novel·la en els premis Crexells d'enguany.

Però no foren solament els del jurat. A hores d'ara són molts dels abnegats lectors els que li tenen votada.

s.s. (1934d) «El be...rnat Metge», *El Be negre*, núm. 152, 9-v, p. 4

Mercè Rodoreda i Clarisme (que en donarà de joc aquesta dona!) va preguntar al resignat i indolent Passarell en ocasió de la publicació del seu segon llibre: *Soc una dona honrada?*<sup>755</sup>

---

<sup>753</sup> Hem obtingut la informació sobre les referències a Rodoreda en *El Be negre* a partir de l'ANNEX II que Roser Porta introdueix en la seua obra *Mercè Rodoreda i l'Humor (1931-1936)*. Tot i això, volem fer saber que, després de la consulta dels originals, a més d'un cert desajust en la paginació –hi ha referències que la tenen i altres no–, hem trobat certs errors en la datació que Porta fa de les referències, errors que detallarem, pertinentment, en notes en cadascuna de les referències.

<sup>754</sup> Roser Porta (2007: 346) localitza aquestes referències al volum núm. 148 de l'11 d'abril de 1934 i pertanyen al volum núm. 147 del 4 d'abril de 1934.

<sup>755</sup> Evidentment, es tracta d'un error. El títol del seu segon llibre és *Del que hom no pot fugir*, tot i que en la referència d'*El Be negre* el que està malament és l'afirmació del «segon llibre», ja que hauria de dir «el primer».

—Expliqueu-me què voleu dir amb això —digué allargant molt les paraules i amb una mandra ben visible en les seves llargues extremitats.

I la Merceneta li aclarí:

—És un dubte d'una dona que, amb tot el que li esdevé, no sap si pot dir que és honrada.

En Passarell, es grata el clatell lentament i no sembla disposat a pronunciar cap paraula.

Mercè Rodoreda, enjogassada, li torna a demanar:

—Senyor Passarell, digui'm, soc honrada o no?

—Veurà —diu el dibuixant amb pausa— , si no fos honrada, què seria?

—Home; seria deshonrada!

—Doncs digui que és honrada, dona; és més curt...

I es posà a badallar llargament..

**s.s. (1934h) «El be...rnat Metge», *El Be negre*, núm. 162, 18-VII, p. 4**

*DEL QUE HOM NO POT FUGIR. Mercè Rodoreda i Clarisme*

Vet ací un bon llibre i una bona senyora.

I diem un llibre i no diem un volum, perquè no volem que amb allò del «volum» de la senyora s'hi facin jocs.

És clar que si filéssim molt prim, podríem retreure algunes petites falles venials...

Per exemple: el títol hauria d'ésser *Del que dona no pot fugir*, perquè al fi i al cap Mercè és una dona no un home, però això no té importància.

En canvi en té, i molta, el petit pròleg que el fibrós dibuixant Passarell i Fijalepo ha posat al davant del llibre: Diu Passarell:

«Les grans passions són obstinades i persistents com un senyor Maleras. Allò que podria guarir-les les fa encara més possibles. —*Goethe Passarell.*»

Mercè és una dona enamorada. Ella ho estima tot; el cel, la terra, l'aigua, els anissos, etc. Però per damunt de tot, estima en Passarell.

L'enjogassada Mercè Rodoreda va passar encara no fa dos anys el xarampió folquitorrià i es va aprendre de memòria aquella novel·la que porta per títol *Per què fuges de mi?*

*Del que hom no pot fugir* és, doncs, un fill literari i natural de l'aplaudit patufista i de la seva antiga admiradora.

En la novel·la que comentem, hi ha moltes defuncions. Moltíssimes. Ara, el que hi ha, també, és molta varietat mortuòria. L'un mor boig, l'altre mor de fam, el de més enllà de fàstic. Hi ha molts llamps i trons i sempre fa vent. Hi ha un medicament que es diu César i, naturalment, tothom li fa caritat per allò de «donar al César el que és del César».

Aquesta Mercè Rodoreda és una dona molt enganyadora. Fa una rialleta de pastoreta soltereta, però en el fons del fons, quina tragèdia, Mare de Déu!

Com deu patir, ella... i el seu resignat i benèvol espòs, en escriure, la primera, i en haver-ho d'escoltar forçosament, el segon, totes aquestes cosotes dels amors maleïts i clandestins d'un senyor amb perfil gòtic i moltes criatures i una noia de bona família que menja arròs de peix un cop a la setmana i porta ja dos sueters fets en el que va de mes...

**s.s. (1934i) «El be...rnat Metge», *El Be negre*, núm. 163, 25-VII, p. 4<sup>756</sup>**

Una de les moltes coses remarcables del llibre de Mercè Rodoreda i Clarisme és la forma crua, geomètrica i precisa dels diàlegs. N'hi ha d'admirables. Val la pena que els nostres lectors en coneguin algun:

«Cap al matí. És de nit. No plou.

—Vens?

—Vinc.

—Tens fred?

---

<sup>756</sup> En lloc del 25 de juliol de 1934, Porta (2007: 348) indica el 25 de febrer.

—Tinc.

—Estimes.

—Més.

—Mossega!!

—Nyam!!!»

s.s. (1934q) «El be...rnat Metge», *El Be negre*, núm. 182, 19-xii, p. 4<sup>757</sup>

La Merceneta Rodoreda i Clarisme s'ha sortit amb la seva. El treball que feia al benemèrit i a voltes sentimental Queralt de Badalona, ha estat productiu. Tots els homes tenen una hora tonta i En Queralt la tingué en deixar-se encolomar *Un dia de la vida d'un home*. Això explica que en l'actualitat l'enjogassada i vehement Merceneta navegui «A tot vent» dins de les Edicions Proa.

La seva perfomança però ha estat —i van dos— un goig sense alegria.

Merceneta, degut a l'emoció ha perdut la carta de navegar. Des de fa un mes que el seu marit l'hi busca.

\*\*\*\*

Mercè Rodoreda i Clarisme ha estat la primera dona catalana que s'ha encarat amb un tema amarg i escatològic cent per cent.

*Un dia de la vida d'un home* és, fet i fet, la història d'una purga. D'una purga que fa el seu efecte.

Amb gran despreocupació i perfecte coneixement de causa, Mercè Rodoreda explora el fons de la qüestió. El llibre hauria pogut ésser titulat *Influència de la purga en l'adulteri*. I no hi hauria perdut res. Vanament hem cercat a través del volum el nom de la casa anunciadora del purgant. És un descuit que serà subsanat en la propera edició.

\*\*\*\*

---

<sup>757</sup> Roser Porta (2007: 349) indica que aquesta referència va aparèixer en el volum núm. 183 del 19 de desembre de 1934. Realment, el número de volum corresponent a aquesta data és el 182.

Una de les virtuts del llibre de la senyora Mercè Rodoreda i Clarisme, és provocar una reacció saludable en l'ànim de certs amants inexperts que, refiant-se massa —optimistes de la joventut exaltada— del *self control*, gosen purgar-se en dies de compromís.

**s.s. (1934r) «El be...rnat Metge», *El Be negre*, núm. 183, 24-XII, p. 4<sup>758</sup>**

En *Un dia de purga d'un home* no tan sols hi ha la tragèdia viva d'un home que s'ha purgat amb rubinat i va escamat, sinó que Mercè Rodoreda ha tingut cura que el seu estil literari donés una idea clara dels cargolaments de ventre que acostumen a produir-se en aquests casos. La qual cosa demostra que a voltes el bon estil pot aliar-se amb el mal gust. Ai Mercè, Mercè!! Que n'ets de *lavativesca*!!

---

<sup>758</sup> Roser Porta (2007: 349) indica que aquesta referència va aparèixer en el volum núm. 184 del 24 de juliol de 1934. Realment aparegué en el volum núm. 183 del 24 de desembre de 1934.

## ANNEX XI

### NOTÍCIES DE L'OBTENCIÓ DEL PREMI CREXELLS (1937) I RESSENYES ANTERIORS A LA PUBLICACIÓ D'ALOMA (1938)

s.s. (1937a) «El Premi Creixells 1937 ha estat guanyat per Mercè Rodoreda», *La Publicitat*, 23-XII, p. 4

Ahir el Jurat qualificador del Premi Creixells, el degà dels nostres Premis Literaris oficials, es reunia per dictar veredictes. Hi havia una certa desorientació sobre el possible guanyador. Bons novel·listes, acreditats per llur producció anterior concorrien al Premi, però el fet d'ésser gairebé totes les obres inèdites feia arriscats els vaticinis. Hom parlava de Benguerel, de Guansé, de Moragues, de Mercè Rodoreda, sense, però, marcar una seguretat en cap dels candidats que s'indicaven.

Ahir sortíem de dubtes. El Jurat, presidit pel venerable escriptor Joaquim Ruyra, mestre de la prosa literària catalana, i compost pels novel·listes Francesc Trabal, Sebastià Juan i Arbó, M. Teresa Vernet i J. Duch i Agulló, atorgava el Premi Creixells de 1937 a la novel·la *Aloma*, de Mercè Rodoreda, per tres vots, contra dos que n'obtenia *L'evangelista*, de Xavier Benguerel. Els semifinalistes, eliminats en les anteriors votacions, havien estat Anna Murià amb *La Peixera*; Jeroni Moragues, amb *Història d'un gos*; Pere Calders, Domènec Guansé i d'altres.

Amb el Premi Creixells d'enguany, una altra dona obté el màxim guardó dels novel·listes catalans. Fa dos anys era M. Teresa Vernet, amb *Les Algues Roges*. Ara ha estat Mercè Rodoreda. Començava la seva carrera de novel·lista amb *Soc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir*, obres que només eren, direm, obres de digitació. La publicació, a la Biblioteca A Tot Vent, de la seva novel·la *Un dia de la vida d'un home* revelava la seva frescor d'estil, la mordacitat del seu talent i l'acidesa de la seva fantasia al gran públic. Autora de llibres divertits, després d'aquest, que n'era força, escrivia: *Crim*, que és una exhibició d'intel·ligència, amb una punta d'excés en l'humorisme cerebral i un estil d'una gran qualitat expressiva, molt treballat. Tenim molt bones referències d'*Aloma* —el títol és tret d'un personatge del *Blanquerna*, de Ramon Llull— però no la coneixem, encara que suposem que ben aviat serà editada. El gran públic constatarà, amb aquest llibre, l'ascensió del talent de Mercè Rodoreda,



novel·lista catalana que, a més d'escriure bé, és una dona jove i bella i que té, en els seus vint-i-tants anys, la coqueteria d'ésser mare de família i de tenir uns escaients cabells grisos que la fan, si no més respectable, més prestigiosa, del punt de vista fotogràfic.

**s.s. (1937b) «Cinc retrats per a cinc premis. Mercè Rodoreda o l'escàndol»,  
*Treball*, 26-XII, p. 3**

A propòsit del Premi Joan Creixells, hem sentit aquests dies passats com algú deia:

—Per primera vegada, hom ha premiat una obra divertida.

La dita és probablement injusta, però fa bonic.

I no és pas que Mercè Rodoreda s'hagi proposat fer una obra divertida. En *Aloma*, com en les seves novel·les anteriors, la nostra escriptora no ha fet sinó donar sortida a la seva visió del món i a la seva manera de viure les coses de l'amor.

La qual cosa és sempre escandalosa. El nu sempre esvera, tant si es tracta del cos o dels sentiments. Per això és, indubtablement, un esdeveniment l'aparició a la literatura catalana d'una noia jove que té la pretensió d'escriure el que sent.

Mercè Rodoreda, o la necessitat d'escriure. Allò que hom en diu impuls biològic. Deu ésser que Rodoreda ha viscut en «accourci» una vida intensa, la passió i el contingut de la qual escaparien als límits que comporten els vint-i-sis anys normals que són els seus.

En fa alguns, pocs, que Mercè Rodoreda intenta explicar totes aquestes coses. El seu primer llibre ja portava un títol detonant: *Soc una dona honrada?*. Immediatament va cridar l'atenció.

Més tard publicà *Del que hom no pot fugir, Un dia de la vida d'un home*. Mentrestant, dirigí un setmanari literari titulat *Clarisme*. Mercè Rodoreda es lliurava francament a la literatura. Abocava en l'escriptura inquietuds i problemes que la turmentaven.

Per exemple, en aquesta obra coronada ara amb el Premi Joan Creixells, i que porta a la coberta el nom de la protagonista, *Aloma*, s'hi pinta la història d'una noia que descobreix l'amor. El descobreix per obra i gràcia d'un cunyat que hi arriba d'Amèrica.

I les relacions entre els dos amants, són de les coses més atrevides que han imprès les editorials catalanes. Ja ho llegirem el mes vinent, en què la novel·la serà a la venda.

Els problemes que tracta Mercè Rodoreda es presten a la literatura pseudo-transcendental. Però no cau pas en aquesta falla la nostra jove i sortosa novel·lista. Ella no pot fer traïció al seu temperament, al seu caràcter desenfadat, a la seva lúcida intel·ligència.

Perquè, quan vol, Mercè Rodoreda és una virtuosa de la ploma. Va escriure una novel·la, *Crim*, que és un divertiment i un regal per a l'esperit. Exercicis de digitació, ha dit ella mateixa. Exercicis en vista a aquestes obres majors en les quals l'autora, ultra comprometre-hi la seva reputació literària, hi compromet un bon xic la seva ànima.

El Jurat del Premi Joan Creixells ha consagrat, doncs, un talent nou i prometedor. A dir la veritat, el veredicta no ha sorprès molt els qui porten els comptes exactes del nostre món literari. Fa quatre dies, l'Agrupació d'Escriptors Catalans li concedí el Premi d'un concurs de contes de guerra. Rodoreda hi va concórrer amb una narració, «En una nit obscura», que s'imposà a l'acte als membres del Jurat.

En els pocs anys que porta ja d'existència, el Premi Joan Creixell ha servit ja per a distingir dues dones. Donat el nombre relativament reduït de les escriptores a Catalunya, el fet no deixa de tenir la seva importància. I, encara, en el Premi d'enguany era també una altra dona jove, Anna Murià, un dels rivals més seriosos de la triomfadora.

¿Qui sap si seran les dones les que portaran a la novel·lística catalana aquella inquietud que encara li manca? Examinant el cas de Mercè Rodoreda, la pregunta no es pot respondre si no és afirmativament. La seva manera de pensar i de dir les coses, s'adreça de dret al gran públic. Una novel·la seva no és un llibre més, sinó l'obra aquella de la qual tothom parla. Abans d'un mes en sabreu donar raó.

**BURBANO, LUIS (1937) «Los premios literarios de la Generalidad de Cataluña. Mercedes Rodoreda. “Premi Creixells 1937”», *La Vanguardia*, 31-XII, p. 3**

La primera impresión que produce Mercedes Rodoreda, la mujer, el físico de la mujer, es un poco desconcertante. Desde luego, es una muchacha agradable. Pero comprender

en qué consiste su encanto ya es más difícil. ¿Es bonita? Sí, indudablemente es bonita. Pero de una belleza suave, poco llamativa, de una belleza que atrae sin acabar de definirse, que se proyecta sin alardes, que produce una sensación amable sin reclamar admiraciones. A uno le es grato contemplar a esta muchacha y la cataloga en seguida, sin vacilar, entre las mujeres bonitas. Luego se va dando cuenta de por qué la juzgó bella: va descubriendo que sus facciones son correctas, que el óvalo de su cara es perfecto, que es clara su sonrisa y expresiva su mirada. Y la reflexión confirma el fallo intuitivo. Del Sol dijo Gracián que es tan discreto, que embelleciendo todo con sus rayos, con su luz cegadora oculta su belleza a los ojos de los mortales. Si deslumbrar es una forma del recato, otra es el apagarse, el hacerse humilde, el disimular las naturales galas. Y es así, apagándose, velándose, empequeñeciéndose, como recata su auténtica belleza el rostro amable de Mercedes Rodoreda.

Fijar la edad de la autora de *Aloma* no es menos dificultoso que definir su belleza. Pero el caso es inverso. Antes teníamos una clara sensación estética y lo inseguro era el motivo. Ahora tenemos un dato bien preciso: la fecha del nacimiento: 10 de octubre de 1909. Pero nos falla la sensación de tiempo. Sabemos, porque crónicas cantan, que Mercedes Rodoreda tiene veintiocho años; pero ¿qué edad aparenta? Lozano el cutis, fresca la voz, jugosos los labios, mozo el gesto... ¿Veinte años? Sí; pero ¿no hay algo de lograda madurez en la prestancia de la figura, en la dignidad del rostro, en el aplomo de la palabra, en la firmeza del mirar? Y, luego, los cabellos. Porque al rostro joven lo nimban unos cabellos grisáceos, unos cabellos que encanecen prematuramente.

Félix de Pomés, excelente retratista, nos explicaba un día su teoría estética del retrato. Decíanos que importaba poco que el retrato rejuveneciese o envejeciese al modelo, porque el retratista ha de captar el espíritu, no el momento: porque el retratista ha de recoger aquellos rasgos que definen una personalidad, aquellas características fisonómicas que perduran a lo largo de la vida de un hombre y que hacen que sea él y no otro. La teoría de Pomés nos recordó la imagen de Tolstoi: el hombre es como un río, que siendo siempre distinto, es siempre el mismo. Viendo uno a Mercedes Rodoreda, tiene la sensación de contemplar un rostro que condensa todos esos rasgos definitivos de una personalidad. Juventud triunfante, madurez lograda y hasta el atisbo de una ancianidad todavía muy lejana.

Físicamente Mercedes Rodoreda ha llegado a la plenitud. Su personalidad está perfectamente conseguida. ¿Hasta qué punto esta plenitud externa responde a una plenitud interna, a una plenitud de espíritu?

Mercedes Rodoreda se ha estado buscando a sí misma con una constancia magnífica. Respondiendo a esos fuertes estímulos que tienen su origen en aptitudes innatas. Mercedes Rodoreda se entregó a los veintitrés años al cultivo del género literario más difícil: la novela. Se ha dicho muchas veces que la novela es un género literario de madurez intelectual. Incluso esta teoría se ha aplicado a los pueblos. Se ha dicho que la poesía es la primera manifestación literaria de los pueblos: inicialmente, la épica. Todas las literaturas confirman el principio. Y el hecho podemos verlo en los ejemplos que la actualidad nos brinda. En Cataluña, pueblo de cultura naciente, abundan los grandes poetas y escasean los novelistas. Y lo mismo ocurre en los países hispanoamericanos. En cuanto al caso individual, la historia nos brinda numerosos ejemplos. Casi todos los grandes novelistas no se han revelado, y algunos ni siquiera descubrieron sus geniales facultades hasta una edad bastante avanzada, a una edad en la que difícilmente se revelaría un buen poeta. Y Mercedes Rodoreda escribió su primera novela a los veintitrés años y ha alcanzado su consagración literaria a los veintiocho. ¿No os explicáis ahora las hebras de plata nimbando el rostro joven? ¿No veis el paralelismo entre lo externo y lo íntimo, entre el cuerpo y el alma?

La primera novela titulábase: *Soc una dona honrada?*. Título llamativo, flameante como una bandera de combate. Muy de juventud y muy de mujer. A las mujeres les gusta blasonar de audacia y desafiar los viejos prejuicios que se empeñan en limitar sus actividades y en acotar sus conocimientos. Es el gesto de rebeldía contra los que entienden que una mujer ha de reducir sus relaciones con el arte a interpretar a Chopin en el piano, a cantar «llenders», a pintar bodegones y ramilletes de flores y a escribir novelitas sentimentales y candorosas.

A esta primera novela siguió *Del que hom no pot fugir* y *Un dia de la vida d'un home*. Novelas de tipo humorístico en las cuales el tema, que pudo ser de tesis, se expandía de una manera graciosa y sencilla. Voluntariamente la autora se mantenía en el terreno del humor intrascendente. Esta propensión al humor se acentúa en la obra siguiente: *Crim*. *Crim* es una parodia de novela policíaca en la que, excepto el argumento, hay un poco de todo. La fuerza expansiva de la imaginación de la autora y su facilidad de expresión

literaria, surgen con tal impetuosidad, que se acumulan las ideas y se desbordan las palabras. Es la obra de una personalidad no formada todavía, pero de grandes alientos.

Por fin parece que Mercedes Rodoreda se ha encontrado a sí misma. Su enorme capacidad creadora ya no se manifiesta de una manera arrebatada, ni se pierde en la busca del buen camino. Las aguas corren ahora por su cauce natural, y la obra se depura y completa. *Aloma*, según el sabio diagnóstico del Jurado del Premio Creixells, es la obra conseguida.

Pocas palabras bastarán para completar el informe: Además de las obras mencionadas, Mercedes Rodoreda ha escrito una obra de teatro, *Sense dir adéu*; ha colaborado en numerosas publicaciones periódicas, y es autora de deliciosos cuentos infantiles. Uno de ellos, «En una nit obscura», le valió este mismo año que ahora fine el premio de la Agrupació d'Escriptors Catalans.

Y una advertencia a los admiradores: Mercè Rodoreda está casada y tiene un hijito de ocho años.

Y ahora a esperar la próxima aparición de *Aloma*, como promesa de un regalo del espíritu. *Aloma* es una novela dramática que plantea un interesante caso psicológico. Es todo lo que sabemos. Poco conociendo la inteligencia y las facultades literarias de Mercedes Rodoreda y la solvencia intelectual del Jurado que concedió el premio, no caben dudas. *Aloma* será la consagración popular de una excelente novelista.

**PI I SÚNYER, CARLES (1938) «Crítica d'un llibre inèdit», *Meridià*, 21-I, p. 3**

Que em perdoni Mercè Rodoreda la mala acció de criticar un llibre inèdit. La satisfacció d'haver guanyat un Premi literari té també les seves contrapartides; però en canvi, el tractar d'una obra és el millor reconeixement del valor que se li dona. Es parla poc d'aquelles que no interessin. D'*Aloma* se'n parlarà llargament. Si jo m'he arriscat a fer-ho abans que es publicués, és perquè en llegir-la m'ha suggerit observacions de caràcter més ampli sobre literatura catalana actual. No podrà aquesta crítica cenyir-se a l'anàlisi d'una obra forçosament desconeguda dels lectors; però és que en *Aloma* em semblen concentrar-se característiques comunes a la majoria dels nostres escriptors joves. I que em perdoni encara la gentil autora d'aquesta petita facècia de prometre una crítica, i

acabar amb un enfilall d'idees i divagacions que, en realitat, tenen poca relació amb l'obra criticada.

Una de les qualitats més remarcables de la literatura catalana d'avui és la facilitat. No és difícil observar antecedents anteriors d'aquesta característica, però els casos isolats s'han convertit en qualitat general. Els escriptors catalans d'ara manegen la nostra llengua amb aquella normal desimboltura dels que escriuen en un idioma polit i treballat per un llarg procés literari. En la fase inicial del nostre Renaixement semblava que l'escriure en català exigís ampliar prèviament el pit perquè no manqués l'alè heroic: vestir la prosa amb la retòrica vuitcentista i floresca, o donar-li un aire de suficiència desproporcional al contingut de l'obra. Més tard, quan sota el mestratge de Fabra cristal·litzà l'ordenació sistemàtica de la llengua, s'estengué el culteranisme artificios i erudit. Sortosament, aquestes fases inevitables d'un procés de formació, salvades per l'exponent individual en les personalitats sobresortints, i que fins en les que no ho eren representava un esforç estimable i fecund, han estat ja superades, i avui els escriptors catalans es valen de la nostra llengua com d'un instrument dòcil a l'expressió i ric de girs i matisos, posat al servei d'estils propis i cada vegada més normals. Entre ells és just assenyalar per la seva originalitat el de Mercè Rodoreda; estil àgil i nerviós, una prosa que salta més que no llisca, i d'una facilitat despreocupada i arbitrària, graciosa i sincera.

Remarquem amb caràcter general i no referint-nos al cas d'*Aloma*, que l'excessiva facilitat és un auxiliar massa còmode. Sovint, pel pendent del que no exigeix major esforç, s'arriben a malmetre fondes possibilitats de maduresa definitiva. En la nostra literatura no manquen exemples de la fallida de promeses ambicions, deguts al parany de la facilitat. No serà, doncs, caure en doctoral petulància recomanar l'evitació d'aquest escull. Pot ajudar a salvar-lo altra qualitat, aparentment oposada, de l'actual literatura catalana: la facultat molt moderna, de la concentració en intensitat. En la prosa dels escriptors joves es troben sovint frases curtes que concentren idees i sentiments; càrrega emocional, llampec que il·lumina els grans imperatius de l'inconscient. *Aloma* n'està esmaltada d'aquests encerts, veritables troballes, imatges atrevides, però denses, arbitràries, però intuïtives, que en poques paraules inclouen més contingut i desvetllen més ressonàncies que llargues parrafades d'una buidor sonora.

Intensitat com a cinyell, disciplina i premi de la facilitat. No crec que hom pugui donar millor consigna als nostres escriptors. No deixar-se dur insensiblement pel camí massa planer, no rebatejar l'esforç. Agraïts a la facilitat que entre tots han contribuït a donar a la prosa, convé considerar-la només com un instrument. La facilitat ha d'ésser un mitjà, la intensitat un fi. Amb el propòsit d'estendre les espurnes esperces de concentració intuïtiva, convertint-les en un conjunt conscientment construït d'intensitat sostinguda.

L'ambició de l'obra ben feta exigeix castigar la idea, la trama, l'expressió, l'estil. Triar, corregir, sospesar. De la creació ha d'acceptar-se'n el goig que dona la lliure ventada de la inspiració, però també la tortura que representa el plasmar-la en una forma que mai no respon al primer desig i propòsit. Part de la nostra literatura actual sembla no prou treballada, sorgida de primer raig i sense ambició transcendent. És possible que sigui una impressió falsa, i que sota la fàcil espontaneïtat hi hagi un dens procés de preparació. Però cal afany de superar-se en cada obra, i, dintre d'ella, en cada pàgina. Madurar el goig preliminar de l'esperit quan fantasia vagarosament sobre la possible arquitectura de l'obra a crear que poc a poc va concentrant-se en línies definides. En la mateixa *Aloma* entre els seus encerts en la construcció de la novel·la, hi ha aspectes que podrien ésser més lligats, com per exemple, la desproporció entre els elements sentimentals que produeixen el conflicte i la volada que aquest pren. Per això la figura borrosa de l'amant i l'emoció punyent de la casa abandonada, no venen a ésser més que pretext i atmosfera per a motivar la novel·la d'una ànima de dona: les queixes, l'exaltació, les exigències i els deures d'una passió profundament humana.

Bé està que en la nostra literatura ressonin aquests crits de sentiment autèntic. De vegades les plomes femenines donen una lleu artificiositat, amable, però poc sincera. *Aloma* és un testimoni directe del sentir, amb un fons dens i complex, de les noies que viuen entre nosaltres. Una ànima de dona enamorada de la casa tradicional i dels records de família, que són a l'ensem una nosa i un empar, sensible a la petita i trista tragèdia del nen malalt, sotmesa a les urpades de la passió cega, i que recorda, per l'accent, la d'una Katherine Mansfield, que en lloc de créixer a la cala neo-zelandesa de Karori, ha viscut en els barceloníssims carrers de Sant Gervasi. Un mirador arrapat a la terra pel pòsit d'una vella civilització, però amb l'esguard obert, enllà de la ciutat, als lliures horitzons de la mar.

Ja comesa la malifeta de parlar d'una obra no publicada, voldria almenys que aquestes idees suggerides per la seva lectura fossin com un auguri de l'interès que despertarà la novel·la de Mercè Rodoreda. I del judici favorable amb què l'acolliran la crítica i el públic, del qual n'és ben mereixedora, entre altres encerts, per la graciosa i expressiva agilitat de l'estil i la força apassionada i humana de la seva sinceritat.

**SERRAHIMA, MAURICI (1938) «Els premis literaris», *Revista de Catalunya*, núm. 83, 15-II, pp. 227-232**

En plena guerra, els premis literaris de la Generalitat han estat adjudicats, no diré com si res no hagués passat, però sí amb prou normalitat perquè resultin un símptoma de vida literària intensa i veritable: una commoció tan excepcional, i que ha afectat el nostre poble d'una manera tan directa i tan pregon, no ha pogut interrompre la vida de la cultura i de l'art. Commoure-la, sí, i altra cosa seria senyal de meselleria; però interrompre-la, no: i això ens diu prou clarament com la cultura i l'art literari, base de la Renaixença, han arribat a viure la mateixa vida de la nostra pàtria, a ésser-ne una part integrant com una altra qualsevulla. Heus ací la significació essencial dels premis literaris d'enguany.

[...]

De tots els premis, el Crexells segueix essent el més popular. Fou el primer, i quan fou creat produí una sensació que ara difícilment s'imaginen els nois joves que fa deu anys encara no tenien edat de parlar de literatura. I ara el vull defensar i dir que, encara que potser no ha estat el judici perfecte que llavors somniàvem, la llista dels autors premiats —Puig i Ferrater, Miquel Llor Bertrana, Sagarra, Carles Soldevila, Maria T. Vernet, Martínez Ferrando, Francesc Trabal— demostra que els jurats han tingut força seny: la major part dels premis literaris estrangers, fins els més famosos, donen un resultat molt més allunyat de la realitat literària sobre la qual s'exerceixen. Aquest any, després d'una lluita seriosa, ha anat a parar a Mercè Rodoreda, per una novel·la inèdita de nom lul·lià: *Aloma*. L'autora —i és la segona novel·lista premiada, remarquem-ho— s'ha ben guanyat el dret de figurar a la llista. Començà per un parell de temptatives sense gaire guix, desorientades, a les quals seguiren dues novel·les ja amb un sentit propi. Una certa arbitrietat, el predomini de l'enginy, el conreu especial de certes brillantors



externes, molt de joventut, les distingia. En canvi en la d'ara per primera vegada s'ha llançat a fons: el tema, ja molt sabut —la seducció d'una noia—, hi és tractat sense cap esforç de brillantor, amb absoluta cruesa, amb una voluntat de reduir tots els accidents externs a un nivell de normalitat. Només en certes rares escenes, i en la forma impressionista de les descripcions, apareix encara un desig de treballar l'aspecte literari extern. La força de la novel·la està en els personatges: d'entre ells la protagonista, la seva cunyada, el nen, i el seductor, arribat d'Amèrica, són magistrals: si algun dels altres és un poc desdibuixat, o al contrari un xic massa subratllat, això ja no pot treure la realitat del conjunt. El seductor especialment és creat de mà de mestre: no ens és descrit, i no en sabem res més del que en sap la protagonista; els seus actes ens el fan conèixer, i quan, cap a la fi, l'autor ens conta la seva vida anterior, això serveix per a donar a la tragèdia d'Aloma el seu veritable sentit. Una grisor tràgica —amb raríssims intermedis— predomina en el llibre: l'obsessió sexual, barrejada amb la tragèdia individual, terrible, i alhora tan petita davant de les vides dels altres, fa pensar en certa literatura germànica moderna. Algú ha dit que s'havia premiat un llibre *divertit*: em sembla que aquest mot, tot i que era dit com un elogi, pren davant de la lectura de la novel·la un aire de calúmnia. Interessant, sí, i suggestiu, però no divertit, almenys en el sentit corrent d'aquest mot: no ho permeten l'emoció intensament humana que prenen certes pàgines, la delicada història de la malaltia i mort de l'infant, dita amb una sobrietat de recursos admirable, i l'ambient gris, vulgar, enrarit —i alhora, remarquem-ho, profundament barceloní.

Mercè Rodoreda va molt endavant. És evident que encara se li poden fer retrets —una extensió sovint excessiva, per exemple; —però el pas que ha donat ha estat gegantí, i en la bona direcció: la de la creació de fets i personatges, prova del novel·lista autèntic.

## ANNEX XII

### RESSENYES D'ALOMA (1938)

**FRANCESC TRABAL (1938)** «Scherzos. Salut, *Aloma!*», *Meridià*, 5-VI, p. 6

Fa uns quants anys, abans del 19 de juliol, abans del 6 d'octubre, un dia que tenia damunt la taula uns quants llibres de versos, les darreres publicacions aleshores dels nostres poetes més joves, vaig tenir com una mena d'atac de nervis i després de rebotre'ls (els llibres, no els nervis) per les parets, vaig esbravar-me invocant els déus immortals que gressin llurs manasses vers els poetes catalans i els ventessin furioses plantofades per a ajudar a fer-los reaccionar una mica i sobretot per experimentar, després de la patacada, què passaria, i saber si continuarien fent l'oca, si seguirien escrivint poemes i com escriurien els nous.

¡Però, qui havia de dir-me que dintre de tant poc temps els déus immortals es girarien a cosses, no contra els nostres poetes, sinó precisament amb els novel·listes, damunt els quals ens havia de caure una garrotada! Una senyora garrotada! ¡Podíem enfurir-nos amb els poetes si no vèiem la biga que teníem entravessada a l'ull! I de quina manera més delicada que ens feien arribar la garrotada. ¡I quin efecte més fulminant obtenia damunt nostre i de quina manera influirà segurament als que encara no se l'han sentida al damunt!

Mentre la novel·la catalana es mantenia a flor d'aigua damunt llençols de miracle, amb els noms venerables de Narcís Oller, Víctor Català, Pous i Pagès, darrera els quals una bromera desfeia els noms de Puig i Ferrater, Josep M. de Segarra i Carles Soldevila, i una mica al lluny s'encabien en una barca els homes més joves de les edicions La Mirada i les edicions Proa, davant els quals l'Arbó s'esbullava els cabells fent adonar tothom de la seva presència (presagi d'un futur esperançador), arribava el 19 de juliol i de seguida els novel·listes catalans rebien alhora dues emocions fortes: per una banda el xoc d'una realitat que els feia botre de la chaise-longue on somniaven gairebé les mateixes truites que els poetes, per altra banda una «garrotada de cec» que els aplanava l'espina. I aquesta garrotada venia batejada. I el seu nom es deia *Aloma*. La novel·la catalana rebia una sacsejada com feia molt de temps, anys i panys que no havia experimentat. En mig del panorama novel·lístic nostre sorgia una novel·lista amb una

novel·la. Amb una veritable novel·la. Un novel·lista que tenia al pap allò que no semblava tenir l'estol de novel·listes nostres: un vesper de novel·les, un eixam d'històries. Érem lluny tot d'una d'aquella «suite» de prosistes que s'entretenien escrivint en prosa per matar el temps o per fer filigranes i que havien de cercar amb cerca-pous arguments, temes, estil i fantasia. Tot d'una, al mig de la plaça dels novel·listes catalans, n'arribava un que sense demanar la paraula es plantificava a dalt d'una taula i «s'engegava» amb una fúria i amb un doll tan forts que tots els altres quedaven encantats i amb la boca oberta de sentir-se espetegar tant a la vora un vent fins aleshores ignorat. Havia arribat Mercè Rodoreda. I aquella riallada que tots plegats només li coneixíem, es transformava tot d'una en carn i en sang i en verb. I amb el seu ímpetu encomanat la preniem en braços els que ens adonàvem de l'esdeveniment i la passejàvem ben enlaire de les nostres espatlles contents, enardits, meravellats de poder-nos enorgullir que la novel·la catalana, a la fi, pogués tenir veu i vot en el panorama universal contemporani de novel·listes.

*Aloma* no és solament el Premi Crexells del 1937. És, per ella sola, la justificació i el premi d'haver creat el Premi Crexells. No és una novel·la més, ni menys encara una novel·la d'un novel·lista dona. És, i confesso la meva alegria de poder-ho proclamar ben alt, la primera novel·la catalana per la qual si calgués em faria bufetades amb qui volgués discutir-la. És la novel·la que ens fa quedar millor a tots plegats i que situa la nostra producció actual en un pla honorable al costat de les altres literatures.

Obra sense ambició, és un producte equilibrat d'un propòsit, uns mitjans i un resultat. *Aloma* no volia sinó ésser la novel·la d'una noia jove «sense importància». I la importància li ve d'això. Tanmateix Mercè Rodoreda ha fet el que volia. I ho ha fet admirablement, amb una naturalitat impressionant. Amb una justesa, amb una precisió, amb una contenció, amb una discreció detonants. Ni ha descobert les illes Britàniques ni les illes Medes. Però ha encastat al catàleg de la novel·lística un nom: *Aloma*, que ja mai més ningú l'en treurà.

I encara el que ens causa major alegria és que *Aloma* no és la descoberta d'una novel·la sola. Sinó d'una novel·lista. En *Aloma* hi veiem totes les novel·les que ens donarà el seu autor. Endevinem tota la producció d'un autor que ha engegat un doll. Un doll que ja no s'estroncarà, i que els lectors d'aquestes pàgines hauran sabut apreciar seguint els contes (els millors contes de guerra que s'han escrit entre nosaltres, sense cap mena de

dubte), que dins mateix de *Meridià* ha publicat després d'escriure *Aloma*, Mercè Rodoreda, i que podrem comprovar de seguida amb motiu de la pròxima edició d'una novel·la seva basada en un tema relacionat amb els fets provocats pel 19 de juliol.

Convé que els novel·listes catalans no deixin passar sense manifestar col·lectivament llur satisfacció per l'aparició d'*Aloma*, que inaugura la col·lecció de la «Institució de les Lletres Catalanes» (i que des d'aquesta setmana és a les nostres llibreries), i convindria que aquest fet no fos esfumat dins la nostra literatura, sinó que marqués una fita que ens dugués tots plegats a fer donar una empenta decisiva a la producció catalana, de tots aquests darrers temps una mica aturada i plena d'indecisions. I sobretot, és precís que *Aloma* no romanguí sola gaire temps als quioscs: és elemental que ens afanyem a voler-li fer companyia i que procurem fer-nos-en dignes.

**TASIS, RAFAEL (1938) «De cara a la Diada del Llibre. —L'herald de la festa: *Aloma*, per Mercè Rodoreda, Premi Creixells 1937», *La Publicitat*, 12-VI, p. 3**

Dimecres és la Diada del Llibre d'enguany. Les seves característiques seran una mica diferents de les d'altres anys. Segurament la novetat essencial consistirà en el fet que els llibreters i els editors no sortiran, com abans, al pas del públic per oferir-li amb l'esquer de descomptes i primes, els llibres, mercaderia supèrflua i poc afavorida pels compradors. Ben al contrari, editors i llibreters es planyeran de la febre excessiva de venda, que ha convertit tot l'any en una Diada del Llibre i que no els dona temps a reeditar ni de renovar existències. És un fenomen curiós, del qual podem tots legítimament enorgullir-nos, aquest interès universal per la lletra impresa, que treu a la nostra Festa del Llibre aquell aspecte una mica antipàtic que tenia, d'excitar la curiositat del públic distret i desavesat a comprar llibres vers unes novetats o uns èxits editorials que aquell dia li eren oferts amb un descompte extraordinari. Havia arribat a crear-se, paral·lel i amb el mateix esperit dels «llibres de la Diada del Llibre», els «compradors de llibres del Dia del Llibre», que amb el ritus anual es creien ja estar en paus amb la cultura i amb la literatura. Comprar un llibre, llegir-ne un parell de pàgines o bé, de tard en tard de l'any, acabar-lo d'esma i amb el gest de resignació del que pren una purga, era una trista conseqüència ben usual del Dia del Llibre d'anys passats.

Tanmateix, si en aquest aspecte d'excitant de la curiositat del públic distret la Diada ha perdut la seva eficàcia, per manca de públic distret, hauria estat trist que la Festa no hagués estat celebrada d'altra manera que amb uns actes oficials o uns mítings públics, La celebració més escaient era la publicació d'uns quants llibres importants. Sé que en català, a desgrat de la manca de paper i de la natural dispersió dels escriptors, aquesta celebració no ha de fallar. La Institució de les Lletres Catalanes, organisme oficial d'una gran activitat i d'un vastíssim camp d'actuació, del qual fins ara el millor exponent és la *Revista de Catalunya*, llançarà abans de dimecres una colla de bons llibres en català. I entre ells, els Premis Literaris oficials, que eren gairebé tots inèdits encara. Al costat de les edicions de les altres coses, aquests volums representaran la persistència de l'esforç cultural català, la fidelitat a l'idioma dels nostres escriptors, la virtut constructiva de les noves institucions creades per la Generalitat.

L'herald d'aquests llibres ja està entre nosaltres i omple els aparadors de les llibreries amb la sòbria tipografia de la seva portada, on senyoreja la taca de color d'un títol: *Aloma*. Premi Creixells 1937. La novel·la de Mercè Rodoreda s'ofereix al lector i al crític amb el doble prestigi de la recompensa oficial i de la ràpida i brillant carrera de la seva autora. Voltada, encara, del vel vaporós de la inedició, hom podia esperar de trobar-hi un esplai enginyós a la manera de *Crim*, mostra enlluernadora d'un estil que treballa en arpegis i acords difícils el seu virtuosisme, o una sàtira divertida com aquella novel·la *Un dia de la vida d'un home*, que ens revelava una autora de temperament i originalitat. La sorpresa i —per què no?— la satisfacció, han estat augmentades pel fet de trobar-se amb una novel·la seriosa, patriòtica i tot, amb aquell patetisme una mica sensual que es desprèn d'una manera irresistible de les històries de joventut quan són contades, com ara aquesta *Aloma*, amb una gran tendresa vers la protagonista i amb un concepte amarg i pessimista, inconfusiblement jove, del món i de l'amor.

*Aloma*, vull declarar-ho de bell antuvi, —i sé que això serà una satisfacció per a la seva autora, una mica molesta per la insistència desorientada i explicable dels comentaristes a presentar el llibre, abans de conèixer-lo, com una obra «divertida»—, és un llibre seriós. És, però, un llibre molt interessant, un llibre original, tot i la seva volguda subjecció a uns canons narratius clàssics. El comenceu i no podeu deixar-lo fins al final, i encara és amb recança que preneu comiat dels seus protagonistes. De la seva protagonista, millor, personatge únic, complet, centre i lligam de l'acció, explicació i judici de tots els altres. Com us és de difícil de sostreure-us a l'encís d'*Aloma*, amb el

seu nom medieval, de reïssos lul·lians, les seves gràcies d'adolescent mal vestida i el seu descobriment decepcionant de l'amor i de totes les coses llores que s'emparen sota aquest concepte! En tancar el llibre, abandones Aloma al seu destí i a la seva callada desesperança, enmig d'un món egoista, més indiferent que hostil, amb la sola llússor del fill que ha de venir i que l'ajudarà a triomfar de la vida o a enfonsar-s'hi definitivament.

L'argument de la novel·la és molt simple. Aloma viu amb el seu germà casat, en una caseta de suburbi heretada dels pares. Tota la seva tendresa de noia està posada en el nebotet malaltís i en el record d'un germà que se suïcidava, emmetzinat pel desencís de la vida. Aloma somnia en l'amor. Però ¿què és l'amor? ¿Les festes luxoses del cinema, els galans de frac i bigoti retallat, o bé els somnis llangorosos de les nits estelades, o bé, encara, la concreció matèria d'una avinença dels sexes, com és descrita en una novel·la que llegeix d'amagat?

L'amor es presentarà, és clar, perquè està latent dintre ella, i perquè la primavera sotja. I es presentarà sota la forma d'un germà de la seva cunyada, vingut d'Amèrica amb el prestigi de l'absència i de les aventures desconegudes. És un home vulgar, ni massa intel·ligent ni massa afectuós. Lleig i tot. Ben aviat desapareixeran les facultats crítiques de la noia. El nebotet es posa greument malalt, i Aloma i Robert, el nouvingut, es troben llargues estones al costat del llit de l'infant. Després la cunyada de la noia se'n va de casa amb el nen, i la parella roman sola sota la complicitat interessada del germà d'Aloma. La màgia de la nit de Sant Joan acomplirà la feina decisiva d'apropament i farà d'irresistible alcavota. Aquest capítol té una força d'expressió magnífica. Les frases són breus i punyents. «Un mot es fa lloc i vibra dintre seu. —Noia. Noia. Noia?... —¿Què ha passat? —Què s'ha perdut? —És la boca que amarga. I tots els llessamins. Es deixa anar a terra, de braços i rostre contra el llit. —Quin perfum els teus cabells... I tota tu...»

Després, la història de sempre. Alts i baixos de la passió sensual i l'esperit que no sap destriar allò que hi ha de veritat i de mentida en aquell torb que ajunta i [...] dos cossos. I la mort de l'infant. I la trista aventura sentimental del germà, que al darrera de l'amor d'una dona de les que hem convingut a anomenar fatals, arruïna el seu esperit i la seva família. I la revelació que aquell amor de Robert per ella era, només, el derivatiu i la substitució d'una passió irresistible deixada allà a Amèrica. I el desencís total, el

desamor, la sensació de buidesa i de solitud, entremig d'una llar desfeta, gebrada per tota mena d'egoïsmes. Egoïsmes de Joan, el germà, que amb la seva aventura ha acabat de liquidar l'espurna de la seva joventut; egoïsmes d'Anna, que revenjaria de bona gana en la cunyada el desamor del marit; egoïsmes de Robert, que no la comprèn i l'abandona, atret pel record de la dona que ha deixat enllà de les mars; egoïsmes de Coral, la dona fatal, que es tanca a tot raonament i se sotmet a la frivolitat convencional de les professionals de la coqueteria...

Com reaccionarà Aloma? Alguna lectora sensible, que no sap sostreure's a l'encís del «happy end», trobarà una solució plena de possibilitats en la persona fantasiosa, tot just apuntada, però plena d'una simpatia encomanadissa, de Joaquim. ¿Qui sap si, en presentar aquest personatge, Mercè Rodoreda no es lliurava amb una certa malícia a aquestes combinacions del lector insatisfet? Tanmateix, Aloma roman sola, «perduda dins la nit que l'acompanya». Però —no ho oblideu— hi ha la prometença de la maternitat. «Una veu petita dirà: Mare!».

Deslligar l'estil de l'acció d'una novel·la és una feina molt agraïda per al crític quan un llibre no és interessant i només és allò que en diem «ben escrit». Quan, com amb aquesta *Aloma*, estil i acció caminen aparellats, i un és inseparable de l'altre, aquesta feina és inútil. Les troballes d'expressió, les reaccions psicològiques; la manera com són descrits els estats d'esperit de la protagonista, els paisatges barcelonins i sobretot la casa, personatge vivent i transcendental en el drama d'Aloma, revelen una gran escriptora, amb tota la força de la inspiració dels novel·listes de vocació. Algunes pàgines d'*Aloma* comptaran entre algunes de les més punyents de la novel·lística catalana. Vull remarcar, entre elles, aquelles meravelloses lletres que Aloma escriu i envia a un amant imaginari, corresponsal dels seus somnis. En aquestes lletres hi ha, vivent i completa aquesta Aloma que quedarà, amb el seu drama silenciós i mesquí, com un dels personatges inoblidables de la moderna literatura catalana.

**JORDANA, CÈSAR AUGUST (1938) «Aloma» (Text mecanografiat dipositat a l'Arxiu de la Fundació Mercè Rodoreda, llegit al setmanari radiat *La vida literària a Catalunya*)<sup>759</sup>**

---

<sup>759</sup> La reproducció d'aquest document no publicat fins ara posseeix l'autorització expressa de la família de Cèsar August Jordana.

Recordar Mercè Rodoreda és pensar en una rialla fresca, alegre, potser una mica exagerada; però també en una mirada que esdevé greu de sobte en uns ulls que es distreuen, o s'abstreuen, del món, sol·licitats per qui sap quines preocupacions. La melangia de la segona fase és la que ha engendrat *Aloma*, protagonista titular de la novel·la que obtingué el premi Creixells l'any 1937, ara de poc editada per la Institució de les Lletres Catalanes.

No és que aquesta noia de nom lul·lià no sigui mai capaç de bones rialles. N'és, almenys, al començament de l'obra, quan va de compres i fa tard, i es deixa el paquet i acaba els diners, i ha de fer una llarga caminada. Llavors Aloma té la vitalitat tota a la defensiva, com més endavant, sinó que li xarbota del cos palent i li giravolta en els seus estrenus consireigs entorn d'ella mateixa i a través de l'univers de què és centre. Però la melangia no sols apunta, sinó que ja domina de primer antuvi Aloma i acompanya la protagonista, de tal manera que s'hi encarna en la seva vària fluctuació, fins a la fi de l'obra, que és un altre melangiós començament.

Les negrors prenen de bon antuvi un aspecte terrible «L'amor em fa fàstic!» exclama la protagonista. I ho fonamenta torturadament en una gata ronyosa i la seva constància a gatinar. A la fi de l'obra les negrors es concentren i s'humanitzen, «Una veu petita dirà "Mare"...» Hi ha més dolor però més serenitat. Hom preveu que Aloma se salvarà de turmentar-se, perquè tot d'una s'ha lliurat a una tasca. Ha sortit, doncs, bé de la prova.

Un examen superficial de la novel·la podria fer creure que totes les tribulacions d'Aloma li venen de no haver-se sabut desprendre a temps de certes convencions morals. Això la privaria de lliurar-se a tot plaer als gaudis de la carn —que no cansen— diuen els entesos, si hom els cerca amb la variació i la moderació adequades. D'altra banda les dites convencions la privarien també dels coneixements contraceptistes que calen per a evitar higiènicament de tenir fills no desitjats. Però el que cregués que tot el problema d'Aloma es resol així no mostraria una subtileza tan ben afinada com la de la seva creadora.

En la mateixa ignorància d'Aloma en certes coses —o de certes pràctiques ja hi podríem descobrir un nucli de dignitat. I és evident per dignitat d'ella mateixa, per noble orgull del seu cos i del seu esperit, que no pot acabar-se el seu cas, en l'afer amorós amb Robert, pugui ésser resolt amb unes quantes nits de plaer corporal. Aloma —fins en el terreny més pràctic— té raó, perquè, en el seu mateix ambient, i en els seus mateixos



carrers, hauria pogut trobar dotzenes de xicots amb la mateixa dignitat i els mateixos escrúpols d'ella que haurien pogut resoldre el seu cas ben altrament. La seva dissort és de trobar Robert, que només és a mitges en el món d'Aloma; l'altra meitat del seu cos i gairebé tot l'esperit en el record d'una vampiressa americana que l'espera per recuperar-lo tropicalment.

La melangia d'Aloma, és així, tràgica. Per vèncer la vampiressa hauria de rebaixar-se a competir amb ella en els planys i en la gimnàstica amorosa, i ella mai no pot avançar gaire en aquest camí. La captura de l'home li resultaria massa costosa en perjudici del propi concepte. Mai no agraiem prou a Mercè Rodoreda d'haver-nos presentat tan detalladament la variada melangia que es desprèn d'Aloma, que en els seus alta i baixos, decisions i dubtes, apareix —clara i obscura— extraordinàriament vital.

Aquest estudi és arrodonit, amb una destra naturalitat, per la presentació dels personatges secundaris i dels fets que els lliguen: la mort d'un infant, l'esfondrament de Joan —el germà sense caràcter (però molt ben caracteritzat)— l'amor creixent d'Anna, la cunyada i, finalment, la fugaç aparició de Joaquim, que fa més punyent la melangia amb la insinuació de possibilitats perdudes.

Mercè Rodoreda ha fet diverses bones obres amb la seva *Aloma*. Una novel·la excel·lent, és clar. I ha promogut un gran èxit editorial. I ha donat la raó a un jurat. Què voleu més?

**MURIÀ, ANNA (1938) «Lletres. *Aloma*. Premi Creixells 1937 —Mercè Rodoreda. Edicions de la Institució de les Lletres Catalanes», *Diari de Catalunya*, 30-VI, p. 2**

Diuen que un «competidor» no pot ésser un bon crític. Hom dubta del seu encert, si no de la seva sinceritat. Aquest crític, però, que avui té obert damunt la taula el llibre guanyador del Premi Creixells, troba cosa fàcil l'oblit de la seva condició de competidor vençut.

Allò que troba difícil, en canvi, és el judicar clarament, amb visió segura i cenyida, l'obra d'un autor que es coneix massa de prop i amb lligams d'amistat. Malgrat l'esforç per a limitar l'objectivisme, resulta impossible de destriar completament les impressions que ens venen de l'obra i les que ens venen de la personalitat del seu autor.

I davant d'una obra com *Aloma*, d'un tan delicat treball psicològic i una tan bella intimitat descoberta, amb un estil i uns conceptes reveladors d'un caràcter interessant, la relació entre les pàgines literàries i la personalitat de l'autora ens tempta més encara.

Dinàmica espiritual. Aquesta és la idea que ens suggereixen les manifestacions de la personalitat de Mercè Rodoreda.

Imaginacions i sensacions es precipiten tumultuosament dins d'ella, s'empaiten i s'encavallen. En els seus escrits sentim passar la ràpida corrua, sentim el xoc, quan reculen inesperadament o quan en surt un de trasantó, i sentim el forceig si n'hi ha dues de sobreposades.

Hi ha un tan gran dinamisme, en aquest esperit, que l'observador no pot seguir-lo. Va massa de pressa! És una cursa boja de fets.

Producte de la seva imaginació dinàmica, malgrat la contenció imposada per la voluntat d'artista, és la seva literatura.

Desorientadora apareix Mercè Rodoreda en els seus escrits, barreja patètica, variablement dosificada, de facècia i de drama, de fantasia i de realitat. Els seus llibres són un exponent d'aquesta veritable barreja. Els seus contes són moments d'inquietud, densos de passió.

Però tot, conte, novel·la, farsa, és dinàmic. Les imatges, els pensaments, les observacions, salten amb una rapidesa extraordinària.

Li plau de prendre al dictat el pensament dels seus personatges, amb les seves estranyeses, les incoherències, les associacions d'idees, la manca de lligams sintàctics. No els dibuixa, els personatges, sinó que els viu.

*Aloma* té el mateix temperament que totes les altres obres de Mercè Rodoreda. Però revela ja l'entrada a la plenitud literària, on el treball domina la passió, la disciplina supera el caprici, l'art canalitza l'impuls personal.

Els caràcters, en aquesta novel·la, hi són traçats amb mà més frívola: Anna, la dona de sa casa; Joan, el pobre home; Robert, el mascle egoista... Només un és presentat d'una manera massa ingènua: Coral.

La figura central, Aloma, la que omple tot el llibre de les belles manifestacions del seu esperit, la noieta feble que en la solitud s'ha forjat a dins una curiosa força, és una delícia. L'autora ens fa seguir-li el pensament i les sensacions i en treu una deu de poesia. Malgrat alguna exageració —aquell amor excessivament maternal pel nebodet...—, malgrat alguna estridència desafinada, el caràcter d'Aloma apareix en relleu i dona matèria a una pila de bellíssimes pàgines que fan de la novel·la una digna representació de la literatura catalana.

**FRANCÈS, JOSEP M. (1938) «Bengales de Guerra», *La Humanitat*, 19-VII, p. 7**

*ALOMA*

La gentil autora d'aquesta magistral novel·la haurà de perdonar-nos si no li dediquem tot l'espai que voldríem i que ella es mereix. Si disposéssim d'aquella enyorada secció de «Lletres», quotidiana, que vàrem tenir a honor controlar dos anys seguits, dies ha que *Aloma* hauria estat glossada i comentada no pas una sinó diverses vegades. Però entre aquella secció i nosaltres, es redrecen la subversió i la guerra civil, que, en imposar-nos a tots restriccions i economies ens han privat del plaer de continuar-la. Mercè Rodoreda és prou comprensiva per a no fer-nos-en retret.

Feta aquesta sincera confessió entrem de ple al tema. *Aloma* és un llibre interessantíssim que supera, de molt, tot allò que coneixem de l'autora. Dintre una tònica, aparentment frívola, enmig d'un canemàs capriciós d'imatges i d'idees, no ens costarà gaire de descobrir alguna cosa de vivent, de palpitant, d'enguniejador. Aloma és una figura femenina que participa, alhora, de fecunditat imaginativa i de realisme incontestable. Aquesta noieta, adorable i repel·lent, barreja de sentimentalisme i de càlcul, que a estones esgarrinxia com un esbarzer i d'altres flaira com una rosa, emplena tot el llibre i fa empal·lidir les altres figures. Fins i tot Albert resta desdibuixat o tèrbol dins l'oceà de llum que emana d'Aloma i no parlem del germà, la cunyada, les veïnes...

Només una figura comparteix amb Aloma el mestratge de l'acció. És el menut Dani, el nebot. Aquest està descrit amb el mateix pinzell i colors que Aloma. Els altres no. Perquè aquesta novel·la, en el fons és un himne a la Maternitat, així, amb lletra grossa, Aloma —com tantes altres—, és una frígida sexual que esbrava el seu pòsit de tendresa amb l'infant que té més a prop i s'escau ésser el petit Dani. Aloma li és molt més mare

que la mare real, dona insignificant i adotzenada. Però Aloma aspira a ésser mare ella mateixa. S'hi decanta sense ni tampoc pensar-hi. La mosseta versàtil, xascosa —Déu ens lliuri de complex així!—, va, i no sap on va. Va de dret a ésser mare. Aquest és el seu destí i el cosí Albert fa de semental i prou.

Mercè Rodoreda no ha inventat la seva reeixida Aloma. Diríem que amb el seu art i la seva gràcia narrativa ens ha fet empassar com heroïna una noia perfectament vulgar i que no té d'extraordinari altra cosa que els conflictes anímics que ella mateixa es crea. Noies així, per molt que ho vulguin dissimular resulten avinagrades i sorrudes. Que arribi amb materials semblants a copsar la nostra atenció i la nostra simpatia, és un miracle de l'escriptora, brillant sota tots els aspectes, que hi ha en Mercè Rodoreda.

**PUJOLS, FRANCESC (1938) «Aloma», *Diari de Catalunya*, 24-VII, p. 3**

La novel·la catalana no pot tenir uns fonaments i una tradició més arrelades a la terra i més resplendents al cel, perquè va ésser fundada pel fundador de la ciència i de la poesia lírica catalana. Ramon Llull, no sols va fundar la ciència universal i continuador dels trobadors provençals va arrencar la poesia lírica de les entranyes de l'erotisme dels trobadors, mestres de Dant, del Petrarca i de l'Auziàs Marc per portar-la a les més altres resplendors celestials i terrenals, fundant la nostra lírica, sinó que va crear la nostra novel·la amb el *Blanquerna*, que, contenint el «llibre de l'amic i de l'amat», obra cabdal de la literatura catalana, és la biografia ideal novel·lada que l'autor hauria volgut deixar escrita amb la seva vida de pas damunt de la terra, que anant al cel tenia i volia tenir a sota els peus.

Si el gran Llull a la sortida del sol mallorquina de la nostra literatura ens va llegar el *Blanquerna*, el gran Martorell, a la posta de sol valenciana de la nostra literatura, ens va llegar el *Tirant el Blanc*, vidriera gòtica arrencada de la Catedral de l'Edat Mitjana, que uneix la lírica amb la pintura, fent veure contraclaror el coll de la dama ideal del cavaller, que quan bevia vi vermell la gorja li clarejava com el vidre de la vidriera, en aquell llibre de cavalleries que Cervantes, enemic de la literatura cavalleresca, posant-se'l sobre el cap, el lliura per sempre a l'admiració dels homes, com un llibre únic del gènere que ell es va proposar enfonsar per mitjà de la paròdia.

Altres novel·les catalanes podríem esmentar entre el *Blanquerna* i el *Tirant*, originals i traduccions, fetes carn de la nostra carn, com el *Curial i Güelfa*, novel·la enjoiada com el llit nupcial de la dama del cavaller.

Doncs bé, damunt d'aquesta tradició començada triomfalment, la terra catalana en lloc de continuar-la es llança, separant-les, a la lírica i a la pintura, com si desglossés els dos elements integrants de la novel·la, perquè la nostra lírica i la nostra pintura esdevenen la resplendor de la nostra civilització antiga i moderna.

En venir la nostra renaixença, la lírica i la pintura reneixen com reneix la ciència universal lul·liana, fundada pel fundador de la novel·la catalana, sense que els assaigs novel·lístics que comencen ja en plena renaixença, puguin igualar als reeiximents de la lírica i de la pintura. Verdaguer i Fortuny, són els cimals del nostre art que es desvetlla de la dormida del passat, obrint els ulls als temps presents i futurs. La poesia dramàtica de Serafí Pitarra, que assaja la novel·la amb la *Batalla de la vida*, i d'Àngel Guimerà, fan passar les figures de la novel·la a segon terme, com si fossin escrites a mitja veu i a mitja llum, com el sopar d'una parella.

És en els moments presents que, casant-se novament la lírica i la pintura, esclatades en el front dels nostres poetes i en les mans dels nostres pintors, la nostra novel·la reix donant una producció viva i enlluernadora com un record i una evocació de la nostra novel·la passada, que semblava que havia passat per sempre. La nostra adorable Mercè i admirable Rodoreda, ens ha donat el punt dolç d'aquesta unió de la lírica amb la pintura divorciades fins ara per la nostra renaixença. La nostra entremaliada Mercè —escrivíem l'altre dia nosaltres a la nostra venerada directora—, semblant que ho embolica tot, no fa més que teixir el destí amb els fils de l'atzar. La seva Aloma, plena de totes les entremaliadures, que per mitjà de la psicologia uneix l'esperit de la poesia amb la matèria de la pintura, creant l'ànima que, com diu Xavier Llorens, el continuador de Ramon Llull, és l'esperit unit a la matèria, és la continuació moderna de la tradició fundada per Llull i Martorell, fent que Catalunya, poble realista de ciència, en lírica i en pintura, perquè, com diem nosaltres, l'ànima catalana és el mirall de la realitat, continuï l'art més realista, que és precisament la novel·la, i que tots trobàvem a faltar en el nostre tresor literari, més a més quan recordàvem el passat.

Feta constar en acta la nostra admiració, per l'obra de l'adorada amiga no pretenem fer-ne la crítica, perquè ja va ésser feta aquí mateix d'una manera tan senzilla com elevada, per la nostra molt estimada directora.

El nostre objecte és felicitar a la Mercè, aquesta nena de cabells blancs i bigotet, que juga amb les passions fent-les malbé per veure el que hi ha dintre i com són fetes, per haver evocat en el pòrtic de la seva *Aloma* serpentina i festosa com el Llobregat, el català que encarna els dos ideals hegemònics de la Catalunya, l'ideal universal lul·lià, que consisteix, com saben els nostres llegidors, a portar al món la ciència que té de recolzar la religió i l'ideal català encarnat pel general Prim de portar a Espanya la Constitució política catalana que té de recolzar la llibertat espanyola. Portar la llibertat de la terra a Espanya —diem nosaltres sempre, resumint la missió catalana— i portar la llibertat del cel al món.

És molt casual i de notar que la novel·la, que, com dèiem, sembla refer més intensament la tradició novel·lística catalana, sigui escrita sota l'advocació de la novel·la del fundador, perquè han de saber els qui ho ignorin que Evast i Aloma van ésser els pares de Blanquerna, la figura de l'ideal de Ramon Llull, que, com nosaltres hem dit en el *Concepte general de la ciència catalana*, obra publicada fa vint anys, quan vam anunciar als catalans la missió de Catalunya, somniava amb ésser Sant Pere, com Blanquerna, per imposar la seva visió científica al món per unir a tots els homes en una sola religió.

**LLEONART, JOSEP (1938a) «Mercè Rodoreda: *Aloma* (Premi Creixells, 1937)», *La Humanitat*, 1-IX, p. 2**

El nostre món va movent-se entre la desesma i l'imperi de la força. I Aloma s'hi troba entremig. Quin personatge senzill, de cada dia, ha dut a la novel·la, Mercè Rodoreda! Que veritable! Aloma és una noia que viu a Sant Gervasi, en la torreta del seu germà, amb ell, la cunyada i un nebodet; en aquest noi posa la seva inclinació maternal: el desperta, el vetlla, l'ajuda a vestir, li prepara el bany cada dia. És l'únic que li prova l'estimació. El germà té les seves preocupacions, la cunyada és més aviat aspra i gelosa. Hi ha poc amor en el món... Vulgaritat o dolenteria. Troba poca gent del seu gust. De vegades veu escenes que la fastiguegen d'un possible amor conjugal. Però en el fons és tota ella un gran desig d'amor, més o menys conscient, que anima la seva

insignificança. De vegades se n'adona indirectament, en sensacions saltades. És tota sentits; casolana; a hores dins el llimb sagrat dels vint anys, feliç d'un no-res: l'olor de la nit sota les estrelles, l'esclat de la primavera. És justíssima en l'aspecte d'insignificança dels motius i agilitat jove de les sensacions, tan característic d'Aloma, la descripció que hi ha als primers fulls d'una sortida a compres per la ciutat; i també en l'ordre de sensacions i reminiscències, el darrer capítol d'altra part potser el millor d'emoció en tot el llibre —mentre treuen els mobles per a anar-se'n de la torre. De vegades Aloma és irònica en les observacions, a moments com si en aquesta ironia es refugiés de la por del desconegut.

Novel·la sobretot corprenedora pel que té de senzill i veritable. A moments, il·luminat el somriure davant d'aquest fet de cosa veritable, ens deturem sobre un full que ens revela que no hi ha criatura insignificant si l'observador és intel·ligent. En aquest sentit hi ha veritables inspiracions, com el descobriment que un cert dia fa la noia. És un dia que es sent feliç. I pensa que el dia abans ella era la mateixa i tenia els mateixos motius. Doncs, per què no sap ésser feliç cada dia? És que la felicitat i la infelicitat d'Aloma es refan o es desfan per motius imponderables. Potser ben mirat per un sol motiu: el desig d'amor. És ell qui tenyeix la novel·la dins una simplicitat modèlica que n'és mèrit capital. El desig d'amor palpita com el personatge invisible, que quan es torna carn és el que violenta el desenllaç i dona un gran sentit pessimista a l'acció, però tan senzillament suportat que amoreixa el mateix ambient fatal que queda suspès en l'aire.

Hi dedicarem un segon article.

**LLEONART, JOSEP (1938b) «Més sobre *Aloma* de Mercè Rodoreda (Premi Creixells, 1937)», *La Humanitat*, 3-IX, p. 2**

Tan aviat com l'amor —que al principi no era sinó com un gran ésser abstracte escampat a la casa, a l'estimació assídua del nebodet, i a la ciutat, les nits estrellades i les estacions anyals— s'ha encarnat en Robert, ens sorprèn un cop més a la vida com el posseït de foll amor s'assembla a un que odia, i com es van desvetllant en ell els opòsits, esvalotats per la grapa fatal. Tot just veiem esclatar un impuls en aquella Aloma feble, contradictòria, que no sap gaire el que vol, ni on va, ni de què ha de fugir, podríem assegurar que l'impuls contrari no trigarà a sorgir. Ella aviat s'adona de les alternatives

egoistes o oblidadisses de qui n'ha estat l'esca, —i el que no coneix ho sospita. El món va girant entre la inconsciència i la imposició, i ella, massa sincera per la seva desesma, s'hi troba entremig. Des d'aleshores funcionen desesperadament les bateries dels sentiments més desavinguts. Adés sotmesa, insistent a voler el goig tastat, com una pidolaire; després, orgullosa com una amazona, sembla que tingui més d'una naturalesa. Divaga. Des del fet subversiu hi ha dos o tres «No» d'Aloma, dictats per l'orgull, que equivalen a moltes pàgines, i el ressò dels quals diríem que ha de girar el destí de tota la seva vida. I aquells salts, de l'abraçada famejant al fàstic o a l'aversion, així que sospita els egoismes de Robert i n'ha de suportar els ressentiments... Mercè Rodoreda ens dona, sovint en soliloquis, un panorama impressionista d'alts i baixos de la passió dins el personatge, procediment que, de tan congenial a l'autora i feliçment aconseguit podria desviar-la d'una major exigència d'estructuració i cenyiment d'estil i de matèries, en tots i cada un dels capítols.

Hi ha un suspès damunt el llibre un clima fatídic que una tendresa femenina, maternal, atempera. Dins el conjunt són també vivament expressades la feblesa de caràcter de Joan, el germà d'Aloma, davant l'amor adúlter amb Coral, i la coincidència de la seva ruïna moral, física i econòmica. Els paisatges, ràpidament espinzellats, bateguen d'emoció humana. El passat, la recança, es condensen en pàgines emocionants, sempre que el tema compareix, i potser sobretot en l'últim capítol, quan Aloma recorre la casa, venuda de poc, evocant la infantesa, el germà suïcida i el nebodet que va morir.

La figura d'Aloma, tan veritable dins la seva grisor, té una vida interior que ens fa entendre com en l'ésser aparentment insignificant hi ha tot un món a explorar; i és un guany positiu per a la novel·la catalana.



## ANNEX XIII

### REFERÈNCIES A ALOMA EN L'ESQUELLA DE LA TORRATXA

**s.s. (1938a) «Esquellots. Una precoç exclamació!», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 3046, 7-I, p. 12**

Aquests dies darrers ha estat donat pel jurat nomenat *ad hoc* un dels premis literaris de la Generalitat a la jove ja eminent escriptora catalana Mercè Rodoreda.

A casa de l'agraciada va saber-se la bona notícia per una tarja de felicitació que adreçaren a l'escriptora premiada els poetes i artistes del grup «oasis» que la felicitaven pel sortós esdeveniment.

Mercè Rodoreda té un fillet de deu anys que sembla que fou qui rebé la primera notícia i en llegir la felicitació dels «oasis» i la causa que la motivava, l'angelet exclamà content:

—Hòstia!

**s.s. (1938b) «Premi Crexells 1937», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 3069, 24-VI, pp. 374-375**

Aloma, la protagonista de la qual es parla, ens parla dels seus projectes i de la senyora Mercè Rodoreda.

La vam descobrir emmirallant-se als aparadors de la Llibreria Catalònia. La seva silueta esvelta, bellugadissa i atraient es reflectia a través dels vidres de l'escaparata d'una manera suggestivament sintètica: en forma de coberta de llibre i maquillada de blanc, negre i taronja. Aloma portava un moneder vermell a la tanca niquelada del qual podíeu llegir la inscripció següent: «Barcelona. Institució de les Lletres Catalanes. 1938». I brodat damunt de la jaqueta, el clàssic peix gros tocant l'arpa de les quatre barres amb la punta de la cua, l'ex-libris de la Institució.

Ens presentàrem:

— Redactors de L'ESQUELLA. Si no anem errats, vostè es diu Àngela Rosa Maria...

— Àngela Maria! —exclamà Aloma, assentint, admirada de la seva ràpida popularitat.

— ¿Àngela Maria, o bé Àngela Rosa Maria? En què quedem?

— Anem a pams. Dic Àngela Maria en sentit de «¡això mateix!»; de fet em dic Àngela Rosa Maria, però com que el meu padrí va trobar que com a títol de novel·la era massa llarg, va acordar anomenar-me solament Aloma.

— Aquest nom és una troballa.

— És un nom que m'ha donat nom. Mai no ho agrairé prou a Ramon Llull, al meu padrí i a la meva padrina, en el món de les lletres senyora Mercè Rodoreda, car tots plegats han contribuït a camuflar la meva fe de baptisme d'una manera tan original i escaient.

La invitem a prendre un vas d'aigua fresca amb il·lustracions de sacarina, i Aloma hi accedeix, sol·lícita. Fa una tarda càlida, de color d'absenta. Les orenetes xisclen i fan acrobàcies a pocs centímetres de l'asfalt. Els núvols baixen a comprar el diari i tornen a enfilar-se cel amunt a reunir-se novament amb els núvols del districte. El nostre cor ens bat dins el frontó del pit amb una regularitat de rellotge no bombardejat.

— És feliç, Aloma? —li demanem amb cursileria de corresponsal de províncies.

— No em puc queixar. Si bé és cert que Robert se'm va portar com un porc tornant-se'n a Amèrica i deixant-me en estat... vertical, que diria en Delfí Dalmau, en canvi, aquest fet ha derivat en novel·la la meva vida fins al punt de convertir-la en guanyadora del Premi Crexells 1937. És allò que diuen: no hi ha mal que per bé no vingui, que equival a dir que la vida també té les seves compensacions.

— Realment, Aloma; però de totes maneres la conducta de Robert no té res de digne.

— No en dubto pas. En Joaquim Ruyra, en Francesc Trabal, en Sebastià J. Arbó, en J. Duc Agulló i la Maria Teresa Vernet, tot el Jurat del Premi Crexells en una paraula, estaven sulfurats i el volien denunciar. En Ruyra sobretot. Però jo els vaig aconsellar que no s'ho agafessin tan a la valenta, car al cap i a la fi la senyora Rodoreda, originadora del conflicte, no es proposava ofendre ningú i molt menys els elements del Jurat.

— Aloma, aquesta benvolença envers l'autora del seu llibre ens sembla reveladora de la seva equanimitat, de la seva llibertat incontrovertible.

— No em sabia pas produir d'altra manera. ¡Li dec capítols tan meravellosament suggestius! L'onzè, per exemple, marcarà una illa definitiva en la meva vida (I Aloma es ruboritza una mica, pensant en les pàgines 134 i 135).

— ¿Es coneixen amb la senyora Rodoreda?

— Havíem anat plegades al Liceu Dalmau.

— És anunci?

— És una veritat com un temple.

— Així vostè ja formava part de la promoció *Clarisme*...

— Ni més ni menys. ¿Recorda aquell verset titulat «Primavera»?

— Aquell tan dolent?

— El mateix. Doncs era meu.

— Perdoni, Aloma. Volíem dir que...

I vam disfressar la planxa, tot parlant del sol que anava a la posta, abillat amb un pijama de núvols de carmí. I del Comitè de No Intervenció, i de l'ou com balla i de les cames de les senyores, i de Picasso, i dels paradisos oceànics i de les truites vegetals. Aloma, com a bon personatge de novel·la, acceptava encisada la sonsònia de les nostres descripcions i no ens demanava que anéssim al gra ni per miracle. Vam tornar pels camins de l'interviu:

— No li fan por les crítiques, Aloma?

— De la gent?

— De la crítica.

— Ah, no gens. El Conseller de Cultura m'ha tractat sempre molt bé; en Francesc Trabal cada vegada que em veu, em fa l'ullet i em diu que estic millor. Però jo no em deixo embarcar així com així...

— Naturalment, quan no va fer-ho al capítol dinou de la novel·la. I ara què, Aloma?

— Viure intensament, lluitar, plorar, riure.

Abandonàrem la terrassa, i al costat d'Aloma començàrem a caminar Passeig de Gràcia amunt. El cel agonitzava entre filagarses de llum color banana. Feia fred, però els baròmetres ho dissimulaven. De sobte, un home d'uns trenta-cinc anys d'edat se li acosta amb altre familiar:

— Aloma...

— Ens retirem discrets i previsors.

— Què vols?

— M'hauries de deixar cent pessetes.

Aloma obri el moneder i li posa els diners a les mans. L'home d'uns trenta-cinc anys se'n va trempat com un pèsol. Intervenim:

— Perdoni, Aloma, la indiscreció; però, ¿veritat que aquest que li ha clavat el «sablasso» és en Joan, el seu germà?

— El mateix —confirma Aloma. —Com ho ha conegut?

— Vostè dirà. Per a un lector de la novel·la, aquest personatge queda tan real... —I mentre dèiem això ens anàvem cordant l'americana d'una manera instintiva.

Unes anècdotes més amunt ens acomiadem. Aloma s'allunya amb una passa ferma, decidida, presagi de superacions futures.

I van passar tres dies.

\*

— Riiing! Riiing Riiiiiiiiiiiiing!

— Digui —tot despenjant el telèfon.

— Soc Aloma.

— Aloma!!! Què hi ha de nou?

— He tingut un nen.

— Enhorabona. Si necessita un padrí, ja ho sap, disposi. Ha anat bé tot?

— Tot.

— I a qui s'assembla?

— A en Gabriel Alomar.

— Eh?!!!

— Però després hem caigut del burro. ¿Aloma i Alomar? Com el seu nom indica, que diria en Pujols, ja era de preveure.

**s.s. (1938c) *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 3069, 24-VI, p. 384**

DE LA FIRA DEL LLIBRE

— Té *Aloma*?

— S'ha esgotat!

— Pobreta!

## ANNEX XIV

### NOTÍCIES DE PREMSA DE *VINT-I-DOS CONTES*<sup>760</sup>

s.s. (1957) «Al cerrar la edición. Los premios literarios y musical de la noche de Santa Lucía», *La Vanguardia Española*, 14-XII, p. 44

Los autores galardonados en los distintos concursos fueron Blai Bonet, Mercedes Rodoreda, Rosendo Perelló, José Cruset, P. Prat y Ubach, Capmany, Espinàs, Pedrolo, Pedrucho y Sarsadenas, y el maestro Ricardo Lamotte de Grignon

Brillante velada social e intelectual con motivo del fallo de los jurados

La festividad de Santa Lucía concluyó anoche con el ya tradicional acto de adjudicación de los premios que se conocen con el nombre de la Santa de Siracusa, es decir, los dos «Aedos» de biografía castellana y catalana dotados con 25.000 pesetas cada uno; el «Joanot Martorell» de novela, dotado con 30.000 pesetas; el «Víctor Català», de narraciones dotado con 10.000 pesetas; «Josep Yxart» de ensayos, dotado con 10.000 pesetas; «Josep Claramunt», de Teatro, cuyo premio consiste en el estreno de la obra elegida en el Teatro Romea, y el de las Juventudes Musicales, de composición musical, dotado con 10.000 pesetas. La suma de estos codiciados galardones asciende a la cantidad de ciento diez mil pesetas.

Los jurados de los respectivos premios eran los siguientes: «Aedos», Jose M<sup>a</sup> Millás Vallicrosa, presidente, M. Fernández Almagro, F. Soldevila, M. de Riquer y J. M. Cruzet, secretario. «Joanot Martorell», C. Soldevila, presidente, J. Oliver, S. J. Arbó, J. Sales, M. A. Capmany, secretario. «Víctor Català», presidencia honoraria señora Catalina Albert, J. M. Martínez Ferrando, presidente, M. Llor, J. Triadú, G. Lloveras y J. Miracle, secretario. «Josep Yxart» (instituido por F. Ripoll). J. Rubió y Balaguer, presidente, M. Manent, J. V. Foix, R. Llates, J. M. Castellet, secretario. «Josep Claramunt», J. M. de Sagarra, presidente, M. Luz Morales, J. Gras, F. Canyameres y C.

---

<sup>760</sup> Hem considerat oportú, per la manca d'interès en el present estudi, reproduir com a annex només les notícies que contingueren text, és a dir, que no foren simplement un anunci de la publicació del volum, com és el cas dels anuncis apareguts en *La Vanguardia* el 18 de febrer i el 22 d'abril, que sí que estan recollits en la bibliografia. De la mateixa manera, tampoc no hem reproduït les referències que, de manera indirecta, es fan a l'obra, com ara les aparegudes en *La Vanguardia Española* i en *Destino* el 23 i el 19 d'abril, respectivament, tot i que també estan recollides en la bibliografia.

Martí Farreras. Juventudes Musicales, Juan Macià, presidente, X. Montsalvatge, J. Homs, N. Bonet y R. Ferrer.

Por diversas causas no pudieron asistir a las respectivas reuniones de sus jurados, aun cuando enviaron sus votos por correo, los señores Fernández Almagro, Ferrán Soldevila, Miguel Llor y Narciso Bonet.

En esta velada se cumplió el décimo aniversario de la fundación del premio «Joanot Martorell», y el tercer aniversario de la concesión del premio a la composición musical instituido por el Patronato de Mecenazgo de las Juventudes Musicales de Barcelona, dedicado a los compositores jóvenes y que se otorga a la mejor obra para orquesta con o sin solistas. En cuanto a los premios «Víctor Català» y «Josep Yxart», aquel está patrocinado por la insigne escritora Catalina Albert y Paradís y este fue instituido por el ilustre prócer don Francisco Ripoll.

Durante el acto se anunció que el Orfeón Graciense donaba cinco mil pesetas para la obra que resultase ganadora del premio «Josep Claramunt».

### **El premio «Víctor Català»<sup>761</sup>**

El jurado del premio «Víctor Català» tomó en consideración veinte obras, dentro de las cuales fueron votadas las siguientes en la primera vuelta: *Segones faules*, de Ramón Folch, i *22 contes*, de Mercè Rodoreda, con cuatro votos cada una: *Per què no?*, de Josep A. Baixeras; *El temps estrany*, de Jordi Maluquer, y *La gent: el temps*, de Ramón Planàs, con tres sufragios cada una; *Els contes de l'any*, de J. Cortes Buhigas; *Jotze i el follet de roure*, de Ramón Grabalosa; *Aigua avall*, de Concepció Maluquer; *El darrer peató i altres narracions*, de Gumersind Oleart; *L'ajudant Toolittle*, de Rossend Perelló; *Tribut a la truculencia*, de Joaquim Segura; *Contes per a un remei*, de Jaume Vidal, todas con un voto cada una. Pasaron a la segunda votación las obras de los señores Baixeras, Folch, Grabalosa, Maluquer, Perelló, Planàs y Rodoreda, y en la tercera fueron votadas las de Baixeras con tres votos; Folch, con cinco; Planàs, con dos, y Rodoreda con cinco. En la cuarta vuelta quedó eliminada *Per què no?* y el empate entre *Segones faules* y *22 contes* quedó resuelto a favor de esta última.

---

<sup>761</sup> No hem reproduït en l'annex els apartats de l'article dedicats específicament a cadascun dels altres premis.

**LLORENS, ARTURO (1957) «Panorama de arte y letras... Los Premios de “Santa Llúcia”», *Destino*, núm. 1063, 21-XII, núm. 1063, p. 73**

El premio «Víctor Català» otorgado por Editorial Selecta y puesto bajo el alto patrocinio de la gran dama de nuestras letras, doña Caterina Albert, lo ganó una mujer: Mercè Rodoreda. Venció por valor y número. La obra presentada y premiada se titula: *22 contes*, un capicúa literario digno de tenerse en cuenta.

**s.s. (1958c) «Noticias», *Destino*, núm. 1073, 1-III, p. 29**

Mercè Rodoreda, residente en Suiza desde hace algunos años y que se hizo famosa al serle otorgado uno de los últimos premios «Crexells» se incorporará muy en breve al anaquel de autores de la Biblioteca Selecta con la publicación de sus *22 contes*, conjunto de narraciones de diverso tema y carácter que obtuvo el galardón para narraciones en catalán «Premi Victor Català 1957».

**s.s. (1958d) *La Vanguardia Española*, 11-III, p. 17**

Se ha puesto a la venta el PREMIO «VÍCTOR CATALÀ» 1957. *VINT-I-DOS CONTES* de MERCÈ RODOREDA.

«Aquest recull ens ofereix una ampla visió de la seva experiència d'escriptora, un domini perfecte de l'ofici que ha fet de Mercè Rodoreda una de les figures capdavanteres de la nostra literatura.»

Precio de este vol. extra., correspondiente al mes de marzo, ptas. 50.

Para los señores subscriptores de la BIBLIOTECA SELECTA, ptas. 45.

Distribución: CASA DEL LIBRO – Ronda S. Pedro, 3



## ANNEX XV

### RESSENYES DE VINT-I-DOS CONTES

**E.P. (1958) «Notas bibliográficas de *La Vanguardia*», *La Vanguardia Española*, 1-IV, p. 15**

*Vint-i-dos contes*, por Mercè Rodoreda, Premio Víctor Català 1957. —Bibl. Selecta 249 extra Selecta,— En contados años, el premio Víctor Català de novela corta ha revelado no pocos de los nombres más firmes de la nueva generación de novelistas catalanes: Sarsadenas, Pedroló, Ferrán de Pol, Calders, y aunque Mercè Rodoreda no sea escritora de la última hornada, también es cierto que, alejada desde hace tiempo del ambiente cultural del país, su nombre puede resultar nuevo. O mejor, su estilo: pues, ¿dónde están ya los días que la veían publicada en la colección badalonesa «A tot vent» o que señalaban con el premio Creixells su novela *Aloma*? Poetisa también, sin embargo ha sobresalido en el cultivo de la novela corta. El presente volumen agrupa sus mejores producciones en este difícil género y en ellas son de destacar principalmente el notable realismo y la amplitud de los temas que abarca gran diversidad de escenarios y tipos y ambientes, como también de procedimientos narrativos abordados y resueltos por la autora con indudable acierto. Climas apenas sugeridos —como en el brevísimo relato «Promesos»— constituyen, con todo, el fuerte de Mercè Rodoreda.

**CARDONA, OSVALD (1959) «Els escriptors. Mercè Rodoreda: sinceritat femenina», *Germinabit*, núm. 58, p. 14**

No recordem, en la literatura catalana, cap altre llibre tan essencialment femení com el recull de *Vint-i-dos contes* de Mercè Rodoreda, publicat no fa gaire (Barcelona, Selecta, 1958). Femení, sobretot, per l'instint de l'íntima observació de les dones en llurs sentiments més recòndits d'afecte i de passió, en llurs variades manifestacions d'ingenuïtat, de delicadesa, de malfiança i de desengany, que passen pel pur desinterès, l'egoisme i la gelosia i la venjança. Hi ha el joc constant de comprensió i d'incomprensió, a què tan sols l'exposició sincera i neta de prejudicis podria arribar. Amb suficient delicadesa l'autora anota les crisis motivades pel pas dels anys sobre les

figures dels seus contes, tan lligades amb la descoberta de les afeccions carnals i llur minva, altrament difícil de fer comprendre. Un vel tot subtil recobreix les accions perquè es trasllueixin la passió o la debilitat humanes. Aquesta s'aviva en els contes més cruament realistes, com el «Divendres 8 de juny», d'on ressalta el lligam de tràgic amor entre la mare i la seva filleta. El mateix realisme, tètric, emmarca l'odi i l'avarícia en el conte titulat «En veu baixa», per concloure en la resignació, com un camí vers l'estimació efectiva.

Citem aquests dos títols perquè són els que més ens acosten al gènere que en la nostra literatura ha tingut precedents il·lustres, sobretot per una ja provecta escriptora. Pocs en trobaríem, en canvi, per al conte «Carnaval», d'una maliciosa ingenuïtat. I encara menys, en conjunt, per la qualitat literària del llenguatge quan manifesta, planer i espontani, la condició de l'autora. Les imatges amablement sensuals són preses sovint de les tasques i de les habituds domèstiques, amb el vocabulari de la cuina o de la modisteria; o per les flors, més delicades, amb llurs perfums i colors i les sensacions que desperten. No intenta, com altres escriptors, encobrir-se rere un teló de saviesa o, almenys, de petulància. Al contrari: es complau a «imitar» el diàleg comú, l'escriptura d'un dietari sentimental o la divagació dels pensaments, àdhuc la vulgar xerrameca (en el conte «En el tren»), i en tota ocasió sap mantenir una estricta qualitat sense recórrer a la baixa vulgaritat ni al barbarisme, i sense forçar la sintaxi: no transcriu la parla de les persones incultes, sinó que la refà, conservant-hi les el·lipsis i les copulacions amb *i* i *que*, i els abundosos *perquè*, que donen un curiós encadenament als més dilatats paràgrafs. Però no cau, amb aquests enginys, al famós realisme del llenguatge tan en voga en alguns llibres d'ara, sinó que arriba a la realitat perfecta que és, tal vegada, la indispensable per a mantenir la vivesa del text i de l'exposició, plena d'eufemismes d'ús comú quan els demanen la vitalitat i el perill del tema, com ocorre en el conte que obre el volum. Fou un tema car a Ada Negri (en *Stella Matutina* i altres narracions), i Mercè Rodoreda el reprèn amb més concisió, per fer-li abastar en poques pàgines tota la vida afectiva de la dona i les evolucions de la seva fisiologia.

Els qui en la nostra adolescència llegíem els contes per a infants que Mercè Rodoreda publicava als diaris de Barcelona, no hem oblidat el seu nom; ni la novel·la *Aloma* (Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, 1938) que meresqué el premi Crexells de 1937, en què afirmava les valors de l'autora superant altres novel·les anteriors i iniciava decisivament la direcció que es manté en el darrer llibre. Els distints episodis de la

novel·la d'ara fa més de vint anys compendiaven tots els motius ja enumerats i llur encadenament en una sola acció més aviat els perjudicava. Per això, en el nou recull, que els serva en forma de contes isolats, inconnexos entre ells, demostra l'experiència de la vida i de l'art d'expressar-la; en treu millor partit en síntesi —diríem— per a augmentar-ne la intensitat i, de retop, la pudícia. El llibre d'ara porta el senyal de la maduresa, tornant per una assenyada fidelitat als temes que li foren cars aleshores, i que no s'allunyen de la mentalitat femenina, ni —potser— d'aquelles dones que no gosin exposar-la. Ara, tant de temps allunyada de la nostra ciutat, l'hem retrobada constant en el record dels nostres carrers i al clima i al gust en què es formà, i es plau de retratar-los amb la minúcia que dona l'afecte inesborrable. Però no són més que detalls accessoris, com a fons per a l'acció, la qual té interès humà per ella mateixa. El pas per terres de França i d'Amèrica es mostra també en algunes de les narracions amb una semblant harmonia, que s'enriqueix de les notes locals sense enfarfegar-se'n; talment que aquest volum és un dels que més podria contribuir al to cosmopolita, real, tens i francament literari de la prosa catalana. Per això, amb un singular encert, li va ésser concedit el premi Víctor Català de 1957.

**MALUQUER, JORDI (1960) «Els llibres. *Vint-i-dos contes*, per Mercè Rodoreda. Premi Víctor Català 1957. Editorial Selecta, núm. 249», *Serra d'Or*, núm. 2, p. 14**

Mercè Rodoreda pot comptar-se entre els escriptors catalans d'avui que escriuen en català correcte. La seva prosa, extremament flexible, s'adapta a les característiques ben diferents de cadascun dels seus contes. Un tema requereix un ritme, una extensió i una longitud de frase determinats. Mercè Rodoreda, ultra aquestes tres coses, empra en cada cas el vocabulari adequat. Quan la situació és de caire optimista, les paraules lluen amb força singular, vibren, es destaquen. Quan el tema és íntim, atreuen i encoixinen l'atenció amb paraules suaus, esmorteïdes, plenes d'una sensible sordina.

Aquests vint-i-dos contes no són històries amb principi i acabament: són fragments, situacions i, a vegades, només sensacions. No tots són interessants, però n'hi ha de remarcables. Els temes són dispersos: el record de la felicitat perduda («La sang», «El mirall»), insatisfacció («Estiu», «Tarda al cinema»), suïcidi («Divendres, 8 de juny», «Abans de morir», «Mort de Lisa Sperling»), infidelitat («Gelats rosa», «Començament», «En veu baixa»), por («Home sol»), conformisme («En el tren»),

amor impossible («Carnaval», «La brusa vermella»), etc. Predomina en tots els contes un to d'insatisfacció, com de gent que ha assolit un estat i l'ha ultrapassat sense poder-se'n desfer. Podríem anomenar-los contes de la dolça tristor humana. Gairebé tots tenen un to real, íntim, que els fa vàlids.

Del conjunt sobresurt un conte: «Carnaval». Com a tema, la davallada, per un carrer de Barcelona, d'una noia de divuit anys, i un adolescent amb la cara plena de grans. Una nit esplèndida per a l'adolescent, però sense l'esperança d'una mica de futur. Cal destacar també el conte «La brusa vermella», que tracta d'un estudiant que, de la seva taula estant, ha d'observar inevitablement com una parella festeja en una casa de l'altra banda del carrer. El final del conte, tanmateix, és una mica inversemblant. «Tarda al cinema», «Promesos», «En el tren» i l'últim conte del llibre, «Abans de morir», són altres narracions remarcables. Jo diria que són menys reeixides, en canvi, «Gallines de Guinea», «En veu baixa» i «El bany».

Les dues-centes vuitanta-cinc pàgines que té el llibre són denses de pensaments, d'imatges, amb les quals podríem fer una extensa antologia.

## ANNEX XVI

### RESSENYES DE LA PLAÇA DEL DIAMANT

**LLOMPART, JOSEP M. (1962) «Mercè Rodoreda: *La plaça del Diamant*», *Diario de Mallorca*, 3-v, p. 15**

La circunstancia de vivir alejada de nuestro país desde hace más de veinte años, unida a la parquedad y brevedad de sus publicaciones a partir de entonces, hace que el nombre de Mercè Rodoreda, esa gran novelista de *La plaça del Diamant*, no haya trascendido más allá de un reducido círculo de lectores. Es indudable que, de haberse dado otra coyuntura, ocuparía hoy un primerísimo lugar en la narrativa catalana. Hacia 1938, todavía jovencísima, publicó bajo el título luliano de *Aloma*, una novela extraordinaria, que hacía prever, para un futuro inmediato, la eclosión de una escritora de singular calidad. Vino después, empero, el alejamiento y, casi por completo, el silencio. De aquí que, para el público de hoy —nos referimos al público medio—, *La plaça del Diamant* equivalga a una primera novela y que su autora constituya, poco más o menos, una revelación.

Este libro admirable de Mercè Rodoreda viene a subrayar un hecho que hemos visto esbozarse lentamente y que ahora se manifiesta en toda su plenitud: la definitiva madurez de la novela catalana. Novelas como *Érem quatre*, de Ferran de Pol, *No ho sap ningú*, del menorquín Nicolau M<sup>a</sup> Rubió, *Bearn*, de nuestro Llorenç Villalonga, o esta *Plaça del Diamant* que hoy nos ocupa —publicadas todas ellas en un lapso de tiempo relativamente breve— abonan con creces esta afirmación. No se trata ya de aquella narrativa balbuciente de antaño, en la que sólo podían citarse algunos nombres señeros emergiendo de un panorama desolador, algunos logros individuales que sobrepasaban, por vía de excepción, la gris normalidad. Nuestra literatura contaba antes con ciertos novelistas; hoy cuenta, por fortuna, con una novelística a la que pueden aplicarse los más rigurosos módulos valorativos.

Con arreglo a tales módulos; no vacilamos en proclamar, con plena conciencia de lo que ello supone, que *La plaça del Diamant* es una absoluta obra maestra; una de las mejores novelas —catalanas o no catalanas— que hemos leído últimamente. Mercè Rodoreda reúne a las mil maravillas las condiciones del novelista ideal. Posee una inteligencia sutil, una

sensibilidad finísima, una rara capacidad de compasión hacia sus personajes,<sup>762</sup> de padecer y de identificarse con ellos, con sus problemas, sus ilusiones y sus temores. Posee además algo que actualmente muchos desdeñan con exceso: la herramienta —llámese forma, estilo, lenguaje o lo que se quiera—, entendida en su sentido más hondo, más entrañablemente vinculado a la lucha por la expresión en que consiste toda obra de creación literaria. Pocos, efectivamente, escriben hoy el catalán como Mercè Rodoreda, y pocos saben hacer como ella, del propio estilo, no una fórmula más o menos brillante, que con harta frecuencia sirve para encubrir vaciedades, sino algo profundo y consustancial al dolor y al gozo del mundo afectivo o intelectual que se expresa. La prosa de Mercè Rodoreda es, en este orden de cosas, perfecta, henchida de autenticidad y de sentido.

Al comentar *No ho sap ningú*, la excelente novela de Nicolau M<sup>a</sup> Rubió, hubimos de llamar la atención con respecto al magnífico acierto básico del novelista al reducir un vasto problema a su escala mínima, a su reflejo en el seno de su mundo pequeño y de horizontes limitadísimos. De parecido acierto arranca *La plaça del Diamant*, que no es sino la historia de los últimos treinta años de nuestro país reflejada en la supuesta autobiografía de un espíritu simple, candoroso y de muy escasas luces: una mujer barcelonesa de clase humilde, cuya vida se centra alrededor de unas pocas calles de la barriada de Gràcia, de su modestísimo hogar y del oscuro anhelo por sobrevivir a la tragedia, para ella incomprensible, que acaba hundiendo todo cuanto le era familiar y querido. La ficción autobiográfica, pese a su artificio, está magistralmente conseguida. La autora se identifica de manera absoluta con la protagonista de su novela, se adapta maravillosamente a su movimiento mental, a su mismo estilo de expresión, torpe y premioso. A través de la narración de Natàlia —una pobre mujer que, a fin de cuentas, no entiende nada de nada— el lector percibe todo el peso del drama histórico y social de nuestro tiempo, contempla la amargura de un estrecho círculo humano, concretado en una galería de personajes dibujados con rara precisión y hondura por debajo de la ingenuidad y la simpleza intelectual de la narradora, lo cual viene a darnos idea del dominio que la novelista posee sobre su arte, de la madurez exquisita de su pericia. Anotemos, por último, que *La plaça del Diamant* pertenece a la mejor y más valedera línea realista, aquella que no viene a dar en el puro pintoresquismo ni obedece a ciertas consignas al uso.

---

<sup>762</sup> Els fragments subratllats, com hem explicat, corresponen a les idees a partir de les quals Sales va introduir fragments dels articles o crítiques privades en el «Pròleg a la 2a edició» de *La plaça del Diamant*.

La publicación de esta novela, ejemplar por tantos motivos, constituye un positivo éxito del animoso «Club dels Novel·listes», que habrá tenido el honor de poner de nuevo en el primer plano de actualidad el nombre de Mercè Rodoreda, una de las personalidades más extraordinarias de nuestra novelística contemporánea.

**VILLALONGA, LLORENÇ (1962) «Acerca de *La plaça del Diamant*», *Baleares*, 27-VII, p. 14**

Mercedes Rodoreda, apenas asomaba al mundo de las letras, habíase ausentado siendo casi una niña. Ahora, después de veinte años, regresa de Ginebra y nos sorprende con una novela. El hecho de que *La plaça del Diamant* no haya obtenido el reciente Premio Sant Jordi podría calificarse de distracción colectiva. No es insólito, pero sí lamentable.

*La plaça del Diamant* patentiza la reacción contra la novela costumbrista-gambérrica que constituye hace lustros una desventura literaria. Dicha reacción se inició en Francia con *Saint Germain* de Walter; siguió con *Il Gattopardo* y ahora nos llega con Mercedes Rodoreda. Imposible encontrar una más gentil embajadora europea. Soplan, por fin, aires de libertad.

Paulina Crusat ha notado que la manera de entender el costumbrismo en la post-guerra constituyó la tiranía y el exclusivismo más grande que registra la historia literaria. Se trataba de superar el género rosa y lo que en tiempos de Benavente se llamó alta comedia; pero nuestros autores se atuvieron casi exclusivamente al aspecto destructivo. La receta era simple: ni «buena sociedad», ni ideas, ni psicología ni metafísica. Solo costumbrismo en su aspecto de plebe. Pero era obvio que confundir el pueblo con la «plebe» equivalía a falsear el costumbrismo. Durante lustros nuestra novelística pudo hacer creer que en España no sólo no existen universidades (siendo así que el número de universitarios aumenta prodigiosamente) sino ni siquiera primera enseñanza. Aparte de tal engaño, lo peor fue que aquellos jóvenes que hoy son viejos eliminaron también la fantasía porque su consigna era «la descripción objetiva de la conducta externa», es decir, una especie de reportaje policíaco.

Mercedes Rodoreda ha sabido romper con tales limitaciones porque es artista, había observado y tenía mucho que decir. No se trataba de volver a la novela rosa, sino de sobrepasarla y huir de la novela zafia. El mundo que se nos presenta en *La plaça del*

*Diamant* no es el mundo de las marquesas que dialogan en torno a una mesa de te: la acción discurre entre pueblo artesano, que no es «plebe». Los personajes de Mercedes Rodoreda son seres humanos que no caen ni en el sainete ni en la caricatura; seres con dignidad. Su escasa ilustración nada tiene que ver con la grosería gamberra, sino más bien con la gracia y la alada ingenuidad, que no es la estupidez. Dentro de sus modales toscos alienta una cultura tradicional, esa cultura «crecida» y madurada, «enraizada», de que nos hablaba Buffon y que ha recordado después Spengler con tanta nostalgia.

La protagonista de *La plaça del Diamant*, Coloma, explica su vida como si «no s'adonàs que l'explica». Coloma: una alma humilde que desconoce su propia, fascinante humildad. A esto sí que se llama saber objetivar. A través del cristal claro de si misma, la protagonista va consignando la realidad externa que le afecta, los pequeños y entrañables problemas del matrimonio, la poesía de un hogar modesto, ascendido al final a las más altas esferas oníricas, la tragedia de una época revuelta, particularmente dura para ella... «El peso angustioso de la historia —ha dicho un crítico ilustre—, visto a través de una muchacha de Gracia que no tiene ninguna idea de la historia...».

La novela, escrita en el más diáfano y civilizado de los estilos, empieza con el baile de la «toia» en la plaza del Diamant, donde la protagonista, dependienta de una dulcería, descubre al Quimet —su destino— y termina en el poema lírico del recuerdo simbolizado en las palomas impuestas por el marido lunático, que constituyen el tormento y la gloria de la joven. He aquí el magistral introito de la obra:

«La Julieta va venir expressament a la pastisseria a dir-me que, abans de rifar la toia, rifarien cafeteres, que ella ja les havia vistes, precioses...»

Pocas veces, desde Sterne, se habrá escrito con un humorismo tan limpio, de buena ley. Y he aquí, en la dedicatoria, una grande y conmovedora verdad dicha con palabras de Meredith:

«My dear, these things are life.»

Visto y aprobado.

**TRIADÚ, JOAN (1962) «Una novel·la excepcional: *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda», *Serra d'Or*, núm. 7, pp. 36-37**



No hauria de venir de nou a la crítica ni als lectors de novel·la catalana que sortís per fi una obra mestra de les mans tan hàbils i treballadores de Mercè Rodoreda. Però la notícia editorial que figura a l'edició de *La plaça del Diamant* no fa referència concreta a l'historial literari de primer ordre de l'autora. En efecte: a part de la poesia, en la qual ha obtingut el títol de Mestre en Gai Saber, Mercè Rodoreda ha cultivat amb èxit ressonant la novel·la i els contes, amb el resultat que és posseïdora dels premis més seriosos, cadascun a la seva època, que hi ha hagut ací en tots dos dominis; ja que obtingué el premi «Crexells» 1937 amb la novel·la *Aloma*, i el premi «Víctor Català» 1957, o sia vint anys després de l'anterior, amb el llibre *Vint-i-dos contes*. Hi ha, encara, entre d'altres, el premi «Pinya de Rosa» 1960, de Cantonigròs, que Mercè Rodoreda aconseguí amb un recull de tres contes, un dels quals fou publicat en aquestes pàgines. La notícia editorial esmentada ja ens diu, això sí, que l'autora de *La plaça del Diamant* s'expatrià fa més de vint-i-tres anys, que en residí un bon nombre a París, i que ara viu a Ginebra. Les seves estades ací, repeses fa uns quants anys, han estat més aviat breus i espaiades. Mai no s'ha reincorporat, doncs, al seu viure habitual d'abans, el dels primers trenta anys de la seva vida. Perquè Mercè Rodoreda —cal amagar-ho?— va néixer a Barcelona l'any 1909, si les meves referències no són equivocades. Tot i això, per raó del llarg allunyament, avui és un valor gairebé nou per a les generacions que ara pugen. Els silencis tenen això: que de vegades fan reverdir tota una vida.

### *Esdevenir una veu, joia d'escriure*

Les primeres novel·les de Mercè Rodoreda ja eren en potència tan personals, úniques, seves, com *La plaça del Diamant*; només que en elles hi ha menys experiència vital. El text hi passava però no s'hi fonia, perquè escriure era més una aspiració que una transpiració. En *La plaça del Diamant*, ultra la transpiració, hi ha moments, capítols sencers i tot, de transfiguració. Totes aquestes operacions són doloroses; d'un dolor petit, si voleu, però seguit: exactament, la mena de dolor que sembla consubstancial a la dona, o almenys a la dona d'aquest país. Per això passa pel cos i per la vida de la dona un contrapunt de goig, el goig que dona el sofriment, i de tristesa.

«El que voldria saber explicar» —diu la protagonista de «Tarda al cinema»— «és que, encara que gairebé sempre estigui trista, en el fons estic contenta». Fixem-nos en aquest «en el fons», perquè revela i descriu el terreny, el medi i fins i tot la llum en què viu, des de

l'origen, l'obra de Mercè Rodoreda. Un fons de gent menestral, de terreny d'enfrontament apassionat, però també d'una il·luminació tan intel·ligent i tan clara, que introdueix un humor peculiar que sembla càndid, ben representat per una frase que en el conte abans dit ve tot seguit després de l'esmentada, quan la protagonista diu: «Si algú llegia això es faria un tip de riure». Aquestes paraules es desprenen d'un motiu reproduït a cada pas en l'acció narrativa. I encara continua així la protagonista en el mateix paràgraf: «Ja ho sé, que soc una tanoca i el pare sempre em diu que ell és un beneit, i això al capdavall és el que em fa estar més trista, perquè penso que serem un parell de desgraciats. Però mira...». El conte s'acaba amb aquestes dues darreres paraules, tan ben aprofitades. Vol ésser la fi d'un monòleg que no té aturador, amb una veu que se sosté impassible, inimitable, tota ella feta a raig, incessant, rica en inflexions insospitades, en tota l'extensió d'aquesta gran novel·la. Veu trobada i joia d'escriure, rares condicions, massa rares, de la novel·lística catalana, presents tanmateix, indubtables, en els grans i en els petits casos de novel·la, de Proust a James, de Kafka a Musil, entre els uns, o bé, avui, de Salinger a Cassola, potser més intensament concentrats i menors. En el cas de Mercè Rodoreda *La plaça del Diamant* continua l'obra anterior tot ultrapassant-la de molt, però sobretot eleva cadascun dels motius sempre presents en la seva obra, a la condició d'un llarg monòleg sobre les possibilitats d'entendre la vida.

### *El motiu del colom*

A *La plaça del Diamant* hi ha una insistent i estranya presència d'aquest ocell familiar i parasitari, el colom, i en això té una certa i curiosa afinitat amb *Loving*, una novel·la de l'anglès Henry Green. Però la nostra autora, que com a dona és, com deia Rilke, en lloc d'*esdevenir*, com fem els homes, i que com a dona viu, en lloc de masculinament *sentir-se viure*, intensifica la presència dels coloms per mitjà del sofriment directe de tot allò que amb aquests animalons li ha esdevingut, que és molt. Els moments d'aquesta mena fan la grandesa d'una obra. No es tracta pas de *recursos* narratius, ni ens interessa com a lectors la premeditació o la intencionalitat per part de l'escriptor, sinó del fet que la novel·la —no nosaltres, potser tampoc l'autora— hagi trobat un nucli central. Algunes característiques són decisives en aquest sentit començant pel fet que el nom de la protagonista, que és qui ens ho conta tot, malgrat dir-se d'una altra manera és anomenada *Colometa*, des del primer dia, des del primer capítol, pel qui ha d'ésser el seu home, i ella s'hi acostuma tot seguit.

És una mena d'alienació sistemàtica, i així es desenvolupa el tipus de relació amorosa de la protagonista, l'home, el marit i l'amo de la seva vida. Però el primer colom arriba alguns capítols més enllà, molt abans de la meitat de la novel·la. Després una munió envaeix el pis gracienc on el matrimoni ha fet niu. La Gràcia clara i liberal de menestrals i cooperativistes, d'ocellistes i cantaires, cap a l'any 30, creixia de colomars i d'inquietuds com senyeres. Els coloms són la humiliació de la Colometa i l'arrauxament d'en Quimet. Més endavant els coloms constitueixen tot un univers que augura la lluita i el dolor, el podriment, totes les formes del mal, i la mort, la solitud, més humiliació, un insult de la feminitat per la bestialitat o per la bestiesa. Fins que «fou molt difícil de trobar veces i els coloms començaven a marxar».

### *La història vista des d'una dona*

En el meravellós conte «Rom Negrita» Mercè Rodoreda introduïa algunes al·lusions a la història contemporània, però com de passada. No hem pas de creure que aquestes referències siguin insòlites, o arbitràries; al contrari: són essencials i tan significatives com el mite dels coloms. Al fons de tot hi ha bel·ligerància, en l'autora, però és una bel·ligerància en passiu. No vol saber res amb la mort ni amb la guerra, però en viu sempre el batec i la basarda, i parla de bombes i de penes de mort, de l'Ebre i de Mallorca, igual com de *manca de veces*, amb una impotència que deixa irreductible l'esperit. Per *La plaça del Diamant* la història, amb un profund interès pel drama comú, passa pel viure d'una dona del poble que veia com l'home i els fills, les veïnes, el carrer, la gent diversa, els fets llunyans, la botiga de nines, el subministrament de gas i de llet, alteren llur ordre, així com el menjar dels coloms. Ella, Colometa, ja en té prou, d'això: no li passa pel cap de descriure el carnatge. A la primavera del 31 en Quimet «se'm va engrescar», diu, i després d'una descripció d'aquell aire fresc d'aquell dia... «que no he sentir mai més», afegeix: «els meus maldecaps petits es van començar a tornar maldecaps grossos». Més enllà ens trobem amb una confirmació d'aquest auguri quan se'ns diu: «I la feina anava malament», perquè segons en Quimet, «els rics feien l'empipat amb la república». Però la protagonista no perd ni un moment i continua: «I els meus nens...Jo no sé, perquè ja se sap que una mare sempre exagera, però eren dues flors». La ingenuïtat de la imatge no fa sinó accentuar-ne el dramatisme com en tot allò que es refereix al tema dels fills, que, contat per una dona, fa posar els cabells de punta. Qui hi vegi una ingenuïtat d'origen s'equivoca de

mig a mig i no ha entès gairebé res de la novel·la. Al cap de pocs anys, vídua de guerra ja, Colometa, com folla, projecta i fins i tot prepara la mort d'aquelles «dues flors» i la seva naturalment. El món ha estat capgirat. Els infants ja ho han sabut tot: la gana, la por, la separació i l'orfenesa. Ja està. Amb en Quimet ha mort una vida de Colometa. Però Déu disposa que encara en tingui una altra. En aquesta nova vida els fills puguen, ella pot decidir-ho tot, àdhuc el do corporal d'ella mateixa, per necessitat, per oportunisme, o per correspondència amb els nous temps de pau, de botiguera prudent, i d'un amor que no pot ésser complet. Mentrestant ella, com tantes coses, havia hagut d'esdevenir insensible. «Em vaig haver de fer de suro i el cor de neu», diu.

### *Tradició, medi, mitjans*

Per bé que amb moltes distàncies, a *La plaça del Diamant* hi ha un Ruyra de l'obrer especialitzat, un Vilanova del carrer Gran de Gràcia i del barri de la dreta de la vila, un Llor d'una dona alienada i sofrida que gairebé enfolleix. Mercè Rodoreda assumeix un paper de continuadora insigne, des d'ara, d'una tradició que ha emprès, decidida, el camí del centenari. Però allò que la hi uneix és, sobretot, l'estil narratiu, que constitueix una lliçó sensacional de bell i bon escriure. Per a Mercè Rodoreda no sembla pas que hi hagi problemes d'expressió, de segur que sí, que n'hi ha; però l'art consisteix a fer que no ho sembli: el lector no hi té cap culpa ni n'ha de fer res. El llenguatge de *La plaça del Diamant* és entenedor, popular, literari, correcte i riquíssim: tot alhora. Perquè resulta que Mercè Rodoreda és escriptora, una gran escriptora, i com que obtenir aquests resultats és justament feina de l'escriptor, per això ella se'n surt tan bé, encara que sigui difícil d'aconseguir-ho, com ho és en totes les llengües, i en català potser un xic més. D'altra banda, la monotonia és inexistent, i l'artificiositat no traspua per enlloc. És que la paraula surt de dins, regalada i plena, amb el parlar que correspon a un llenguatge viu propi d'un temps en què hom podia perfeccionar-lo i el sentia expandit i progressiu. Res no s'ha perdut, es veu, pel llarg camí dels anys, ja que era de ben endins. En canvi, ha augmentat el domini narratiu de la novel·lista, amb més d'amplitud i amb una profunditat que permetria un comentari molt extens. ¿Què exigiria, si no, tot el motiu de la casa dels senyors de tècnica descriptiva impecable; o el tema eròtic, apuntat amb tant de subtileza com la millor Colette; o, encara, l'estricta adequació del procés narratiu amb les vicissituds històriques del país i amb el pas dels anys de la protagonista? Però almenys sí que puc dir que Mercè

Rodoreda ha escrit ja la seva novel·la major; i encara més: que amb *La plaça del Diamant*, en incorporar-se a la novel·lística catalana actual un dels narradors més ben dotats de la nostra literatura, tenim també una de les millors novel·les publicades en català des de la Renaixença.<sup>763</sup>

**FAULÍ, JOSEP (1962) «Una novela de Mercè Rodoreda», *Diari de Barcelona*, 15-IX, p. 29**

Aunque el nombre de Mercè Rodoreda no sea tan sugeridor como postulaba el principio de su actividad literaria, de ninguna manera puede considerarse una desconocida. Pertenece a una generación que dio tempranos frutos en la poesía y la narración. Es la misma a la que pertenece, por ejemplo, María Teresa Vernet, novelista de empuje en *Les algues roges*, narradora primorosa en *Estampes de París* y poeta delicada con exuberancia sensual en sus tomos de *La Revista*. La diferencia estriba en que mientras esta no ha superado el bache y ha visto interrumpida su presencia literaria, Mercè Rodoreda, aunque descendiendo en intensidad, se ha mantenido activa, y fruto de esta constancia fue su triunfo en un «Víctor Català» con *Vint-i-dos contes*.

La Mercè Rodoreda actual es una bella y cuajada consecuencia de la de primera hora — «Tarda al cinema», *Aloma*—, pero enriquecida con una mayor experiencia vital y llegada a su máxima madurez expresiva, las cuales, puestas al servicio de su última obra, la convierte en la más lograda e interesante de toda su bibliografía.

Pese a que la autora vive normalmente lejos de nosotros, y esta lejanía se ha reflejado en su obra (véase el cuento «Va passar a Caux», publicado en *Serra d'Or*, de octubre de 1968),<sup>764</sup> en *La Plaça del Diamant* vuelve la atención a «su» Barcelona, que es la de los años treintas. Diríase que la lejanía confiere una perspectiva inmejorable, porque su obra, en la que la vida particular de los personajes se entrecruza con el devenir histórico, aunque concebida desde unos supuestos individuales, queda como exponente de la época, porque la autora ha sabido elevar la experiencia particular a formulación de valor colectivo.

---

<sup>763</sup> Sales, en el «Pròleg a la 2a edició» de la novel·la, atribueix aquesta frase a Joaquim Molas.

<sup>764</sup> Es tracta d'un error, ja que el conte «Va passar a Caux» va ser publicat en *Serra d'Or* a l'octubre de 1960.

Desde Gracia, los personajes de Mercè Rodoreda viven las experiencias de Barcelona y Cataluña toda, que se reflejan sobre ellos en las pequeñas cosas de todos los días, que a veces llegan a ser auténticas grandes catástrofes.

La novela, por tanto, se ve enriquecida con este doble interés: el de la historia pequeña de sus protagonistas y la general del país. En realidad se trata de planos inseparables, y la autora los juega con mano maestra, sin alardes, sin darle importancia, pero diciendo y, sobre todo, sugiriendo las verdades grandes y pequeñas de unos hombres y de una historia.

No es nueva en Mercè Rodoreda la condición de escritora consciente y responsable. Sin embargo, en *La Plaça del Diamant*, publicada en una colección que a veces, con la mejor intención, tiende a desorientar y crear problemas mil veces resueltos, esta virtud de nuestra escritora se pone todavía más de manifiesto.

Por los valores estéticos que encierra, por el alcance sociológico de su planteamiento, por la lección de estilo y lenguaje que ofrece, *La Plaça del Diamant* es la mejor obra de Mercè Rodoreda, y una novela muy importante dentro de todo nuestro acervo literario. Es una bella muestra de una verdad sabida: la novela ha dejado de ser mero entretenimiento. Pero el mérito de la autora está en haber creado interés; este interés más hondo que el superficial, al que ha de aspirar toda obra literaria que quiera salvar a su autor de la inocuidad.

Publicado este libro en «El club dels novel·listes» viene a confirmar el valor de primera categoría de la colección, en la que han aparecido desde obras catalanas como *Incerta Glòria*, de Joan Sales, a traducciones capitales como *Els germans Karamazov* y *El Guepard*.

### **Ressenya de Miquel Dolç, reproduïda en Casals (2008: 1042)**

No es, ciertamente, empresa baladí el propósito de reproducir artísticamente, en sus menores rasgos, el lenguaje y el pensamiento de una modesta criatura, de un alma tan humilde que ni sabe que sea humilde. No conocíamos, sinceramente, en la historia de la literatura otro caso parecido. Mercè Rodoreda, que, después de haberse dado a conocer apenas salida de la adolescencia, ha residido desde 1939 en París y Ginebra, ha afrontado con *La plaça del Diamant*, una novela de primera calidad, la difícil aventura.

Y ello, no a través de meditaciones aisladas o de diálogos sostenidos —como se ha ensayado otras veces—, sino a lo largo de toda una novela escrita en primera persona. Este procedimiento es lo que produce, en primer lugar, nuestro rápido asombro. ¡A cuántos actos de abnegación se habrá sometido Mercè Rodoreda para transformarse, de la primera a la última página, en esa dependienta de Gracia, de nombre Natalia —aunque llamada Colometa—, que nos explica su vida como si no advirtiera que nos la explica, en un estilo personal, siempre ingenuo y leal a sí mismo! La sintaxis aquí, propiamente, no existe: la subordinación es rarísima; todo fluye sin aparente esfuerzo, natural, elemental, inhábil, adorablemente desaliñado, con los diálogos diluidos en la masa amorfa de la narración. El único nervio del relato es la conjunción copulativa: la *i*. Debe de haber dos docenas por página, lo que da una suma total de unos seis mil usos de la partícula.

Hay que remontarse, creo, a más de dos mil milenios para sorprender antecedentes de estas formas estilísticas: hasta las raíces de la literatura, hasta los poemas homéricos. No se trata de una hipérbole o de un cumplido. Bajo la capa de apreciaciones infantiles, que apenas franquean el área de un círculo familiar, pasa toda la tragedia de una época que ha sido especialmente cruel para las almas simples: una crisis, una guerra, un mundo que cae hecho pedazos. Y todo es narrado por un espíritu que no tiene ni idea de la historia. De este contraste nace el milagroso acierto de *La plaça del Diamant*. Un acierto que difícilmente puede repetirse. Creo que la novela va a ser traducida al alemán, al francés, al inglés y al italiano. Compadecemos, francamente, a los traductores.

**FUSTER, JOAN (1962) «Una vida de mujer», *Destino*, núm. 1318, 10-XI, p. 47**

*La plaça del Diamant* es, sin duda alguna, la mejor obra de Mercè Rodoreda, y una de las novelas más satisfactorias que últimamente se han escrito entre nosotros. Y es lo uno y lo otro, ante todo, por la sorprendente «réussite» que supone desde el punto de vista estrictamente literario, y más en concreto, desde el punto de vista técnico. Y no porque Mercè Rodoreda se haya propuesto en su libro una forma cualquiera de probatura o malabarismo, como es la voga, hoy día, por ejemplo, entre las huestes del *nouveau roman* francés. *La plaça del Diamant*, muy al contrario, se sitúa en una línea narrativa tradicional: la del relato en primera persona. Hay que reconocer que, dentro del convencionalismo propio de toda fórmula novelística, esta de que el protagonista cuente él mismo la historia, es la que en la práctica suele resultar más convencional: rara vez el narrador consigue

conferir verosimilitud y autenticidad a las palabras que pone en la pluma o en la boca de su personaje. Las dificultades que aceptaba Mercè Rodoreda en *La plaça del Diamant* eran, en este aspecto, las máximas que podían preverse: el personaje que narra es una mujer vulgar y corriente, una dependienta de pastelería, ingenua, que ni siquiera sabríamos imaginar leyendo un libro. Nuestra novelista ha logrado dar a su redacción el tono justo que convenía, y lo ha logrado con una exactitud asombrosa. Se podrían contar con los dedos de una mano las veces en que el lector, a lo largo de las casi doscientas páginas del libro, tropieza con una frase, con una expresión, con un vocablo, que «desdigan» de la condición humilde y gris del personaje. Sin caer nunca en un verismo coloquial, que habría sonado a «iliterario», la dicción se mantiene en un jugoso nivel de la lengua viva, del garbo popular, de la sencillez inmediata. Así, en cuanto a idioma, y también en cuanto a estilo —naturalidad emotiva—, la ilación de los hechos y las observaciones, la óptica general de la protagonista, Mercè Rodoreda ha conseguido una afinada ecuación entre el propósito y los medios: esto es lo que, en arte, recibe el nombre de perfección. No hará falta indicar que a ello aplicó toda su pericia y toda su inteligencia de escritora. Pocos libros tenemos en la literatura catalana como este, que aparenten tanta «espontaneidad» y a la vez respondan a un trabajo literario tan sutil.

Natàlia —o Colometa, como le llama su primer marido— relata su pequeña vida hecha, deshecha y rehecha, con el tono húmedo y apagado de una confidencia insensible. Casi no hay patetismo en su voz, o al menos, no hay énfasis. Y aquello, su «vida», había sido un lento drama que ella misma no acaba de comprender en toda su magnitud. Un noviazgo trivial, un matrimonio sin pena ni gloria, los hijos, la guerra, la viudez, el hambre hasta la desesperación, un nuevo marido inútil, los años, los recuerdos... *La plaça del Diamant* es la biografía de una mujer que, como tantas, sufrió en su carne y en su alma la herida áspera de nuestra tragedia colectiva, y desde este ángulo, el libro tiene el valor de un testimonio: un testimonio más agudo y conmovedor que la mayoría que los que dieron combatientes, políticos o forasteros lúcidos. Víctima pasiva, Natalia sólo sabe contar su desdicha como un episodio más, fatal e imprevisible, que se intercala en el curso de las menudencias domésticas medianamente apacibles de antes y después, de siempre. «Però el que a mi em passava és que no sabia ben bé perquè era al món», dice una vez. Y quizá nunca *supo* nada. Vivió, simplemente. Mercè Rodoreda ha captado con una singular habilidad eso que, en último término, es la *vida* de tantos seres humanos: una sucesión de rutinas y azares, resignadamente aceptada, definitivamente ininteligible. Y nos lo da a entender sin que se



les escape ni una sola línia de eso que suele llamarse «análisis psicológico», sin apostillar la narración con una sola reflexión de pretensiones filosóficas. El lector accede a la honda tristeza que ha sido la *vida* de Natalia, a través de las meras e insignificantes peripecias que la constituyeron. Incluso la muerte del esposo al frente, incluso el proyecto de matarse ella misma con sus niños para evadirse de la tortura del hambre, parecen quedar sumidos en la hosca inanidad de lo demás. *La plaça del Diamant* se nos aparece, así, impregnada de una melancolía punzantemente amarga.

**MOLAS, JOAQUIM (1963) «La literatura catalana el 1962», dins *El llibre de l'any 1962*, Barcelona, Alcides, pp. 167-185<sup>765</sup>**

#### ELS PREMIS LITERARIS

En canvi, el nou escàndol ha provocat nombrosos comentaris a mitja veu i fins alguna indignació estentòria. *La Plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda, fou presentada al Premi Sant Jordi, 1960, on només obtingué una modesta votació. Publicada, ha resultat, no sols netament superior a la guanyadora o a la finalista, sinó també una de les obres mestres de la novel·lística de postguerra. Alguna cosa, doncs, no funciona prou bé en el mercat dels premis. Què és? Probablement, una resposta exhaustiva seria complexa i fora de lloc: tanmateix, gosaria proposar, provisòriament, aquestes raons: *a)* monopoli dels organitzadors; *b)* formació de jurats poc competents; *c)* repetició d'uns mateixos noms en la combinació dels jurats; *d)* actituds ideològiques o estètiques massa radicalitzades en premis únics i en aparença de consagració; *e)* objectius més aviat comercials sota vestes redemptoristes que desorienten la bona fe del lector. Aquestes raons són agreujades per dues altres: *f)* una cultura de demografia escassa com és la nostra no pot produir cada dotze mesos un premi important (en cultures més elaborades o demogràficament més fortes, com la francesa, els premis no donen cada any una obra mestra; si fins ara podíem pensar que constituíem una excepció, era per motius estrictament circumstancials: hi havia una nòmina a esgotar, ja esgotada, i una producció acumulada en llargs anys de silenci, també esgotada); *g)* manca de professionalitat en la majoria dels autors, amb tot el que aquest fet comporta. Tot plegat sembla que ha de dur a una revisió profunda dels nostres premis o al descrèdit i, en definitiva, a l'agonia lenta i sense glòria.

---

<sup>765</sup> Només hem reproduït els fragments en què Molas fa referència a *La plaça del Diamant* o a aspectes contextuais que afecten la interpretació de la novel·la.

Els darrers vint anys, la literatura s'havia vist reduïda pràcticament a dos gèneres: la poesia i el medievalisme arqueològic. La reducció era fatal i obeïa, entre d'altres causes, a la por d'enfrontar-se amb la realitat punyent de cada dia, a la pèrdua de contacte de l'escriptor amb el públic, a les pressions externes de tota mena. Gràcies al lleu canvi de base que acabem de veure, el panorama d'avui insinua una certa rectificació positiva: la poesia continua ocupant, quantitativament i qualitativament, un lloc d'excepció, però sociològicament d'altres gèneres l'han guanyada: la novel·la, la prosa narrativa no imaginativa, l'assaig. Així, sembla que la literatura, plantejada fins ara en termes minoritaris, comença a esdevenir un fenomen de majories. En general, els assagistes i els novel·listes, els narradors i fins i tot els poetes han pres contacte amb la realitat i han començat a assajar d'explicar-se-la i, de retop, d'explicar-nos-la. De moment les actituds i les tècniques, força diverses, no alteren substancialment els models fixats abans de la guerra. Ara: sembla que un grup prou interessant d'escriptors inconformistes, procedents del camp catòlic o d'altres camps, comença a dibuixar-se amb tota claredat.

#### LA NOVEL·LA

L'any passat, aparegueren dues novel·les remarcables: *La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda, i *L'últim replà*, de Josep M. Espinàs. La primera, que fou inexplicablement subvalorada pel jurat del Premi Sant Jordi, 1960, és l'obra més important de l'autora. Duu per lema uns mots de Meredith, que la defineixen amb tota exactesa: «My dear, these things are life». En efecte: *La plaça del Diamant* narra la història senzilla d'una dona de procedència popular i, a través de les seves ingènues possibilitats de visió i comprensió, dels grans esdeveniments col·lectius que hagué de viure. Res, doncs, de grans planteigs psicològics o històrics, d'aventures, d'un gruix argumental important, sinó, tot simplement fluència de vida quotidiana feta de petits incidents, mecànica i sana i, per això mateix, plena de dramatisme. Colometa, la protagonista, ens explica en primera persona, a través d'un monòleg elàstic i matisat, meitat coherent meitat incoherent, el seu prometatge, el casament, la naixença dels fills, la repercussió que la proclamació de la República i el tràgic esclat de la guerra civil tingueren dins el si de la petita pàtria familiar, l'enrolament del marit em les milícies i la seva mort al front, la fam, la solitud i la desesperança, la idea del suïcidi, un nou matrimoni, la pau interior que gairebé desemboca en la follia, el

casament final de la seva filla. Però l'autora no inventaria ni classifica aquests fets en brut, sinó que, conscient com és del seu ofici, n'elimina els massa subalterns o grossers i, al capdavant, només ens dona aquells essencials o, per dir-ho amb Lukács, *típics*. Així, la novel·la, alhora ingènua i maliciosa, esdevé una tipificació mítica i elegíaca d'un nou món perdut, el de la joventut, evocat en el doble exili dels anys i de la geografia. Alguns dels temes, com el de la Plaça del Diamant o el dels coloms, són, més que *leitmotiven*, autèntics símbols. El primer marit, un ebenista donat a l'acció político-social, posseeix totes les virtualitats dels anys dinàmics de la República i la guerra civil; el segon, un modest comerciant de barri, conservador i escapçat, les de la postguerra. Al mig, la gran crisi: l'intent de suïcidí; al final, la dramàtica explosió de tot el dolor contingut. L'obra, més aviat lleugera i alada en els primers capítols, adquireix grandesa a mesura que avança fins a assolir, en algun moment, veritable alè èpic.

La crisi revolucionària del 36 i la guerra civil que desencadenà, les dues úniques claus capaces d'explicar el món d'avui i que, per raons diverses, havien quedat massa al marge de la nostra literatura, prenen a poc a poc relleu. Hem vist que *La plaça del Diamant* al·ludeix al fet.

## ANNEX XVII

### RESSENYES PRIVADES DE LA PLAÇA DEL DIAMANT

**Carta de Joan Sales enviada a Mercè Rodoreda en què valora per primera vegada *La plaça del Diamant* (Rodoreda; Sales, 2008: 36-39)**

Barcelona, 16 de maig 1961

Sra. Mercè Rodoreda

GINEBRA

Distingida amiga:

Arribo al despatx mort de son, per culpa de vostè. M'he passat la nit en blanc llegint la seva novel·la, sense poder deixar-la. Feia molt de temps que cap llibre no m'havia tret el son d'aquesta manera.

Trobo aquesta novel·la simplement formidable. Malgrat que la vaig començar sota la impressió favorable dels elogis que me n'havien fet en Joan Fuster i en Joan Triadú, la meva sorpresa anava creixent de pàgina a pàgina, en un crescendo que no es deturà fins al punt final del llibre. Trobava pàl·lids els elogis que me n'havien fet aquells dos amics, tot i que els d'en Joan Fuster particularment havien estat molt subratllats.

En Xavier Benguerel (a qui enviaré una còpia d'aquesta carta que estic escrivint) estarà contentíssim. Precisament ell, d'ençà que ell i jo ens vam emprendre aquesta aventura quixotesca del CLUB DELS NOVEL·LISTES, no em callava que li havíem de demanar una novel·la a vostè. Jo soc enemic de demanar novel·les a ningú, per por que si la demanes l'escriuen de vegades forçadament, i aleshores si l'has de rebutjar (tristíssima obligació en què ens veiem posats els qui ens emprenem edicions) et poden replicar amb certa raó que «doncs perquè els la demanaves». Si, excepcionalment, l'hi vaig demanar a vostè, fou sota la pressió dels elogis d'en Joan Fuster, elogis que si aleshores em van semblar molt grans ara em semblen pocs encara.

Aquesta novel·la és la seva obra mestra, amb una diferència —a parer meu— tan gran respecte a tota la seva obra anterior, que és com si amb aquesta obra comencés de debò la

seva carrera literària, la definitiva; la seva obra anterior, a la llum d'aquesta, fa l'efecte de preparació per a arribar a aquesta. Aquesta té, del principi al capdavant, aquell alè inimitable de cosa inspirada; la paraula «inspiració» està molt desacreditada, i amb certa raó, per l'abús que n'han fet certs escriptors dolents que es proclamen inspirats; però en realitat no n'hi ha d'altra per expressar un cert fenomen misteriós de la creació literària. La «inspiració» de debò no té generalment res a veure amb la «facilitat», sinó tot al contrari, de vegades és una suada de sang; no s'hi arriba més que amb un esforç suprem, com al cim d'una muntanya gairebé inaccessible. Vostè hi ha arribat amb aquesta obra.

La Colometa és una d'aquestes figures inoblidables que, creades pel talent d'un escriptor, passen a tenir una estranya vida com si haguessin existit i tots les haguéssim conegudes. Els altres caràcters de la novel·la no són tan acusats, però tots tenen fesomia, a tots sembla que els vegis. L'ambient —la menestralia de Gràcia— evocat amb rara intensitat; les peculiaritats que el fan viure, que li donen realitat, com per exemple detalls del *dialecte social*, dels *modos* propis de la menestralia, dels seus gustos en matèria de mobiliari, festes, etc., de les seves idees en matèria de moral, religió, medicina, política, estan recollides amb sagacitat i són riquíssimes. I per damunt de tot això, que ja seria moltíssim, hi ha el tema de fons, que a penes si es diu, a penes s'insinua, però el lector el va veient i sentint, indecís entre posar-se a plorar o a riure: la Colometa voreja sempre el precipici de l'absurd existencial, i per una especial gràcia divina no s'hi acaba d'estimbar mai. La vida de la Colometa no és absurda tot i que ho podria ser tant, perquè la Colometa és bona —i la Bondat és el gran misteri, el veritable gran misteri que ens envolta, ens redimeix, ens salva. El seu curiós amor pel seu segon marit ve d'això, d'aquella bondat que no es diu mai i que sempre hi és... En fi, l'anàlisi d'aquesta novel·la no s'acabaria mai, perquè en realitat aquesta obra no té ribes ni fons, com la vida.

L'estil, una troballa. Dona realment la sensació vivíssima que és la Colometa en persona qui s'està explicant a si mateixa, en un monòleg psicològicament riquíssim, en un desordre inspirat de la millor mena, de gran categoria humana. I a través d'aquesta pobra animeta, d'aquesta «una de tantes», passa com una alenada la història recent i tràgica del nostre desventurat país...Quin efecte més singular que fa la gran història vista a través d'un petit caparró!

**Opinió sobre *La plaça del Diamant* de Josep Ferrater i Mora expressada a Rodoreda per carta i transmesa per aquesta a Joan Sales (Rodoreda; Sales, 2008: 165).**

Perdoni que fins ara no li hagi agraït l'exemplar de *La plaça del Diamant* que em va enviar fa un temps. Tenia molta feina endarrerida i molts altres llibres per llegir. A més, he de confessar-li que em fan una mica de por les novel·les catalanes...

Aquesta por no era gens justificada en aquest cas. *La plaça del Diamant* és una de les poquíssimes novel·les catalanes que val la pena de llegir. És una veu nova en la nostra literatura —i també en d'altres literatures. La petita, en aparença insignificant Colometa ens dona, a través de la seva pròpia veu, un món nou. Un món a la vegada realíssim i poètic. Poques vegades havia llegit una novel·la amb un interès tan sostingut.

**Opinió sobre *La plaça del Diamant* de Jaume Agelet i Garriga expressada a Rodoreda per carta i transmesa per aquesta a Joan Sales (Rodoreda; Sales, 2008: 165 i 166)**

Heu escrit un llibre impressionant, sòlid, que quedarà. Els mots de Meredith que heu transcrit, com s'avenen amb l'essència de la novel·la! En efecte, un corrent de vida, de vida profunda, l'atravessa des del primer capítol —un dels més reeixits. Quin seguit de pàgines belles i suggestives! I la troballa de fer d'una casa un colomar! És la part més lírica del vostre llibre, la més densa de somni. Hi volen els coloms i les ànimes. I la plaça de vendre, descrita amb una admirable plasticitat i els aparadors màgics, i els interiors tan vius, i les pluges tan bellament pintades, tan carregades de meravella, i la vibració de les hores fosques a dins d'esdeveniments tràgics, i el darrer capítol amb sorprenents llampecs de desvari. El lèxic és viu i ric, i l'estil colpidor, categòric. Un estil que no dubta de si mateix, segur d'haver trobat —i amb raó— el seu camí adient. Cal felicitar-vos i ho faig amb goig.

**Opinió sobre *La plaça del Diamant* de Paulina Crusat expressada a Sales per carta i transmesa per aquest a l'autora (Rodoreda; Sales, 2008: 169)**

*La plaza del Diamant*, es un libro estupendo que me he leído de un tirón, cosa que a mi edad le ocurre a uno cada vez con menos frecuencia. Me lo había recomendado también Villalonga. Menos ambicioso que el de Vd., pero un libro en su género, de esos que no son pasta de papel para mañana, sino que enriquecen una literatura. De modo que el Club dels Novel·listes, dada la escasez de la que hablábamos puede estar orgulloso de su serie de autores, de su porcentaje de calidad verdadera. Estoy convencida que en literatura todo lo que no es muy bueno está de más.

**Opinió sobre *La plaça del Diamant* de Josep Palau i Fabre expressada a Sales i enviada per aquest, traduïda al francès, a Éditions du Seuil (Casals, 2008: 1047)**

A travers le monologue intérieur —le monologue d'une âme candide, presque quelconque— une femme nous fait revivre sa vie, centrée autour de la guerre civile qu'elle ne peut que subir. Pas de gestes héroïques, pas de descriptions épiques, pas d'analyse des faits ou des doctrines, mais un simple témoignage qui garde, précisément à cause de cela, toute sa fraîcheur.

## ANNEX XVIII

### FRAGMENTS QUE SALES INTRODUEIX EL 1964 EN EL «PRÒLEG A LA 2a EDICIÓ» DE *LA PLAÇA DEL DIAMANT*

**Fragment del «Pròleg» relatiu a la carta que Joan Sales envia a Mercè Rodoreda per a valorar per primera vegada *La plaça del Diamant* (Sales, 1980: 5-6)<sup>766</sup>**

Arran de la lectura del manuscrit inèdit de *La plaça del Diamant* vaig escriure a la seua autora, a qui aleshores no coneixia personalment, aquesta carta:

Barcelona, 16 de maig de 1961  
Sra. Mercè Rodoreda  
Ginebra

Distingida senyora: M'he passat la nit en blanc llegint el seu manuscrit. No el podia deixar. Malgrat que ja n'havia encetat la lectura sota una predisposició molt favorable, degut als elogis que me n'havien fet Joan Fuster i Joan Triadú tot recomanant-me'n la publicació, la meua sorpresa creixia de pàgina en pàgina. Aquest crescendo no s'ha aturat fins al punt final del llibre.

Té de la primera ratlla a la darrera aquell alè inimitable de «cosa inspirada». No trobo altra manera d'expressar allò que enclou de misterios una autèntica creació com és la figura de la Colometa. La creació inspirada no té res a veure, naturalment, amb la improvisació ni amb la facilitat; només deu poder arribar-s'hi amb un esforç suprem, com al cim d'una muntanya quasi inaccessible. Vostè hi ha arribat amb aquesta obra com una altra novel·lista catalana hi arribà amb *Solitud*.

La Colometa és una d'aquestes figures inoblidables que, filles de la creació inspirada d'un autor, passen a viure una vida estranyament més intensa que si fossin de debò: ve a ser com si tots les haguéssim conegudes. I amb el personatge, el seu ambient: la menestralia de Gràcia. Aquest medi social hi és evocat amb una força de suggestió intimíssima, amb una riquesa de detalls que té alguna cosa de prodigi. Un tal document social ja tindria per ell

---

<sup>766</sup> Es tracta d'una versió de la carta que Sales realment va enviar a Rodoreda després d'haver llegit la novel·la per primera vegada, la qual hem reproduït en l'ANNEX XVII. Les diferències principals que observem entre una i l'altra són: canvis en el tractament, desaparició de la crítica a altres autors i del fet que l'obra anterior de Rodoreda no estiguera al nivell de *La plaça del Diamant* i la incorporació de la comparació de *La plaça del Diamant* amb *Solitud* de Víctor Català.



sol moltíssim valor; però, més enllà i més endins, hi ha un fons d'humanitat general que ens afecta a tots sigui quina sigui la nostra geografia o la nostra classe. Aquest tema de fons és tant més punyent que a penes si s'hi apunta; es va insinuant sense explicar-se, i el lector, indecís més d'una vegada entre plorar o riure (tant la pobra humanitat és ridícula i tràgica al mateix temps), el va endevinant i el va sentint cada vegada més al llarg de la novel·la com si sentís tot el pes de la nostra contradictòria condició. Perquè la Colometa, la més pura «ànima de càntir» que s'hagi vist, voreja sempre sense saber-ho aquest vertiginós precipici que és l'absurd de l'existència i no s'hi acaba d'estimbar mai; no s'hi estima perquè és bona, amb aquella «santa simplicitat» que és el do meravellós dels autèntics humils. Animeta tan humil que ni sap que ho sigui, profundíssimament cristiana sense ni sospitar-ho, cada vegada que s'esgarria pel laberint de l'absurd sap trobar el fil guidor, la bondat pura —el misteri dels misteris, l'anti-absurd, el sentit de la vida.

I l'estil, una troballa. Dona realment la sensació vivíssima que és la Colometa en persona qui es va explicant sense adonar-se'n, en un monòleg d'impressionant autenticitat psicològica, en un desordre inspirat de la més alta qualitat lírica. A través d'aquesta vida tan anònima passa a ràfegues sobtades, com un gran vent calent, la tragèdia de la nostra època; ¡i quin efecte més punyent no fa, la història a través d'una animeta tan de càntir! Això de fer dir tantes coses, i de vegades tan penetrants i tan angoixoses, a un personatge com la Colometa sense caure mai en la inversemblança, és un encert incomparable, un *tour de force* que admiraran tots els entesos.

Les hores de la nit m'anaven passant sense adonar-me'n; i vet aquí, ja es feia de dia i jo seguia mirant-me la darrera pàgina del manuscrit amb una mena d'estupor. L'estupor que ens pren davant d'aquesta cosa tan simple i tan rara: una obra mestra.

**Fragment del «Pròleg» en què Sales reproduceix la crítica de Joan Fuster (1962)  
(Sales, 1980: 6)**

«Aquest llibre», escriví Fuster, «té el valor d'un testimoni més agut i commovedor que la majoria dels que ens han donat combatents, polítics o estrangers de molta anomenada; la

novel·lista ha reeixit a infondre al monòleg de la Colometa el to just que calia: hi ha reeixit amb una exactitud esbalaïdora.»<sup>767</sup>

**Fragment del «Pròleg» en què Sales reproduceix la crítica de Joan Triadú (1962)  
(Sales, 1980: 7)<sup>768</sup>**

«És una novel·la excepcional», escriví Triadú; «el seu estil resulta sensacional a força d'ingenuïtat; els problemes espirituals de la protagonista, que s'aguditzen fins a la temptació del suïcidi, són sempre superats en el corrent de la vida gràcies a una bondat natural que activa els mecanismes de salvació.»

**Fragment del «Pròleg» en què Sales reproduceix la crítica de Miquel Dolç (1962)  
(Sales, 1980: 7)<sup>769</sup>**

Des de la premsa valenciana, Miquel Dolç comentà: «Una novel·la de primeríssima qualitat, en un estil personalíssim, sempre ingenu; tot flueix sense esforç aparent, amb un fluir natural, elemental, adorablement inhàbil i desordenat. Cal remuntar fins a dos mil·lenaris endarrera per trobar en literatura antecedents d'aquestes formes estilístiques: fins als poemes homèrics. No ho dic pas com a hipèrbole; sota la capa d'un monòleg quasi pueril i que a penes transcendeix de l'àrea d'un cercle familiar, passa tota la tragèdia de la nostra època: una crisi, una guerra atroç, un món que cau fet a trossos.»

**Fragment del «Pròleg» en què Sales reproduceix la crítica de Josep M. Llompart  
(1962) (Sales, 1980: 7)<sup>770</sup>**

---

<sup>767</sup> Cal comentar que Sales va traduir al català els fragments que va introduir de crítiques escrites en castellà per crítics catalans. Tot i això, pel que fa a la crítica de Fuster, no hi introdueix cap canvi ni tergiversació de les seues paraules.

<sup>768</sup> Com ja hem comentat en el capítol corresponent, la cita que Sales introdueix de Joan Triadú no té res a veure amb la crítica que aquest va escriure per a *Serra d'Or* i sembla molt influenciada pel que Sales pensava de la novel·la. Com es pot veure en l'epistolari Rodoreda; Sales (2008: 122-123), Sales considerava que la ressenya que Triadú podia afavorir-los poc des d'un punt de vista comercial i, tal vegada, això va ser el que el va moure a modificar les paraules del crític.

<sup>769</sup> Quant a la crítica de Dolç, no hi introdueix cap canvi ni tergiversació de les seues paraules.

<sup>770</sup> En relació a la crítica de Llompart, tampoc no hi introdueix cap canvi ni tergiversació de les seues paraules.

Des de la premsa balear, J. M. Llompart recalcà: «És una obra mestra absoluta», i precisava: «Una de les millors novel·les universals que hem llegit darrerament; Mercè Rodoreda hi desplega una intel·ligència subtil, una sensibilitat finíssima, una rara capacitat de compassió envers els seus personatges. És la història dels últims trenta anys del nostre país...»

**Fragment del «Pròleg» extret dels comentaris en relació a la novel·la que Bernard Lesfargues va fer en una conferència en una ràdio parisenca (Sales, 1980: 8)<sup>771</sup>**

I Llorenç Villalonga per la seva banda: «Poques vegades, des de Sterne, s'havia escrit amb un humorisme tan net, tan de bona llei; humorisme tràgic, perquè el pes angoixós de la història se'ns fa sensible a través dels petits i entranyables problemes d'una pobra noia de la barriada barcelonina de Gràcia que no té cap idea de la història.»

**Fragment del «Pròleg» en què Sales reproduceix l'opinió que, de manera privada, Josep Ferrater Mora va expressar a Rodoreda (Sales, 1980: 8)<sup>772</sup>**

Des de la universitat de Bryn Mawr (Pennsylvania), comentà J. Ferrater Mora: «La Colometa, personatge humil i insignificant en aparença, ens dona, a través de la seva autèntica veu, tot un nou món. Un nou món que és al mateix temps molt real i molt poètic: poques vegades he llegit una novel·la amb un interès tan sostingut.»

**Fragment del «Pròleg» en què Sales reproduceix l'opinió que, de manera privada, Jaume Agelet i Garriga va expressar a Rodoreda (Sales, 1980: 8)<sup>773</sup>**

I Jaume Agelet i Garriga des de la seva «daurada solitud» de París: «Un llibre impressionant, sòlid, que quedarà. Els mots transcrits de Meredith, ¡com s'avenen amb l'essència de la novel·la! En efecte, un corrent de vida profunda la travessa des del primer capítol —un dels més reeixits. ¡Quin seguit de pàgines belles i suggestives! I la troballa de

---

<sup>771</sup> Tampoc hem detectat canvis substancials, més enllà de la disposició de les idees en la reproducció que Sales fa de les paraules de Villalonga.

<sup>772</sup> De la mateixa manera, no detectem modificacions rellevants en relació a les paraules originals de Ferrater Mora.

<sup>773</sup> De nou, no trobem canvis rellevants entre l'opinió original i la reproducció que en fa Sales.

fer d'una casa un colomar... És la part més lírica del llibre, la més densa de somni. Hi volen els coloms i les ànimes. I la plaça de vendre, descrita amb una admirable plasticitat; i els aparadors màgics de les petites botigues, i els interiors tan vius, i les pluges tan bellament pintades, tan carregades de meravella, i la vibració de les hores fosques, en dies tràgics; i el darrer capítol amb sorprenents llampecs de desvari. El lèxic és viu i ric i l'estil colpidor, categòric, que troba el seu camí més adient.»

**Fragment del «Pròleg» en què Sales reproduceix l'opinió que, de manera privada, Paulina Crusat li havia expressat (Sales, 1980: 8)<sup>774</sup>**

Més enllà dels Països Catalans, Paulina Crusat, l'escriptora andalusa tan amiga de Catalunya, escriví des de Sevilla: «Es un libro formidable, que he leído de un tirón. Una novela perfecta en su género, de aquellas que enriquecen una literatura.»

**Fragment del «Pròleg» extret dels comentaris en relació a la novel·la que Bernard Lesfargues va fer en una conferència en una ràdio parisenca (Sales, 1980: 8)<sup>775</sup>**

I Bernard Lesfargues en una de les seves conferències a la radiodifusió parisenca, digué entre altres coses: «C'est un roman des plus importants; chef d'œuvre absolu, proclame un critique, et pour ma part j'en suis convaincu. Une femme du menu peuple de Barcelone nous explique sa vie sans qu'elle même y comprenne quoi que ce soit; cela dans un style admirable, qui nous porte aux cimes frémissantes du lyrisme.»

**Fragment del «Pròleg» en què Sales reproduceix la crítica de Joaquim Molas (1963) (Sales, 1980: 9)<sup>776</sup>**

---

<sup>774</sup> En aquest cas, també les idees expressades coincideixen amb les de Paulina Crusat, tot i que s'elideix molta informació atorgada per aquesta perquè no té a veure específicament amb la novel·la.

<sup>775</sup> No hem trobat referències d'aquesta crítica a l'epistolari entre l'autora i l'editor.

<sup>776</sup> Cal dir que, a diferència dels fragments anteriors, Sales introdueix la referència a la crítica de Molas en nota a peu de pàgina, cosa que pot denotar el valor inferior que Sales li atorgava, però que també pot ser explicada pel fet que aprofita que Molas es refereix en la seua ressenya al que va ocórrer en el premi per tal de referir-s'hi ell també. De fet, com hem vist en el capítol, després de la referència a la crítica de Molas, Sales afirma: «Ni l'autora ni els editors ni els membres d'aquest que dissentiren del veredict no tenim cap interès, tot al contrari, a fer-hi cap comentari públic; diguem només que el malaguanyat Joan Petit valorava tant *La plaça del Diamant* que la proposà, a Corfú, per al Prix International de Littérature» (1980: 9).

Només n'hem donat algunes mostres triades entre les més significatives; ens fariem inacabables si volguéssim esmentar tots els comentaris, sempre elogiosíssims, que ha suscitat. Així, per a Joaquim Molas, és «Una de les peces mestres de la novel·lística de postguerra», «una de les millors novel·les aparegudes en català des de la Renaixença»,<sup>777</sup> i fa constar públicament el seu estupor davant del fet que hagués passat desapercebut a cert jurat.

---

<sup>777</sup> Sales atribueix aquesta segona idea a Molas, però com ja hem afirmat en l'ANNEX XVI, realment pertanyia a la ressenya de Triadú (1962: 37).

## ANNEX XIX

### NOTÍCIES I ANUNCIS SOBRE *EL CARRER DE LES CAMÈLIES*<sup>778</sup>

**SALES-BALMES, LLUÍS (1966b) «Libro catalán. Panorama de actividades literarias, editoriales y librerías. Novela catalana en el extranjero», *La Vanguardia Española*, 20-I, p. 51**

[...] M. Rodoreda se dio a conocer con su novela *Aloma* en 1938, vivió seguidamente en París y actualmente reside en Ginebra, donde ha escrito *El carrer de les Camèlies*, que será dada a conocer próximamente por el Club dels Novel·listes. Por muchas razones nos congratulamos de haber podido ofrecer esta noticia, sin olvidar la larga aportación de otros autores del club [...].

**s.s. (1966a) «Libros en catalán recomendados por *Destino*», *Destino*, núm. 1514, 13-VIII, p. 37<sup>779</sup>**

[...] Novela

*EL CARRER DE LES CÀMELIES*, de Mercè Rodoreda, El Club dels Novel·listes, volum XXXVII (Club editor). Barcelona, 1966.

La historia de Cecilia Ce no es una historia vulgar. Poética y alucinante, confirma las cualidades narrativas de Mercè Rodoreda.

---

<sup>778</sup> Hem considerat oportú, per la manca d'interès en el present estudi, reproduir com a annex només les notícies o anuncis que contingueren text, és a dir, que no foren simplement una referència de la publicació del volum en la bibliografia recent, com ara Recasens (1966).

<sup>779</sup> El text es reproduceix exactament igual en els números següents de la revista *Destino* (1515, 1516, 1517).

## ANNEX XX

### RESSENYES D'EL CARRER DE LES CAMÈLIES

VILLALONGA, LLORENÇ (1966) «Lo mismo, pero muy diferente», *Baleares*, 14-VII, p. 20

Es curioso que dos novelas originalísimas nos recuerden los ejercicios de composición de un ilustre Liceo francés. Parece que Mercedes Rodoreda se haya propuesto desarrollar en ellas uno de los postulados de ese neorrealismo que según un poeta ha periclitado: «Los protagonistas pertenecerán al bajo pueblo y serán siempre débiles mentales»; y que sin salirse de este dogma, desde luego falso e injurioso para el pueblo, nos demuestre que pueden escribirse obras humanas y hasta geniales.

Pese al hándicap apuntado, empiezan los éxitos de Mercedes Rodoreda con *La plaça del Diamant*, que no mereció de momento un premio célebre pero luego ha triunfado plenamente. Confieso que después de esta obra maestra, al leer el título de la novela que acaba de aparecer ahora, *El carrer de les Camèlies*, experimenté recelos. *La plaça del Diamant* era pintoresca, costumbrista y al mismo tiempo extremadamente lírica. Por lo general los novelistas líricos son autobiográficos y se agotan en un libro. El *Adolfo* de Constant, el *René* del célebre vizconde. ¿Nos encontraríamos ante una nueva *Plaça del Diamant*?

En *El carrer de les Camèlies*, como en la obra anterior, el protagonista es una muchacha, el ambiente ese sector social que el neorrealismo se ha complacido en calumniar presentándolo bajo un aspecto repugnante. ¿Quién, con medios tan mostrencos, realizaría un milagro...? Sencillamente, quien se hallara dotado de «ángel», de verdadero instinto, como el cocinero del Mariscal Richelieu, que con un poco de aceite y dos ajos inventó la salsa mayonesa.

En pocos años, el instinto lírico de Mercedes Rodoreda, su rara fantasía, la han situado entre los primeros novelistas no sólo del Principado, sino de España entera. La consigna bobalicona —bobalicona como lo son en arte todas las consignas— que ella parece seguir, ignoro si por burlarla o por dignificarla, la ha llevado a publicar dos novelas que siendo a primera vista semejantes son en realidad todo lo contrario. Colometa,

protagonista de la primera, y Cecilia, de la segunda, pertenecen a las más bajas categorías sociales. A la penuria económica de su medio unen una deficientísima educación y una inteligencia que no llega a la mediana. Ya conoce el lector, por fastidiosas experiencias, lo que suele esperarse de tales premisas.

Pero es que al autor adocenado, al que no tiene temperamento de novelista, se le escapa todo lo que no sea macroscópico. Que el infinito «pequeño» sea igual al infinito «grande» es una verdad que muchos no comprenden. Que la anécdota no tiene categoría, como nos enseñaba D'Ors, y que, aparte del valor racional y cultural, existen muchos otros ingredientes en el alma humana y hasta en la de las bestias es algo que se les escapa también. No llegaron a asimilar la revolución freudiana, admitida sólo por esnobismo, sin desentrañarla. De una crítica que aparece sin firmar pero en la que adivino el estilo y la agudeza inconfundibles de Joan Sales, traduzco lo siguiente:

«Mercedes Rodoreda nos presenta otro personaje inolvidable, inolvidable por motivos muy distintos que la Colometa de *La plaça del Diamant*. Todo lo que en esta era pura abnegación, tanto más conmovedora cuanto más inconsciente, es en Cecilia incapacidad moral y sentimental. ¿No habrá alguna razón hereditaria en aquella abulia que le impedía sentir por nadie un afecto duradero? Se ignora quiénes fueron sus padres, se perdió toda la pista. ¿Quizá en aquel pasar de un hombre a otro alienta una rebusca del padre desconocido?»<sup>780</sup>

Colometa era una santa y Cecilia ha nacido prostituta, pero ambas constituyen un modelo de idéntica gracia femenina. Dice todavía el ilustre crítico que la autora, «al adentrarnos en la extraña psicología de Cecilia logra que nos compenentremos con ella, y comprender es compadecer. La novela contemporánea ofrece escasos ejemplos de una riqueza psicológica semejante; y el estilo es una maravilla de exactitud y naturalidad».

Se trata, en efecto, de algo que puede calificarse de milagroso: la identidad de dos contrarios.

---

<sup>780</sup> No hem pogut localitzar la crítica a la qual es refereix Llorenç Villalonga, però molt possiblement sí que pertany a Joan Sales, ja que aquest text, amb algunes modificacions, ha sigut el que Club Editor ha incorporat en la contraportada de diverses edicions de la novel·la. Concretament, en l'edició de 1994 podem llegir: «Mercè Rodoreda ens presenta en *El carrer de les Camèlies* un altre personatge inolvidable: la Cecília Ce. Inolvidable per motius molt distints que la Colometa de *La plaça del Diamant*, tot el que en aquesta era pura abnegació és en la Cecília incapacitat moral i sentimental. ¿No hi hauria alguna tara hereditària en l'origen d'aquesta abúlia que li impedeix posar un afecte durador a ningú?».



**DOLÇ, MIQUEL (1966) «Las difíciles vidas de una novelista. (De la simpatía a la piedad)», *La Vanguardia Española*, 4-VIII, p. 42**

Cuando, hace cuatro años, publicó Mercè Rodoreda su novela *La plaça del Diamant*, sentimos todos que una brusca corriente, surgida del puro misterio, iba a reanimar la atmósfera de nuestra novelística, encaminada a veces, por diversos derroteros, a hundirse en las hermosas e inútiles charlas del salón erudito. ¿Por qué aquel relato fue realizado inmediatamente con apelativos poco frecuentes, como magistral, excepcional o extraordinario? *La plaça del Diamant*, éxito de público y de crítica, ha conocido, en efecto, tres ediciones en el espacio de cuatro años. Si algo la convertía en novela de primera calidad no era, ciertamente, aquel tipo de charlas, es decir, de lenguaje para pocos, sino la voluntad de aproximarse, como a una alma aliada, no como a un personaje digno de descripción, a la simple entidad humana con sus culpas y debilidades.

La empresa no podía tener una solución más limpia y definitiva. Pero nos parecía también una receta única en sus fórmulas y contenido, distinta y prodigiosa, incapaz de infundir vitalidad en otro organismo. Un verdadero «caso», en suma. Pero Mercè Rodoreda la ha aplicado, ante nuestra mirada atónita, a otra vida y a otra figura femenina. Ha aparecido así su nueva novela, *El carrer de les Camèlies* (ofrecida por el mismo Club dels Novel·listes que editó la novela anterior). Parece significativa esta preferencia que siente la escritora por los títulos evocadores de topónimos ciudadanos: *plaça* y *carrer*. A través de ellos reconstruye su realidad, que también es la nuestra, con la soledad, la poesía y el rigor que la acompañan.

*El carrer de les Camèlies* resulta de este modo la más leal y digna pareja de *La plaça del Diamant*. Sin que haya, en la nueva experiencia narrativa, la menor reiteración de nociones e ingredientes, Mercè Rodoreda sólo se repite en el empeño de producir, sirviéndose de idénticos medios expresivos, otra obra maestra. ¿Cuáles habían sido las armas de la novelista para conseguir esta perfección en *La plaça del Diamant*? No era, ciertamente baladí, escribíamos a la sazón, el propósito de reproducir artísticamente, en sus menores rasgos, el lenguaje y el pensamiento de una modesta criatura, de un alma tan humilde que ni sabe que sea humilde. No conocíamos en la historia de la literatura otro caso parecido. Mercè Rodoreda había afrontado con tacto y perseverancia la rara aventura. Y ello, no a través de meditaciones aisladas o de diálogos sostenidos —como

se ha ensayado otras veces—, sino a lo largo de toda una novela escrita en primera persona.

Este procedimiento, que reaparece en *El carrer de les Camèlies*, es lo que produce, en primer lugar, nuestro rápido asombro. Quizá por el tono casi taquigráfico que adopta. ¡A cuántos actos de abnegación se habrá sometido Mercè Rodoreda para transformarse, de la primera a la última página, en esa dependienta de Gracia, de nombre Natàlia —aunque llamada corrientemente Colometa—, que nos explica su vida como si no advirtiera que nos la explica, en un estilo personalísimo, siempre ingenuo y fiel a sí mismo! La sintaxis, aquí, propiamente no existe; la subordinación es rarísima; todo fluye sin aparente esfuerzo, natural, elemental, inhábil, adorablemente desaliñado, con los diálogos diluidos, sin entrecomillados, en la masa amorfa de la narración. El único nervio del relato es la conjunción copulativa: la «i». Debe de haber dos docenas por página, lo que da una suma total de unos seis mil usos de dicha partícula.

Habría que remontarse, creo, a más de dos milenios atrás para sorprender antecedentes de estas formas estilísticas: hasta las raíces de la literatura europea, hasta los poemas homéricos. O bien, detenerse, sobre cualquier país, en el lenguaje de la infancia. No se trata de una hipérbole gratuita o de un cumplido. Bajo la capa de las apreciaciones infantiles, que apenas franquean el área de un círculo familiar, pasa toda la tragedia de una época que ha sido especialmente cruel para las almas sencillas: una crisis, una guerra, un mundo que cae hecho cisco. Y todo es narrado por un espíritu que no tiene la menor idea de la historia. De este contraste manaba, sin duda, el milagroso acierto de *La plaça del Diamant*. Sentíamos allí, sin trampa, el ruido que hace la vida al girar sobre sus goznes. De otro modo, aunque con la misma tensión, nos llega en *El carrer de les Camèlies* el temblor y el resoplido de la ciudad viva, sincera, jovial o siniestra.

Pero *El carrer de les Camèlies* es, en cierto sentido, la antítesis de *La plaça del Diamant*. Se hallan singularmente en esta postura, como dos extrañas, pertenecientes a fondos opuestos, las dos protagonistas: Colometa y Cecília Ce. ¿Qué significa Cecília Ce? El mismo nombre de la protagonista de *El carrer de les Camèlies* parece un grotesco enigma que no se resuelve hasta la última página del libro. El vigilante nocturno que la encontró abandonada de pequeña, al pie de una verja, tuvo la ilusión de ponerle nombre y apellido, y de dejárselo escrito en un papel sobre el pecho, prendido de un imperdible. Pero le sorprendió durante la operación una ventana que se abrió en el

silencio de la noche. Así el apellido quedó truncado: «Ce». Lo mismo que le ocurrió a aquel habitante de la antigua Pompeya que sigilosamente grababa en una pared el primer verso de la *Eneida*, con fonética osca, y lo dejó inconcluso: *Arma uirmque cano Tl*. Iba a escribir *Tloiae* (es decir, *Troiae*). ¿Apareció un guardia por la esquina o sobrevino la catástrofe?

¡Quién sabe! Si se evoca este lejano parentesco casual, no es sólo por pedantesca asociación de imágenes. El destino de Cecilia está presidido, desde sus albores, por el azar. Por más vueltas que quiera dar a las cosas, ahí la espera siempre, ciego, imprevisible, desalmado. Mercè Rodoreda construye dentro de este marco inasible el mundo de su heroína, hecho de mezquindad, amarga poesía y gozo despiadado. Cecilia se pasa la vida «buscant coses perdudes i enterrant enamoraments». Ninguno de sus actos tiene, por lo tanto, un objetivo lógico y concreto: si un resorte ejerce algún poder sobre ellos, es el resorte de la abulia, nunca el de la obstinación. Por abulia deja un día la casa y los señores que la recogieron y se queda en la barraca de Eusebio; por abulia pasa de mano en mano; de un hombre a otro —Andrés, Marcos, Eladio, Cosme, Ignacio, Estanislao, Martín— sin la menor sombra de pasión, sólo ocupada, al parecer, en gozar un muestrario de tipos y ambientes sociales, de la cabaña a la «torre», del *xarnego* al millonario. ¿Por qué no se decide un día a escalar el verdadero éxito de la mundanidad y asentarse en su cumbre? ¿Hay, en este incesante cambio de «destino», la búsqueda subconsciente del padre desconocido?

Es inútil aventurar respuestas a estas preguntas. Cecilia resulta impermeable a todo análisis de carácter sensual o sentimental. Mercè Rodoreda la ha rodeado de una niebla de misterio extraño y fascinante; no intenta abrirnos ningún camino para llegar al fondo de su corazón o mente. La convierte en ser no sólo amoral, sino asexual. Con todo, confirmando una vez más ciertos contrasentidos con que en ocasiones nos aturde la naturaleza, esta figura femenina atrozmente sencilla ejerce, a través del relato en primera persona de Mercè Rodoreda, una atracción inexplicable sobre el lector. Este acaba por contentarse con la desnuda exposición de los hechos: si sonrío, lo hace con amargura; si llora miserias, espera siempre un golpe imprevisto y risueño.

En la determinación de este equilibrio se cifra, sin duda, la madurez artística de Mercè Rodoreda. Es posible, como se ha dicho, que Cecilia no inspire aquella vivísima simpatía de la heroína de *La plaça del Diamant*, pero despierta y renueva, en cambio,

todas las facetas de la *pietas* antigua. Para ello ha utilizado Mercè Rodoreda todos los secretos de su maravilloso arte narrativo: la penetración psicológica, la acumulación plástica y espontánea de pormenores, los finales de períodos incisivos como los de Tácito, la sobriedad en las descripciones, los tintes de pánico y tragedia. Si la novelista se ha propuesto el tenaz empeño de presentar, al margen de los esquemas existentes, su personal línea creadora, lo ha conseguido sin posibilidad de equívocos. Su arte no da al ánimo solaz y recreo. O nos hace sentir un peso en el estómago como si nos hubiéramos tragado una piedra o nos obliga a leer con la mano en visera amparando los ojos. ¿Es que merece la pena escribir o leer sólo para *darsi buon tempo*?

MARCO, JOAQUIM (1966) «Letras catalanas. Humillados y ofendidos», *Destino*, núm. 1513, 6-VIII, pp. 36-37<sup>781</sup>

*El carrer de les Camèlies*, de Mercè Rodoreda, ha aparecido cuatro años después del éxito de *La plaça del Diamant*, novela que, en tres años, ha conseguido alcanzar su tercera edición, éxito nada despreciable en una novela catalana que no obtuvo premio alguno. Efectivamente, el público confirmó el éxito de crítica. Por ello, la segunda novela de Mercè Rodoreda era esperada con interés. Digamos de entrada que aunque en conjunto esta segunda obra no posee el «clímax» emotivo de la primera, ni resulta tan unitaria, si la figura de Cecília Ce no posee la vida interior de la Colometa, en cambio, hay parcelas en *El carrer de les Camèlies* de trazado mucho más seguro, de mayor perfección narrativa.

La estructura de ambas obras es parecida. En ellas, la acción viene centrada por una protagonista que forma parte del mundo —parafraseando a Dostoyevsky— de los humillados. Una confesión que bordea el monólogo interior nos relata la desdichada vida de Cecília en *El carrer de les Camèlies*. Cuando niña fue abandonada en un portal de una torre cualquiera de dicha calle. Un matrimonio maduro recogió a la niña que, como un estigma, va a llevar siempre en su espíritu la ofensa que sus propios padres le infligieron. El personaje apenas alude a la falta de la madre. Por un lado, la inquietud, la incalculable ansia le lleva de unos brazos masculinos a otros, en una obsesión infantil, con la pretensión de alcanzar la imagen paterna. Pero, por otro lado, más verosímil

---

<sup>781</sup> Joaquim Marco va reproduir el 1968 en català aquesta ressenya en la seua obra *Sobre literatura catalana i altres assaigs*.

resulta su extrañeza ante una sociedad que le impide obtener unos derechos negados de antemano por su ilegitimidad. Y cuando confiesa: «I un dia la senyora Rius va venir amb dos llençols vells i va dir que podrien servir per a mi. I sempre més em van fer aprofitar els llençols vells», está convirtiendo su propia humillación en una verdadera protesta social.

En torno a la niña acogida por este matrimonio se van dibujando los personajes que visitan o viven junto a esta torre de la calle de las Camèlies. El mundo infantil se perfila en un estilo que remeda muy bien «el ingenuismo» que habíamos encontrado, asimismo, en la novela anterior. Especialmente cuidadas son las descripciones de las sensaciones, descritas con una especial atención por los detalles. Así, por ejemplo: «La Maria-Cinta duia una bata de seda, japonesa, amb tota l'esquena brodada de branques d'ametller florit. Vivia en el Passeig de Gràcia i des de la seva Terrassa es veia el jardí d'un palau amb palmeres de fulla de ventall i botes de rajola blanca i blava, i, més lluny, unes quantes palmeres escanyolides de la Diagonal.»

Con la fuga de Cecília de la casa de la calle de las Camèlies se inicia un descenso en la calidad de la novela, aunque no en la acción, que sigue un ritmo sostenido, muy rápido. Mercè Rodoreda refleja muy bien el impacto de la guerra en la ciudad, en el mundo infantil de la protagonista y en los personajes que la rodean, pero la verosimilitud de la narración decrece cuando la autora se enfrenta con un mundo radicalmente distinto: el de las barracas. Cecília huye de su casa con Eusebi, un joven al que había conocido de niña, en un casual encuentro en las Ramblas. Eusebi vive en las barracas y allí se traslada Cecília para vivir con él. Esta parte de la novela ocupa los capítulos XIII al XXII. El ambiente está descrito con el mismo estilo —realismo poético. Tal vez estos capítulos sean necesarios para llevar a Cecília desde el mundo infantil y el primer amor hasta la práctica de la prostitución. Sin embargo, hasta que la transición ha culminado, la novela decrece.

Eusebi resulta ser un ladrón y Cecília se traslada a la barraca colindante, enamorada de Andrés, que muere al poco tiempo a causa de una tuberculosis. En plena adolescencia la protagonista debe de enfrentarse con la realidad aterradora del hambre. Precisamente cuando dice «em vaig posar les mans al clatell i vaig tirar tot el pes dels cabells enlaire. La meva pell era tendra i els colzes eren tendres i el que vaig sentir no es pot explicar amb paraules: que jo no era com els altres, que era diferent, perquè sola, voltada de

tovalloles i d'olor de sabons, a fora del mirall era el que enamora i a dintre del mirall era l'«enamorat», se encuentra sin posibilidad de empleo y sin apoyo material de ninguna clase. Era forzoso que se inclinara, acosada por el hambre, por lo que se ha dado en llamar con ironía «la vida fácil», aunque la protagonista experimente en su propia persona que esta es una de las más difíciles formas de vida. El hambre lleva consigo la humillación (la escena del bar en la que Cecília pide un par de bocadillos y no puede pagarlos) y al buscar la protección —nada desinteresada— del hombre se convierte en una «ofendida». Se siente a disgusto con el fondista que la recoge y la instala en su casa y nunca se hallará satisfecha con ninguno de sus «protectores».

Las relaciones de la muchacha con uno de estos, Marc, ocupan el centro de la novela (cap. XXV al XXIX) y, efectivamente, es esta la parte más conseguida de la obra. El ambiente que Mercè Rodoreda logra crear en torno al piso en el que Marc la instala, el ambiente casi obsesivo y los personajes que la rodean en este episodio son lo mejor que Mercè Rodoreda ha escrito. Algo nos recuerda el clima de *Santuario*, de Faulkner, tal vez sea el misterio, la sexualidad enfermiza, las insinuaciones que nunca llegan a concretarse, la decadencia de las situaciones y la reclusión voluntaria de Cecília. A la vez, se desprende de estas páginas una humillación física. Los capítulos finales enlazan de nuevo el mundo adulto con la infancia. Con sus últimos amantes, Cecília, como su admirada Maria-Cinta, logra un cierto bienestar material y puede finalmente asistir a una representación en el teatro del Liceo, objetivo que persigue desde niña. Pero el triunfo personal y social que representa para ella se transforma en una sensación del vacío que la persigue. Su protector se halla, junto a su familia, unas filas más lejos, y Cecília comprueba nuevamente su «humillación». Al abandonar el local torna a la infructuosa busca de sus orígenes. El vigilante nocturno, ahora ya anciano, de la calle de las Camèlies le narra el momento en que la halló. Fue él quien escribió su nombre en un papel que ató a su ropa. Fue él quien escogió el portal en que sería depositada.

El argumento de la novela, que esquemáticamente hemos trazado, dará una impresión bastante pobre de su contenido. El lector se habrá dado cuenta de que la autora ha escogido como base narrativa una verdadera trama folletinesca: la muchacha abandonada en un portal, que a la vez abandona a quienes la recogieron, y que, después de pasar hambre, cae en la prostitución y finalmente logra un cierto bienestar. Nada más lejos de nuestro propósito que descartar como falsa una trama folletinesca por considerarla decimonónica. Es, en última instancia, el tratamiento que el autor le dé lo

que le otorgará validez. Como en *La plaça del Diamant* es un personaje femenino el que se autoanaliza y el que narra. A través de él contemplamos el mundo que le rodea, un mundo cerrado, pequeño, triste —casi desolador—, pero poético, del que difícilmente mal y bien pueden ser separados. Cecilia Ce no posee el rayo iluminador de la Colometa. Tampoco en esta novela los héroes masculinos son tan positivos como Antoni, Mateu o el mismo Quimet. Resultará natural si consideramos la clase de hombres que rodean a Cecília. Al ambiente popular de su primera novela ha venido a sustituirle el sórdido, netamente burgués y decadente, de la segunda. En esta, el aliento épico que hallamos en algunas de las escenas de *La plaça del Diamant* ha desaparecido. En ambas, sin embargo, hay un arranque narrativo muy parecido y coinciden en el deliberado «ingenuismo» del estilo. Este perjudica algunas escenas y podría resultar monótono si la autora insistiera nuevamente en él en su próxima novela. Sin embargo, en las descripciones del mundo infantil, en los relatos oníricos que la autora aprovecha en ambas obras y en los relatos de personajes muy elementales retoma una poesía sensible, que linda la sensiblería sin caer en ella, muy femenina. Se ponen de relieve apreciaciones psicológicas, detalles de comportamiento, reacciones con matizada precisión. Nos hallamos, pues, en las novelas de Mercè Rodoreda, con una acción que nunca decae, de ritmo sostenido, de estructuración clásica, aunque no deje de aprovechar hallazgos de la técnica moderna. A la manera de la novela picaresca, en *El carrer de les Camèlies*, la protagonista atraviesa diversos ambientes, de los que van surgiendo los personajes y el narrador va siguiendo con ello la curva vital de la protagonista. Nunca falta un sentido de la ironía y del humor, muy característicos ya desde su primera obra de la postguerra.

Con lo dicho, podemos concluir afirmando que nos hallamos ante una segunda obra que no defrauda el interés que había despertado. Sin alcanzar la frescura —y la sorpresa— de *La plaça del Diamant*, la obra que hemos comentado posee méritos suficientes para situar a su autora en un primer plano de la novelística catalana actual. No es simplemente una promesa, empezamos a encontrar el camino de una novela ciudadana, original, libre, antiprovinciana.

**LLOMPART, JOSEP M. (1966) «Mercè Rodoreda: *El carrer de les Camèlies*», *Diario de Mallorca*, 25-VIII, p. 11**

Hace cuatro años que, desde estas mismas páginas, lancé las campanas al vuelo para saludar la aparición de *La plaça del Diamant*, aquel libro inolvidable que situó a Mercè Rodoreda entre los más ilustres novelistas de nuestra época. De hecho, el repique de campanas fue general por parte de quienes ensayan en este país el ejercicio de la crítica. Con rara unanimidad y desusado fervor fueron acumulando elogios y parabienes y, en ocasión de una encuesta realizada en 1964, para la cual fueron consultadas diez y nueve críticos, *La plaça del Diamant* —seguida de cerca por *Bearn*, de nuestro Llorenç Villalonga— resultó proclamada la mejor novela catalana de los últimos veinticinco años. Vale la pena subrayar que no hubo en ello el más leve espasmo ni la más leve euforia irrazonada, sino el reconocimiento de unos méritos de incontestable evidencia.

Es lógico, pues, que esta nueva obra de Mercè Rodoreda fuera esperada con el mayor interés y hasta con cierto temor a la posible decepción. ¿Podía repetirse sin caer en algún desmayo el logro absoluto, perfecto y rotundo de *La plaça del Diamant*? La lectura de *El carrer de les Camèlies* es, a este respecto, altamente tranquilizadora, la novelista no se ha superado, es cierto; pero ha sabido mantenerse a la altura del extraordinario nivel de calidad en que acertó a situarse, y la novela que ahora nos ofrece es, al igual que la anterior, una obra maestra.

Quizá no sea oportuno establecer una comparación entre *La plaça del Diamant* y *El carrer de les Camèlies*. De todos modos, los lectores de Mercè Rodoreda no habrán podido evitar este cotejo, y al fin y al cabo tampoco al crítico no le es fácil eludirlo. Por lo que a mí respecta, debo confesar que, obligado a elegir, me inclinaría decididamente por *La plaça del Diamant*; pero —y quede ello bien claro— no por considerarla mejor creación artística que la novela que hoy nos ocupa, sino por estimar más atractiva y más hondamente humana la historia de Natàlia —conocida también por Colometa— que la de la compleja Cecília Ce. Por lo demás, la calidad de ambas narraciones alcanza un mismo elevadísimo plano, y la circunstancia de que la protagonista de la primera nos interese más que la de la segunda no significa, al fin y al cabo, un fracaso de la novelista, ya que es innegable que esta ha sabido dar a uno y otro personaje su dimensión exacta.

En *El carrer de les Camèlies* Mercè Rodoreda realiza un alarde sólo posible a quienes, como ella, dominan con segura maestría el arte de novelar: trascender a absoluta belleza el más averiado y peligroso material que pueda imaginarse. El cañamazo



argumental de la novela no es sino un acabado ejemplo de folletín, al que no falta ninguno de los ingredientes característicos del género. Cualquier decimonónico proveedor literario de porteras sentimentales hubiera podido servirse de él para escribir un novelón titulado *La historia de una cortesana* o algo parecido. Pero la inteligencia, la sensibilidad y las extraordinarias dotes de nuestra escritora son suficientes para obrar el prodigio de levantar sobre tan precaria base una arquitectura novelística excepcional.

No creo, por otra parte, que Mercè Rodoreda haya corrido el riesgo gratuitamente. El aire folletinesco es algo substancial, tremendamente evocador, en *El carrer de les Camèlies*, que es una gran novela, no a pesar de ese aire, sino en gran parte gracias a él. La escritora sabe de qué elementos valerse para comunicar un mundo —ese mundo que ella observa, sueña y crea en torno a su Barcelona entrañable—, y no desaprovecha ninguno de los procedimientos que la sutilidad de su arte adivina eficaces y positivos. Aun cuando ofrezcan dificultades de muy problemática solución. Yo me atrevo a afirmar que Mercè Rodoreda es uno de los novelistas más conscientes y más «sabios» que hoy existen.

Intentar el análisis de las técnicas que utiliza la escritora, constituye para el crítico una tentación fascinante. No vamos a emprender aquí esa tarea (que precisaría de más reposada andadura y mayor espacio), pero no quiero dejar de consignar unas leves, casi provisionales observaciones.

En una época de realismo a ultranza, practicado en más de una ocasión sobre esquemas prefabricados, Mercè Rodoreda descubre —o vuelve a poner en circulación, lo mismo da— un realismo más hondo. Eso vine a decir al ocuparme de *La plaça del Diamant* y he de repetir ahora en relación a *El carrer de les Camèlies*. Lo que esta novela pone muy de relieve es la importancia que la poesía tiene como camino seguro para llegar al realismo profundo a que me refiero. Los elementos poéticos, manejados con tal sagacidad que el lector apenas sabría reconocerlos y aislarlos del contexto, impregnan la obra de nuestra narradora y llegan a cobrar en ella un valor trascendental.

Mercè Rodoreda, que es, además de un «novelista» extraordinario, un «escritor» sensacional —dos cualidades que no siempre se juntan, y menos hoy—, alcanza ese impalpable estremecimiento poético a través de un estilo sencillísimo, *naif*, en el que no se advierte la menor huella de esfuerzo, pero que ha sido elaborado minuciosa y tenazmente en cada una de sus facetas. Entre los múltiples ejemplos que podríamos

escoger, ilustrativos de esa cuidadosa elaboración, es interesante destacar el empleo de un detalle técnico que la autora utilizó con excelentes resultados en *La plaça del Diamant* y que ahora repite, con no menor fortuna, en *El carrer de les Camèlies*. Se trata de la adopción de una especie de *leitmotiv* que va extendiéndose obsesivamente a lo largo de la novela. En *La plaça del Diamant* ejercía este oficio el tema de las palomas; aquí, el de las flores, desplegado en una rica gama de variaciones de deslumbrante belleza: flores urbanas de los jardincillos de San Gervasio, campánulas humildes al pie de las barracas, extrañas flores disecadas en el herbario del viejo general, crisantemos y rosas blancas del cementerio...

Lo dicho no es sino una mínima parte de cuanto pudiera decirse a propósito de esta admirable novela. Vale la pena recalcar, de todos modos, que *El carrer de les Camèlies* constituye la plena confirmación de que *La plaça del Diamant* no fue un acierto aislado y de que su autora irá dejando —y, si no, al tiempo— profunda huella en la novelística catalana.

**CRUSAT, PAULINA (1968) «Un nuevo libro de Mercè Rodoreda», *Ínsula*, núm. 258, p. 10.**

Desde hace años vengo deseando dedicar un artículo a Mercè Rodoreda. Circunstancias de salud me lo impidieron cuando, en 1962, apareció su primera novela: y ahora lo han retrasado. Tengo, al escribir, la impresión de cumplir por fin una obligación (de conciencia, se entiende): la que todos tenemos de reconocer y saludar al autor de talla cuando se nos viene a la mano. No conozco a Mercè Rodoreda, no la he visto nunca, salvo en la muy hermosa foto que adorna la tapa de sus novelas. Una fisonomía viva, un poco irónica, de ningún modo amarga, aunque sabía sí. Unos ojos despiertos, clarividentes y, con todo, algo soñadores, como corresponde a una creadora de figuras humanas. Una sonrisa de comisuras respingadas que, enmarcada como está en cabellos tempranamente blanco, cree uno haber visto en algún retrato de La Tour o en otros de la época —y quién sabe si uno de ellos no sería retrato de Diderot. No he escrito todo esto para hacerle saber a Mercè Rodoreda que su aspecto es atrayente (que bastante se lo habrán dicho) sino porque las caras dicen mucho, y al detenernos en los rasgos de Mercè Rodoreda nos hemos acercado ya a su obra.

Si el lector, con todo esto, no lo ha entendido ya, convendrá añadir que este retrato —de una mujer en plenitud de vida, pero no de una niña— es el retrato de una gran artista. Y no quisiera que nadie entendiese esa afirmación en el sentido relativo que va implícito en frases como «una de nuestras (o nuestros) mejores...», «uno de los mejores libros de estos años...», etc. No. Mercè Rodoreda es una gran artista a nivel internacional, a nivel de las primeras figuras femeninas de fama más pura, las que en cada momento casi se cuentan con los dedos de la mano; a cien codos por encima de otras famas internacionales de mucho ruido, no tan bien ganadas. Y es además uno de los escasos autores, en nuestra época de literatura *voulue*, bajo cuyas páginas se siente correr, desalterante, la corriente libre y fresca de la inspiración.

Es de suponer que, antes de *La plaça del Diamant* y *El carrer de les Camèlies*, Mercè Rodoreda habrá escrito, y quizá publicado otras cosas. Pero vive en Ginebra. Ante el público barcelonés apareció en 1962 como caída del cielo, autora enteramente hecha, dueña absoluta de su arte. Trataré de hacer sentir su talento personalísimo. Mercedes Rodoreda escribe en primera persona, procedimiento que en sus libros no responde a nada que no sea a la pura y desenfadada exigencia del arte. Porque no se fingen en ellos diarios ni cartas, ni confidencias habladas o escritas, ni siquiera el «monólogo interior», puesto que se escribe en pasado. De aquella vieja, acreditada convención que invita a creer que el personaje se puso a escribir cosas de su vida por gusto o para el público, ni que hablar: la condición de las protagonistas de antemano la desbarata. Las cosas aparecen en estos libros como en la memoria, surgen intactas de la profundidad donde dormían. Pero no en desorden como la memoria las presenta. No hay esbozo de una «técnica de la memoria», ni de ningún otro barullo de ese orden. El relato camina a su fin derecho y por sus pasos, dando la impresión de ser rápido hasta cuando no lo es. Y parte de esa impresión de «cosa inspirada» que los críticos de Mercè Rodoreda reconocen en sus libros se debe a la seguridad con que están escritos, al aspecto que tienen de cosa necesaria, que no podría ser de otro modo, que se goza en el propio fluir. Impresión tanto más sorprendente cuanto que ambos libros están compuestos de fragmentos, separados las más de las veces en la acción por meses o años. Pero digamos también que la autora obtiene un prodigioso afecto del empleo de la lengua popular, la que habla en Barcelona la clase artesana, la *menestralia*, o el más modesto escalón de la burguesía. Se ha ceñido a ella estrictamente, la ha manejado con muchísimo humor. Y ha hecho de ella el admirable vehículo de una extraña y admirable poesía.

La técnica de Mercè Rodoreda supongo que puede llamarse en conjunto impresionista. Pero sólo empleo la palabra a falta de otra mejor. No hay aquí escuela determinada, un gusto perfecto vigila todo exceso. El efecto es el de la naturalidad perfecta. El detalle es realista, la vida no se diluye, lo inefable se está en su sitio. Sus personajes no son meros soportes de sensaciones, sino criaturas humanas inolvidables, el lector no se aburre un instante. Pero eso sí: los comentarios que las narradoras dirigen a sus propios sentimientos son breves y sencillos, aquí y allá cruzados por un relámpago, porque se trata de mujeres de intuición fina. Es lo que del mundo exterior ha retenido, recordado, lo que nos va entregando el personaje. En la parte del *Carrer de les Camèlies* que refiere la infancia de la niña abandonada y recogida, el modo de hacer sentir por detalles mínimos lo que recibe en la casa adoptiva y lo que le falta llega al prodigio. El personaje crece y crece, y cuando la solapa del *Carrer de les Camèlies* proclama que hay en la literatura contemporánea pocos estudios psicológicos comparables a los de Mercè Rodoreda, dice la verdad.

La importancia dada al carácter individual, el respeto al transcurso irreversible del tiempo confieren a la obra de Mercè Rodoreda un aire de salud que abre esperanzas a la novela. Concorre al mismo efecto esa virtud del novelista que se llama amor (de caridad) al personaje. Me dijo una vez Maurici Serrahima que era esa una de las claves principales de la gran novela. Yo me figuro que tenía razón aunque sólo sea (volviendo la oración por pasiva) porque para amar al personaje es preciso que exista, haberlo creado. No hay que confundir con amor (que va hacia afuera) la sentimentalidad que dedicamos a nuestra propia imagen. En todo caso, el cariño que el autor da al personaje, el lector se lo devuelve en afecto.

Basta todo esto sin duda para explicar el éxito de público que una artista tan sutil conquistó en el acto —y sin esfuerzo de publicidad— en Cataluña. Pero aún hay otros motivos. Hay a veces en una literatura, como en una vida, huecos que no se sienten hasta que se han llenado. El lector catalán saluda en Mercè Rodoreda a algo que era «de derecho» parte importante de su patrimonio literario y que, sin embargo, había quedado en germen. Quiero decir que Mercè Rodoreda es la heredera directa (y única) del humor carneriano. En la obra de José Carner hay un cierto número de poemas que describen tipos y escenas de los mismos medios sociales que han dado inspiración a esta gran novelista. A esos croquis de Carner, algo debe Espriu, aunque la negrura de su visión cree una gran distancia. La visión de Mercè Rodoreda no es negra de ningún modo, pero

sí más melancólica (o si se quiere, está enriquecida con temas que Carner en esos cuadros no tocó). Es más ácida a la vez que más tierna. Más atrevida, también, como corresponde a una autora de hoy. En el sentido, por ejemplo, de que lo grotesco no respeta a nadie, se une suavemente con lo casi ideal o idealizado. Cuando la Colometa de *La plaça del Diamant*, que, abrumada por los males de la guerra, ha conocido la tentación de morir con sus niños, encuentra la salvación en forma de un tendero de ultramarinos (más bueno que el pan) que se casa con ella, el pretendiente ha de advertirle que heridas recibidas le dejaron, dice, «inapto para formar una familia». Mercè Rodoreda maneja con infinito tacto, humor y ternura esta situación tan insólita en los desenlaces felices.

No creo disminuir a Mercè Rodoreda señalando su raíz común con tan grande artista como Carner. Todos tenemos raíces, y esa es tan honda que parece estar hincada en el suelo natal más que en la literatura. La novela reclamaba su parte de esa vena. Madame de La Fayette trasladó a Racine y Proust está nutrido de la poesía detallista del fin de siglo; y ambas fueron empresas, no sólo ilustres, sino necesarias.

Colometa, la heroína primera de Mercè Rodoreda, era un personaje muy propio para captar el cariño del público catalán. Encarnaba las gracias y las virtudes de la *menestralia*, su cultura peculiar, diríamos, que en Barcelona inspiran tanto afecto. Y es también, individualmente, un tipo representativo entre las mujeres de su raza. Colometa es una inocente, en el sentido que la novela rusa nos ha acostumbrado a dar a la palabra. En todas partes los hay, pero cada estirpe les da sus rasgos. Los ojos de la Colometa no ven el mal pero no dejan por eso de «estar en todo». El marido y la gente abusan de su bondad, pero nadie la llamará una infeliz. Es dispuesta, alegre, arreglada; y —tan generosa— tiene bien arraigado el instinto burgués de seguridad y de «tener». «Tenim de tot!», tenemos de todo, exclama después del segundo matrimonio que la levantó de la miseria; y en su boca la palabra suena a sol y a alabanza.

Cecília, la niña que apareció abandonada ante la verja del jardín de un chalet del *Carrer de les Camèlies*, significa todo lo opuesto a Colometa: una criatura que irremisiblemente tira al monte, eterna huidiza, tan fácilmente encaprichada —o así lo cree— como incapaz de pasión y hasta de afecto verdadero. Pero en manos de Mercè Rodoreda un carácter no puede ser esquemático. La niña criada con amor y rigor por un matrimonio honestísimo que tiene sin embargo parientas entretenidas, esa hermana de

Moll Flanders (sin generosidad), de Marianne (sin pudor), de Manon (sin amor que redima) tiene matices que la literatura clásica no conoció. La inafectividad de los desadaptados que lleva en las venas se traduce en una mezcla de codicias pueriles y de desistimiento, en una insensibilidad que a veces parece valor. La sensibilidad (ineducada) por lo fino y una extraña ausencia de repugnancias, el gatuno instinto que rehúye la esclavitud. Mercè Rodoreda ha trenzado los rasgos con increíble primor. Tal como Cecília es, a fuerza de intuición y trazos menudos logra acercárnosla al corazón. Un inmenso despiste, una oscura nostalgia del padre desconocido, el posible padre-caballero símbolo y reclamo de un bien indefinible cruza la novela como una corriente subterránea sólo perceptible por indicios, la acompaña con su nota oscura, distanciada, que la vida va degradando.

No hace falta decir que el ambiente que rodea a Cecília no es sino en pequeña parte el de la novela anterior. Como si la autora hubiese querido dar del todo el reverso de la medalla, mostrarnos las lacras; de un pequeño mundo, o su sustitución por otro más próspero, pero más pobre en tradición.

Pocos autores se ven que hayan recibido los dones tan pródigamente como Mercè Rodoreda, y en tan graciosa combinación. He bebido en todas las fuentes, de Maquiavelo para abajo. Dispone de una gracia arraigada en su suelo, de un ingenio a la francesa y de un humor británico. Británico es también su instinto de la medida y la distancia. Como a muchas mujeres, le gusta poner epígrafes a sus libros y los que ha elegido son asimismo ingleses. *My dear, these things are life*, dice en *La plaça del Diamant* por boca de Meredith. Y en su segunda novela, por la de Eliot: *I have walked many years in this city*.

## ANNEX XXI

### REFERÈNCIES EN LA PREMSA A PROPÒSIT DEL PREMI SANT JORDI ATORGAT A *EL CARRER DE LES CAMÈLIES*

**LLOPIS, ARTURO (1966) «Los once premios literarios de Santa Llúcia. Una calle sonríe a Mercè Rodoreda», *Destino*, núm. 1532, 17-XII, p. 79**

[...] Mercè Rodoreda obtuvo el premio máximo de la noche: este Sant Jordi, dotado en 20.000 pesetas, tan suspirado y deseado. Lo consiguió con la novela *El carrer de les Camèlies*. Su penúltima novela conocida es *La plaça del Diamant*. Las calles le sientan bien a nuestra novelista. No le asusta esta nomenclatura ciudadana de sus obras. Recientemente confesó: «Estic disposada a esgotar la toponímia urbana». En el telar de la escritora se teje otra obra, que ella no tendría ningún inconveniente en denominar: *El Putxet*.

La novelista habría podido decir lo suyo sobre el premio Crexells. Lo ganó —ya hace bastantes años— con una novela que aún hoy se relee con un raro deleite: *Aloma*. Todos nos alegramos del triunfo de Mercè Rodoreda. Era merecido. Los novelistas no se dan, ni se encuentran, así como así. «L'obra de Mercè Rodoreda —escribió en cierta ocasión Joan Triadú— constitueix així un aspecte personal, i universal alhora, de la nostra narrativa contemporània».<sup>782</sup>

**PRADAS, RAFAEL (1967) «La nit dels premis literaris», *Serra d'Or*, núm. 1, pp. 37-42**

[...] MERCÈ RODOREDA: SANT JORDI

Ja des d'un principi van destacar-se dues obres: *El carrer de les Camèlies*, de Mercè Rodoreda, i *Els Orangutans*, de Joaquim Carbó. A la meva taula, la taula de la premsa, el rumor era insistent:

— Guanyarà Mercè Rodoreda: aquest any li toca —deien— ...

---

<sup>782</sup> Només hem reproduït el fragment de la notícia en què Llopis es refereix específicament a *El carrer de les Camèlies*.

També algú deia que el jurat del Sant Jordi volia fer oblidar, en certa manera, a l'escriptora el fet que el premi no li fou atorgat quan hi presentà *La plaça del Diamant*, una novel·la de la qual tothom ha reconegut la gran qualitat. Qui hagi llegit *El carrer de les Camèlies*, però, comprendrà que els mèrits d'aquesta obra poden ésser més que suficients per a guanyar El Sant Jordi. De tota manera, plantegem el tema.

Un membre del jurat ens diu:

— Tothom pot estar ben segur que ens hem atingut, estrictament, a la vàlua de les novel·les presentades, tal com les hem vistes, i posant al mateix nivell les publicades i les inèdites. Senzillament hem donat el premi a la que hem considerat la millor. D'altra banda, ha estat un resultat molt clar.

L'endemà, quan parlem amb Mercè Rodoreda, també fem esment de les enraonies. Ella, és clar, no pot ésser tan categòrica. Ens respon:

— Arran d'aquella vegada, quan vaig presentar *La plaça del Diamant*, vaig decidir no enviar-hi cap més original. *El carrer de les Camèlies* ha estat presentada al Sant Jordi perquè ja era editada des del mes de maig i ho permeten les bases del Premi. No sé pas si el que diuen és cert.

Amb el seu aire pausat i amable, afegeix:

— Quan s'escriu un llibre, aquest ja és per si mateix.

Mercè Rodoreda sembla interessada en la toponímia de Barcelona. El que és curiós és de saber que els títols van néixer abans de les novel·les. «Quan era petita —confessa— vaig anar a la plaça del Diamant, a Gràcia, per la festa major.» Li va produir una gran impressió. La plaça del Diamant va quedar-se-li al cor. El carrer de les Camèlies el va «descobrir» a la guia telefònica: va agradar-li el nom.

— Què és *El carrer de les Camèlies*?

— És la història d'una noia, per cert ben diferent de la de *La plaça del Diamant*, que es mou en l'ambient del carrer des que, de molt petita, l'abandonaren en una reixa del carrer de les Camèlies. L'escriptora no va assistir a la festa dels premis. Estava entre l'espasa i la paret. Tanta por li feia ésser-hi com no: por de disgustar-se o d'emocionar-se: «El millor sempre —ha dit— és no anar-hi.»



Aviat la novel·lista traurà un nou títol: *L'últim setembre*, i un recull de contes. També es pensa en la reedició de l'obra *Aloma*, que ja el 1938 obtingué el premi Creixells.

## ANNEX XXII

### NOTÍCIES I ANUNCIS SOBRE *LA MEVA CRISTINA I ALTRES CONTES*

s.s. (1967a) «2 títols fora de sèrie dels 2 novel·listes més populars de Catalunya: Mercè Rodoreda i Manuel de Pedrolo», *Serra d'Or*, núm. 4, p. 120 [860]<sup>783</sup>

*LA MEVA CRISTINA I ALTRES CONTES* de Mercè Rodoreda

El llibre més significatiu de Mercè Rodoreda, l'autora de *La plaça del Diamant*. Uns relats inèdits o poc coneguts fins ara, que tenen el segell inconfusible d'un formidable narrador, unànimement aplaudit per la crítica del país i de fora.

És el núm. 31 de la col·lecció «Antologia Catalana».

---

## EDICIONS 62

NO EN PODEU DUBTAR. SÓN LES NOVETATS LITERÀRIES 1967 DE LA  
DIADA DEL LLIBRE

s.s. (1967b) «Diada del llibre. Dos títols fora de sèrie dels dos novel·listes més populars de Catalunya», *Destino*, núm. 1550, 22-IV, p. 9

*LA MEVA CRISTINA I ALTRES CONTES* de Mercè Rodoreda

Un llibre imprescindible per a conèixer la seva obra.

s.s. (1967c) «Las novedades del libro en catalán», *Destino*, núm. 1550, 22-IV, p. 114

[...] Dentro de la colección «Antologia Catalana» de Edicions 62, Mercè Rodoreda publica *La meva Cristina i altres contes*, prologada por J. M. Batllori.

---

<sup>783</sup> Aquest anunci es repeteix exactament igual en el número 5 de la revista *Serra d'Or* (s.s., 1967d: 78 [438]). A més, en el número 5 de la revista també apareix recollit com a novetat editorial per M. M. i B.

**s.s. (1967e) «Libros en catalán “recomendados” por *Destino*», *Destino*, núm. 1557, 10-VI, p. 58<sup>784</sup>**

*LA MEVA CRISTINA I ALTRES CONTES*, de Mercè Rodoreda. Pròleg de J. M. Batllori, «Antologia Catalana», Edicions 62 (Barcelona, 1967). 124 pàgines.

La autora de *El carrer de les Camèlies* reune en este volumen algunas de sus narraciones. Destacan por su realismo y su poesía.

**s.s. (1967i) «Antologia Catalana recorda alguns dels seus èxits més recents. Tres autors d'importància excepcional, tres obres fonamentals», *Serra d'Or*, núm. 8, p. 62 [670]**

Salvador Espriu. *Primera història d'Esther*

Mercè Rodoreda. *La meva Cristina i altres contes*

Gabriel Ferrater. *Teoria dels cossos*

---

<sup>784</sup> Aquest anunci es repeteix exactament igual en els números 1558 (s.s., 1967f), 1559 (s.s., 1967g) i 1561 (s.s., 1967h) de la revista *Destino*.

## ANNEXX XXIII

### RESSENYES DE LA MEVA CRISTINA I ALTRES CONTES

**M.F. (1967) «La meva Cristina i altres contes», *Tele/Estel*, 28-VII, p. 20**

El volum 31 d'Antologia Catalana, publica setze narracions de Mercè Rodoreda, amb un pròleg excel·lent de J. M. Batllori.

Algunes o potser la majoria d'aquestes narracions, no són inèdites i els lectors podran recordar-les. El volum, però, té gran unitat. De «El mar» fins a «La meva Cristina» —en aquest cas la narració que dona nom al llibre és la darrera—, les fórmules expressives de l'autora, que han arribat a un punt dolç de maduresa es mantenen en un perfecte equilibri. És un aplec de narracions, o contes, homogeni, d'un to mantingut, sense cap mena de dubte molt més reeixit que aquells *Vint-i-cinc contes* guanyadors del Víctor Català d'ara fa deu anys.

En l'obra conjunta de Mercè Rodoreda s'assenyalen amb claredat els processos evolutius i tot l'esforç i les recerques de l'autora s'encaminen inalterables cap a l'eclosió d'una definitiva plenitud assolida en les pàgines de *La plaça del Diamant*. Llegir ara aquests contes, equival de fet al retrobament d'aquell clima i d'aquella actitud. A la renovada comprovació de gràcia exacta d'aquest doll màgic d'ingenuïtat, de fluïdesa, del desig clar i elemental d'explicar unes coses emocionadament i exactament.

Sobre un mínim anecdòtic, les narracions —gairebé diria, els poemes— de Mercè Rodoreda, exerciten una vegada més el seu do insòlit, de convertir en testimoni pròdig en tota mena de ressonàncies, l'estructura aparentment d'estricta joc de sensibilitat que sembla definir-les. Avui, que és tan freqüent l'arabesc i l'especulació estilística, al servei ben sovint d'una terrible buidor humana, la fórmula de Mercè Rodoreda, que és exactament la contrària, ens deixa literalment bocabadats.

L'autora d'*Aloma*, *La plaça del Diamant*, de *El carrer de les Camèlies* és en el gran moment de la plenitud del seu art i aquests contes d'ara en són un estimable testimoni. No es tracta pas d'esprémer unes troballes, ni d'insistir en uns mecanismes que han patentitzat la seva eficàcia; es tracta, simplement, d'ésser fidel a ella mateixa, de

continuar explicant amb aquesta misteriosa i trobadora simplicitat les petites grans històries d'aquests personatges que, reclutats en qualsevol esfera, són, com diu el protagonista del volum «éssers que viuen una mica al marge de la vida i a la llarga s'estavellen contra la realitat que tenen al davant». Mercè Rodoreda, en aquests setze contes, d'una tensió poètica al·lucinant, ens ofereix una altra prova del seu gran talent d'escriptora.

**VIVES, LLUÏSA [GIULIA ADINOLFI] (1968) «La meva Cristina i altres contes dins l'obra de Mercè Rodoreda», *Nous Horitzons*, núm. 14, pp. 45-48**

Malgrat l'extraordinari èxit —de públic i de crítica— dels seus últims llibres, l'obra de Mercè Rodoreda encara espera un estudi de les seves motivacions i de les seves perspectives, que dissipï una sèrie d'equívocs —justificats o no— que n'ofusquen avui la plena, immediata, comprensió. L'aparició del seu darrer llibre de contes, *La meva Cristina i altres contes*, ofereix l'ocasió per començar a corregir l'esquematisme d'una fórmula crítica de què la Rodoreda sembla presonera.

Les raons d'aquesta incerta aproximació a l'obra de l'escriptora són diverses, però totes convergents. Primer de tot la trajectòria literària de Mercè Rodoreda amb la brusca fractura dels anys 1939-57 constitueix un fenomen insòlit —i per tant difícilment comprensible;— de la producció editorial moderna: per a l'artista contemporani la vocació de la lletra impresa esdevé, una vegada esbotzat el mur de la desconeixença, una professió «pública», estimulada a l'exercici per l'engranatge mateix de la màquina editorial. La renúncia de la Rodoreda durant llargs anys a la paraula escrita, i encara, després, a la paraula impresa, es presta així —potser per insinuació de la mateixa autora—<sup>785</sup> a una interpretació estrictament biogràfica, personal; la qual cosa no seria greu si no comportés fatalment la imatge de l'activitat creadora de l'escriptora com a espontània, natural, instintiva font de narració i de paraules, interrompuda per les doloroses vicissituds de l'exili i de la guerra europea.

Per a contrarestar aquesta imatge n'hi hauria prou amb la consideració que la fractura en l'activitat literària de la Rodoreda coincideix amb els anys obscurs de la vida i de la llengua del nostre país: més enllà de tota angoixa i de tot problema personal, el seu llarg

---

<sup>785</sup> En l'original se cita a peu de pàgina l'entrevista que Baltasar Porcel va fer a Rodoreda el 1966.

silenci simbolitza la penosa situació que les lletres catalanes han conegut durant els mateixos anys. Però, sobretot, aquest buit creador no ha estat per a la Rodoreda un buit de consciència: per a una escriptora tan tensa, tan immersa dins el seu món literari la renúncia a la paraula no podia ésser, i no ho fou, genèrica incapacitat a expressar-se, ni la renovada confiança en la lletra impresa pot ignorar el dolor de la llarga renúncia. Avui, Mercè Rodoreda salva de la seva producció anterior a l'exili només una novel·la, *Aloma* (1938), i encara parcialment: la seva maduració s'ha produït, doncs, durant els anys d'aïllament.

El silenci de la Rodoreda va ésser, més aviat, quan la història —la «vida»— confirmava amb una brutalitat i una violència superiors a qualsevol imaginació l'amarga visió del món que la seva sensibilitat s'havia construït. Enllà de la superficial aparença, doncs, el silenci i el retorn de M. Rodoreda imposen la consideració de la important, essencial, funció que en el seu món fantàstic tenen la voluntat i l'artifici, la tècnica i la recerca, l'estudi i la passió calculada.

Però, a fomentar el mite d'una escriptora «vitalment» lligada a l'exercici de la paraula —la perillosa confusió en una única imatge de l'autora i de la seva obra— contribueix sobretot la matèria mateixa del seu relat, bàsicament adreçat —a través de la penetració i la reconstrucció psicològica— a l'evocació enyoradissa, elegíaca d'un món desaparegut: carrers, places, jardins d'una vella Barcelona, poblats de personatges marginats socialment i moralment, reduïts o destinats a la patètica acceptació d'un destí frustrat. L'experiència personal de l'autora, la seva llunyania, el seu retorn «impossible» a un món canviat, divers, justifica certament la temptació de descobrir, si no una immediata adherència autobiogràfica, almenys els ressons d'una idèntica situació psicològica, les repercussions d'una experiència vital paral·lela. El mateix artifici del monòleg, a què amb preferència ella recorre, encara que no el prenguem al peu de la lletra, acaba inevitablement per esfumar en la lectura els confins entre l'escriptora i el seu personatge: més fàcilment, encara, pel fet que el monòleg de M. Rodoreda conserva —malgrat els evidents ecos joycians— un tall tradicional, és una confessió més que una transcripció objectivant de pensaments.

Finalment, l'angoixa en la qual, després de *La plaça del Diamant*, la Rodoreda ha clos en certa manera «el seu món», la insistència, no sempre feliç, amb que ha repensat i reescrit —ni que fos amb personatges i paraules diferents— algunes de les seves

pàgines, la monotonia a vegades enganxosa d'un to elegíac, no pas redimit per la tragèdia col·lectiva, com en la seva millor novel·la o per la tragèdia còsmica, com en els seus últims relats, corren el risc de fixar la Rodoreda en un esquema no solament interpretatiu, sinó objectiu, al qual, tanmateix, seria injust de limitar-la, o que es limités.

Ho demostra, precisament *La meva Cristina i altres contes*, el recull que dona peu a aquests raonaments; són setze narracions, algunes força breus, en les quals M. Rodoreda —gran escriptora de contes ja a l'època de la seva joventut i més tard Premi Víctor Català amb *Vint-i-dos contes*— confirma, malgrat la migradesa del llibre, una gran riquesa fantàstica i un precís domini tècnic. A part ésser, indubtablement, més connatural a l'autora, el conte per ell mateix és avui, un cop abandonada la il·lusió naturalista, el gènere narratiu en què més descoberta es veu la intenció de l'artista, més palès és l'ús d'una determinada solució imaginativa o tècnica, pel fet que el control de la matèria narrada és més necessari i rigorós. Però, sobretot, la refinada bellesa de molts d'aquests contes, la rica diversitat dels instruments esmerçats a crear i resoldre certes situacions descobreixen clarament la complexitat de llur gestació. Una recensió ràpida no és certament el lloc per a desxifrar, amb l'atenció necessària en els detalls, la complicada trama narrativa, però caldrà indicar-ne alguns nuclis, útils —potser— per a una ulterior, més autoritzada, aproximació al text.

Indubtablement, al crític serà necessària l'exacta datació dels contes, alguns dels quals han estat ja publicats (*Serra d'Or*, *Tele/estel*, *Llibre de tothom*) o premiats a Cantonigròs o als Jocs Florals de l'Alguer. La datació permetria de confirmar, per exemple, si la utilització d'alguns motius —sobretot el de la metamorfosi, a què ella recorre sovint en aquest recull— coincideix amb una precisa evolució cronològica. Aquest problema, tanmateix, no és privatiu de *La meva Cristina*, sinó que es presenta per a altres obres de Mercè Rodoreda: la datació tan àmplia del *Jardí vora el mar* (1959-66) o dels *Vint-i-dos contes*, iniciats el 1945 i publicats el 1958, confirma la sospita, instintiva, que l'ordit definitiu de moltes pàgines de la Rodoreda són el resultat d'elaboracions successives i llunyanes en el temps.

El problema crític de l'obra de Mercè Rodoreda no és, però, ni únicament ni fonamentalment, un problema cronològic. A la llum dels contes de *La meva Cristina*, més aviat, s'evidencien motius ja presents en les novel·les anteriors, als quals és avui més fàcil d'atribuir la raó de la bellesa aconseguida en tantes pàgines rodoredianes.

És evident, per exemple, que la utilització del símbol és un moment central de la narració ja a *La plaça del Diamant*, on els coloms envaeixen una vasta zona de la vida de la protagonista i en determinen fins el nom, Colometa. Als contes de *La meva Cristina* el símbol continua essent una clau decisiva. A «La gallina» i «L'elefant» són dos animals, de nou, els quals estableixen amb els personatges una obscura relació emotiva: al primer conte un nen descobreix l'amor morbós del pare per una gallina, que identifica amb la muller morta; al segon l'elefant representa per un assidu visitant del zoo l'alliberament d'un complex de culpa i de frustració. Al conte «Una fulla de gerani blanc» els símbols es multipliquen: una dent, un pètal de gerani i finalment un gat de memòria poeniana, que materialitza una confusa consciència d'odi i de dolor. Al conte «Un ramat de bens de tots colors» els vidres acolorits d'una galeria, a través dels quals el personatge —impotent i «amb l'ànima ferida»— mirava, de petit, una realitat fantàstica, esdevenen la imatge concreta de la seva capacitat de vida perduda. «La sala de les nines» és per al jove Bearn —admirablement sortit de les pàgines de Villalonga— un refugi contra la por dels homes i de les dones de carn i ossos: fràgil refugi, ja que les nines de què es volta, animades també per una vida misteriosa, sotmesa, sufocada, acabaran per matar-lo.

És evident, ja en aquests exemples, no solament la importància sinó la relació original que l'autora instaura entre el símbol i la cosa significada, relació mediata a través de l'emotiva significació de què el personatge mateix carrega el símbol. És a dir, el símbol no és pas un element extern, sinó que projecta el seu missatge en virtut de la misteriosa relació amb el personatge. No és pas estrany que això es produeixi en un univers eternament escindit, com és precisament el de la Rodoreda: d'una banda, els homes; de l'altra, les coses, la història, la vida. Justament a causa d'aquesta escissió els homes estableixen relacions visceralment amb les coses més immediates —plantes, animals, carrers, colors—, objectes encara pròxims en un món incognoscible i impenetrable, els quals conserven tot el misteri d'una comunicació fonamentalment impossible. És, doncs, en cert sentit natural, consegüent, que M. Rodoreda hagi intentat, en un conte d'aquest recull, «El mar», el clima absurd d'un diàleg impossible, de ressonància ionescuiana, si bé l'autora ens sembla més convincent quan enceta el tema de la comunicació impossible en una trama més complexa, en un personatge, en un destí concret.



El mateix motiu de la metamorfosi, que per primera vegada apareix amb insistència en aquest recull, no és pas, en realitat, una ruptura de l'anterior visió fantàstica de M. Rodoreda, sinó que respon a un aprofundiment més rigorós, dramàtic, de la mateixa concepció del món que hi havia sota aquella visió. Els personatges de la Rodoreda són tots personatges passius: és a dir, els «succeeixen» coses. Cecília Ce a *El carrer de les Camèlies* arribarà al límit de la passivitat humanament concebible —almenys en el pla en què es desenrotlla el relat— i per això no sempre convenç. Les metamorfosis que sofreixen els personatges de *La meva Cristina* tenen els mateixos orígens que la passivitat de Cecília Ce o de la Colometa: neixen, com aquesta, de la irremeiable extraueïtat del món —de la història i de la natura— per tanta humanitat que suporta, accepta o escolleix l'empresonament del propi Jo com a confí de la consciència. No és casual que els personatges de la Rodoreda pertanyin a una classe social marginada, siguin molt sovint dones, vells o infants, visquin en vells barris trasbalsats per la nova ciutat que els envaeix, estiguin anacrònicament ancorats a temps, a llocs desapareguts. Com tampoc no és casual que l'escissió entre individu i història coincidís a *La plaça del Diamant* amb la tràgica derrota d'una classe: d'aquí que l'elegíaca enyorança d'un món de felicitat perduda redimís en aquesta novel·la la seva latent mesquinesa en l'epos d'una tragèdia col·lectiva.

A *La meva Cristina* Mercè Rodoreda continua descrivint com a fonamental condició humana l'escissió del món. Però, abandonant un context històric precís i superant la temptació d'un to insistentment evocatiu i nostàlgic, resol narrativament aquesta condició projectant-la al límit. Els seus personatges sofreixen, així, no pas solament en llur destí sinó en llur cara, la violència del món, un món esdevingut encara més indesxifrable, més obscur, més misteriós. Al conte «Una carta» la sospita inquietant de posseir un poder màgic, d'ésser una bruixa, empeny la protagonista a reconstruir en una carta a un metge la successiva revelació d'aquesta ignorada, incontrolada, temible força, que és dintre seu tot i que no li pertanyi. A «El riu i la barca» la transformació en peix és, en canvi, l'acompliment d'un destí ja anunciat a la infantesa per un insòlit amor a l'aigua, talment que la metamorfosi apareix —i és acceptada pel protagonista— com la plena realització d'una natura latent. I, tanmateix, mai com en aquest conte el procés de metamorfosi no és tan dolorós, angoixós, ambientat en un paisatge feixuc, dens, asfixiant. A «El senyor i la lluna» l'home que es converteix en criatura lunar experimenta una sensació de lleugeresa, d'alegria, de felicitat, i el retorn a la terra

—amb el record de la lluna en el color de la pell— serà retorn a la mort quotidiana: «Dintre de mi no hi ha res. Només les coses tristes que hi ha a dintre de tothom. Sí. Només les coses tristes que se't queden a dintre estirades i planes com els morts a dintre de la terra... Cementiris i cementiris... A dintre de la terra. Sí senyor. A dintre de la terra.» Al conte «La salamandra» la dona que, perseguida com a bruixa, es transforma en amfibi, sofreix la pròpia metamorfosi com a destí i com a violència alhora. És ella justament qui ens dirà més explícitament l'esvanida consciència de si mateixa, de la qual la metamorfosi és símbol: «...vaig començar a resar per mi perquè a dintre meu, tot i que no era morta, no hi havia res que fos viu del tot, i resava fort perquè no sabia si encara era persona o si només era una bestiola, o si era mig persona i mig bestiola, i també resava per saber on era, perquè hi havia estones que em semblava que era a sota de l'aigua, i quan era a sota de l'aigua em semblava que era damunt la terra i no podia saber mai on era de debò.» Finalment, al conte que dona títol al recull, «La meva Cristina», el naufrag que viu molts anys presoner dins una balena, després d'una lluita obstinada amb l'animal, en sortirà viu, però convertit en perla.

Que acceptin, doncs, la metamorfosi com a realització aconseguida d'ells mateixos o la sofreixin com a prevalença d'una obscura naturalesa, com a violència, els personatges que en són afectats perden materialment tot contacte, tota proximitat amb els altres homes i, físicament senyalats, es reclouen en un aïllament total, inabastable. El tema de la metamorfosi altera fins la relació amb la natura que l'escriptora ha resolt a les seves novel·les de manera ambivalent: com a alteritat, extraneïtat, certament, però també com a idil·li. Pensem, per exemple, en la part que ocupen, de la natura rodorediana, els jardins, les plantes conreades, les flors, els arbres dels parcs. En aquests contes, en canvi, la natura rep una il·luminació més crua i la precisió descriptiva arriba a una objectivació infosa d'alteritat i de misteri. També aquí, doncs, advertim l'exasperació de la sensibilitat de l'autora, que es fa més lúcida i agressiva a mesura que el seu món esdevé més angoixós i dramàtic. Fins i tot als contes més «rodoredians», menys nous — «La mainadera» «Aquella paret, aquella mimosa», «Record de Caux», «Zerafina»—, la construcció dels personatges és obtinguda per una cruel, i no pas afectuosa, addició de dades o a través d'un to grotesc, caricaturesc. En altres —com «La gallina», «La fulla del gerani blanc» o «La sala de les nines»— els personatges s'allunyen ja irremeiablement de la dimensió humana, i per tant d'una immediata possibilitat «simpatètica», que es perd totalment en el misteri de les històries de metamorfosi.

En aquesta exasperació és, doncs, on descobrim, malgrat l'aparent diversitat de tècnica i de matèria narrada, la unitat del recull, unitat que és, de més a més, en última instància i fonamentalment unitat temàtica. La dimensió metafísica que adquireix el drama d'alguns personatges, així com, per altre costat, llur menor caracterització sociològica, no significa, en efecte, que el «món» de Mercè Rodoreda hagi canviat. La deshumanització total que l'autora descriu en alguns contes és la sublimació fantàstica de la pèrdua real, quotidiana, d'humanitat —de llibertat, de domini de la natura i de la història— que sofreix el grup social del qual la Rodoreda descriu les penes, els dolors, la vida. El drama de la més petita burgesia —que a *La plaça del Diamant* tenia dades i llocs recognoscibles, precisos— és aquí narrat com un destí fatal de passivitat, d'abandonament i de mort, amb crueltat i angoixa, com per qui en aquest drama es reconeix i es nega.

**LUCIO, FRANCISCO (1970a) «Dos escritoras: treintadós relatos», *El Ciervo: revista mensual de pensamiento y cultura*, núm. 191, pp. 14-15**

FRANCISCO LUCIO

ha leído

*MI CRISTINA Y OTROS CUENTOS*, de Mercè Rodoreda (Polígrafa)

*LA VIDA Y OTROS SUEÑOS*, de Concha Lagos (Nacional)

Los relatos contenidos en este extraordinario libro, *Mi Cristina y otros cuentos*, nos presentan invariablemente a unos personajes que adolecen de una misma condición: la de solitarios, la de hallarse, como entes signados por un dolor o una desgracia singulares, fuera de la sociedad de los seres «normales». Esta serie de variaciones sobre el tema de la soledad me ha llevado a pensar que tal clima moral único procede del estado de ánimo suscitado por la prolongada situación de exilio en que se encuentra la escritora (no importa, según me entero ahora, que ese exilio se haya interrumpido con breves intermitencias). La cuestión, con todo, parece adyacente. Si uno la considera es precisamente por la fuerza con que ese «clima» se nos manifiesta tras la lectura de cada cuento y, por tanto, y con mayor evidencia, tras la lectura de todo el volumen.

Extraordinario lo he llamado, y uno es consciente del desgaste y la consiguiente vacuidad de ciertos adjetivos ditirámicos y de muchos que no lo son. Pero esa es la

impresión que el conjunto de estos dieciséis relatos me han producido y no tenía por qué velarla con inútiles pleonasmos. Me parecen, en efecto, los de Mercè Rodoreda, unos relatos fuera de lo normal, en primer lugar por el admirable despliegue de una riqueza verbal que apenas conoce límites.

Y, junto a la riqueza verbal, la fuerza creadora con que los signos del lenguaje se entrelazan es la otra cualidad fundamental que otorga calidad extraordinaria a *Mi Cristina y otros cuentos*. Esa intensidad creadora se nos muestra a través de diversidad de situaciones y modos: unas veces es el sentimiento dramático y lírico; otras, la riqueza psicológica de un personaje determinado; en ocasiones, es la sombra de melancolía que llega hasta el mismo lector; también, el aura de misterio que otras veces nos cerca; igualmente, la desatada fantasía que ocasionalmente alcanza extremos de delirio surrealista; en algún momento, como en el relato final, que da título al volumen, es la alianza de la brutalidad y la belleza que al fin se resuelve en la culminación de la «teoría de la soledad» a que se aplica el libro.

Una vez más podría decirse que «cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia». Se trata, desde luego, de un orbe cuya objetividad no traspasa los límites de la imaginación de la propia escritora. Una suerte de paranoia de la soledad diríase que se hubiera posesionado de la autora, y a objetivizarla literariamente hasta la última posibilidad parece que se hubiera aplicado con estos relatos, los cuales, alejados de cualquier preocupación realista —es decir, sin relación visible con el tiempo en que vivimos—, no parece tener otro objeto que dejar testimonio de aquellas preocupaciones íntimas.

Pequeñas piezas maestras me parecen los relatos titulados «Mi Cristina», «La salamandra», «Amor», y «La sala de las muñecas». Al texto original catalán, se acompaña la traducción castellana de José Batlló, que —si no tenemos en cuenta algunas omisiones, lapsus, barbarismos o erratas, disculpables hasta cierto punto en un texto amplio— ha realizado una encomiable labor, por no conformarse con una versión literal y haber intentado ofrecernos, a ejemplo del catalán original, un castellano rico y propio, en un esforzado intento de versión esencial.

**ROIG, MONTSERRAT (1971) «Mercè Rodoreda o el desengaño», *Tele/Expres*, 28-VII, p. 14**

«La tristesa, que mai no enganya, m'havia enganyat», dice uno de los personajes de *La meva Cristina i altres contes*.

La relectura de esta pequeña obra maestra, que acaba de aparecer en su segunda edición, me ha confirmado la impresión del primer contacto. El lector sospecha que más allá de las pequeñas frustraciones de los personajes de Mercè Rodoreda se desliza un desencanto general: la mayoría de las narraciones parten de un principio feliz, como si se tratara de una prometedora novela rosa... Después, estos personajes se descomponen, se resquebrajan, algunas veces se aniquilan a sí mismos, nunca se salvan. ¿Se trata de un pesimismo cósmico, de una negación total y absoluta de una humanidad mejor? No lo sé. Resulta muy difícil saberlo después de una lectura, por muy atenta que sea, de la obra rodorediana. Porque no se trata de dilucidar ninguna teoría, ningún programa. Se trata —según palabras de Joaquim Molas— de la novelista del matiz, de la percepción.

Las narraciones de *La meva Cristina* superan en mucho su anterior producción del mismo género, publicada en 1958 y bajo el título *Vint-i-dos contes*. En ellos, aunque estén esbozados o en germen los elementos más definitorios de la estética de Mercè Rodoreda —la alternancia de una simbología cercana al espectador con un mundo entre onírico, sensorial y antimental—, no se alcanza nunca la extraordinaria noción de desengaño que se perfila en *La meva Cristina*. Por otro lado, el medio geográfico es ligeramente distinto: la mayoría de *Vint-i-dos contes* se desarrollan en el exilio y algunos de sus personajes parecen no ser catalanes (alguna afirmación sobre la localización de la obra de Mercè Rodoreda hecha por José Batlló, prologuista de la edición castellana de *La meva Cristina*, me hace sospechar que no conoce estas narraciones), y en tanto que unidades estas narraciones resultan desligadas, de duración temporal desequilibrada y la técnica narrativa demasiado oscilante. En definitiva, las piezas de *Vint-i-dos contes* son de tono más tradicional y no rompen con la adscripción estética de la narrativa anterior a la guerra civil.

Con *La meva Cristina i altres contes* —escrita entre 1957 y 1964 y publicada por primera vez en 1967— Mercè Rodoreda sigue su propia línea narrativa que culmina, por ahora, con *Jardí vora el mar*. Molas —autor de los únicos estudios que se han hecho sobre su obra— define el conjunto de la producción rodorediana como una versión

personal de la novela psicológica que ingresó en las letras catalanas allá por los años de la dictadura de Primo de Rivera y un poco a raíz de la polémica que encabezaron Alexander Plana, Josep M. de Sagarra y Carles Riba.

Partiendo de una constante técnica casi unitaria —predomina el monólogo interior a excepción de «El mar», que bordea, en tercera persona, el tema de la incomunicación y del absurdo, tan caros a la narrativa francesa de posguerra— se desliza en *La meva Cristina* un mundo en apariencia vulgar, de «petites coses de la vie», pero en el que germina un estudio de violencia y crueldad latentes a través de unos personajes casi difuminados, desvalidos, pero provistos de un extraordinario poder de percepción sensorial y en permanente estado de desmoralización. Para estos personajes, la única huida posible de un mundo que les es categóricamente hostil podría ser la muerte o la metamorfosis. Una de las constantes rodoledianas sería este vínculo entre hombre y naturaleza —que en el caso de la metamorfosis se convierte en fusión— que obliga al argumento a comportarse en términos «normales»; de ahí que lo fantástico, narrado desde el punto de vista de la autora, nunca resulte extraordinario. Referencias culturales («La casa de les nines»), simbólicas («Una carta»), freudianas («La gallina»), cotidianas («Zerafina») o simplemente de comportamiento espontáneo («Amor») en un despliegue de personajes distorsionados entre lo real y lo irreal —y no precisamente al estilo existencialista— convierten la obra de Mercè Rodoreda en una obra de dos caras que se identifican en una sola insistencia: el tiempo. «El temps passava, amb els seus dies, els seus mesos i els seus anys, i nosaltres sempre endavant perquè al fons d'alguna estranya fosca sentíem que en un indret que mai no encertàvem a trobar ens hi esperava qui sap si el darrer floc de llum damunt l'ombra o aquella mena de memòria prima que deixen les coses quan se'n van.» Porque, en definitiva, es el tiempo y todo lo que comporta su transcurrir —la nostalgia, el recuerdo— lo que conduce a los personajes de Mercè Rodoreda hacia el desengaño.

**MULLOR, JORDI (1975) «La meva Cristina i altres contes», *La Vanguardia Española*, 13-III, p. 53**

*LA MEVA CRISTINA I ALTRES CONTES*

de Mercè Rodoreda.— Ed. Edicions 62, B.

Cada creación de Mercè Rodoreda es un punto y aparte en su trayectoria literaria. Tanto *Aloma* como *Vint-i-dos contes*, *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies*, *La meva Cristina i altres contes* o incluso la última novela *Jardí vora el mar*, guardan distancias abismales. El único punto de conjunción es el estilo personalísimo de su pluma. La temática siempre cambia.

En *La meva Cristina i altres contes* no se puede hablar de un argumento concreto, ya que cada uno de los dieciséis cuentos de que consta la obra, aborda temas distintos y responde a unas preocupaciones inconexas con los demás.

Detrás de la belleza de forma de esta obra, se esconde en cada narración, un estado anímico de soledad y angustia. La intencionalidad del libro es más profunda de lo que su estilo nos quiere hacer ver. Incluso en cuantos como «La gallina» o «Amor» se observa un fondo semi-social. En estas ocasiones casi siempre se narra la sencillez y la naturalidad de la gente humilde, aunque a menudo el protagonista sea ella misma. Utiliza para esto, un vocabulario claro y común, casi caluroso. La piel del personaje entra en nuestra piel. De esta manera, el «realismo fantasioso» de Mercè Rodoreda impregna de naturalismo las actitudes más sinceras de sus protagonistas. Protagonistas que por otro lado, en la vertiente íntima, son de gran complejidad moral.

La mayoría de estas narraciones cortas son fantásticas y dejadas llevar por la exuberante imaginación de la autora. Así, se suceden desdoblamiento de personajes, ambientes, personalidades y, consecuentemente, las impresiones que sacamos son distintas en cada narración. El fondo no es concreto. Estamos ante una obra puramente narrativa. Nos interesa más la plasticidad y el cromatismo de su estilística que su fondo moralizante, si lo hay. Como la obra no sigue una acción continuada y su desarrollo está colapsado en dieciséis argumentos diferentes, no es posible inclinarse a una valoración de conjunto.

Desde la primera línea notamos interés por las causas perdidas. Sus cuentos suelen estar envueltos en un halo de fatalismo, que se cierra o intensifica a voluntad. A veces, en un intento de superación, se aferra a las cosas sencillas; a la naturaleza. Sus descripciones bucólicas precedan a un doble fondo muy pensado.

Siente una declarada atracción hacia la forma surrealista. Así, en el cuento principal «La meva Cristina», uno se encuentra rodeado de situaciones completamente surrealistas y

de cariz apocalíptico. Dificilmente son mezclados más de dos personajes. Mercè Rodoreda prefiere el monólogo o la conversación libre.

Su prosa es evidentemente lírica. Evoca mundos soñados y fantásticos, donde lo imaginado manda sobre lo real y donde siempre cabe el imposible. En ocasiones, dentro de una angustiada metamorfosis, se transmuta en animales (tales como un pez o una salamandra). También, en algún pasaje, cambia de sexo; posiblemente para crear nuevas situaciones. Sin embargo, cuando se enfunda en su misma condición de mujer, es cuando vemos como, con una forma inigualable, describe y desgarrar las entrañas de la psicología femenina. Es un arma que ha utilizado en casi todas obras.

Aparte de que la obra no está concebida según las normas clásicas, en cuanto al tratamiento y desarrollo, tampoco los personajes siguen los cánones habituales. Son anárquicos, viven en su mundo, aislados en sus interioridades, no se avienen a la ortodoxia social. Quizás este punto y el choque con la realidad, sean el aliciente básico que nos hace consumir las páginas del libro.

**ANGLADA, M. ÀNGELS (1976) «La meva Cristina i altres contes. Edicions 62», Canigó, vol. XXIII, núm. 443, p. 34**

Edicions 62 reedita aquest bellíssim llibre de l'autora de *La plaça del Diamant*, seguint el seu esforç vers la creació d'un llibre de butxaca català. Integren el petit volum setze narracions que, com diu Joaquim Molas en el pròleg, uneixen la realitat més crua amb la fantasia més prodigiosa. Fantasia que té un doble vessant: l'anècdota i l'ambient, per una banda, i el mateix llenguatge, per una altra. Els protagonistes d'alguns contes, d'ambigua condició, arriben a la seva transformació total: la metamorfosi, en peix, en salamandra... o en nacre, en l'última de les contalles. En altres narracions l'autora es queda en la realitat, en la cara més coneguda de la realitat, sens altra màgia que la dels mots i els seus lligams; la unitat de fons del llibre és matisada per la diversitat de formes narratives: el diàleg, en «El mar», la forma epistolar, en «Una carta» o «La sala de les nines»; però sobretot predomina el monòleg interior.

Un cert ritual de mort o almenys de violència uneix aquests contes amb *La plaça del Diamant*; ritual visible ostensiblement en la fetillera sala de les nines de Bearn, conte escrit en homenatge a Llorenç Villalonga. Narració curiosament coincident, en la seva



idea central, amb un article de Rainer Maria Rilke sobre unes nines de cera, en 1914, molt ben glossat per Furio Jesi.<sup>786</sup> Mercè Rodoreda, com el poeta de llengua alemanya, assoleix de crear una atmosfera i un ritual gràcies al qual les nines troben, finalment, com l'home, la innocència que ens reconcilia amb elles, amb la seva forma antropomorfa que ens anuncia la seva supervivència física. L'atmosfera de lirisme màgic és gairebé densa fins a la sufocació en aquesta narració, de les més suggeridores i riques de tot el recull; i una de les més humanes, en la pau última i en la decadència polsosa de les nines, malgrat les imatges d'odi de la nit invisible i mortal.

---

<sup>786</sup> *Literatura y mito.*

## ANNEX XXIV

### NOTÍCIES I ANUNCIS SOBRE *JARDÍ VORA EL MAR*

s.s. (1967j) «Mercè Rodoreda», *Tele/Estel*, núm. 76, 29-XII, p. 17

#### MERCÈ RODOREDA

L'APARICIÓ gairebé simultània de la quarta edició d'*El carrer de les Camèlies*, de la sisena edició de *La plaça del Diamant* i d'una novel·la nova: *Jardí vora el mar*, fan que Mercè Rodoreda torni a ésser notícia de primer pla. A més de les sis edicions catalanes de *La plaça del Diamant*, en van apareixent traduccions a les llengües més esteses: a la castellana i a l'anglesa, ja publicades, s'afegiran aviat la francesa (dins la col·lecció «Du monde entier», Ed. Gallimard), la italiana (Ed. Mondadori), i molt possiblement l'alemanya. De manera que *La plaça del Diamant*, no sols és la novel·la catalana actual de més èxit a Catalunya, sinó la més difosa fora d'ella.

No parlarem ara ni de *La plaça del Diamant* ni d'*El carrer de les Camèlies* —que ja en vam parlar en el seu dia i els nostres lectors ja coneixen—, sinó d'aquesta notabilíssima novel·la nova, *Jardí vora el mar*, que Mercè Rodoreda acaba de publicar. En alguns aspectes difereix força d'aquelles dues. No ens encara aquesta vegada amb un protagonista femení que monologa a la manera de la Colometa o de la Cecília; el qui ara ens va explicant els esdeveniments és el vell jardiner d'una finca d'estiueig —al Maresme o a la Costa Brava—. A través d'ell veiem l'anar i venir dels personatges al llarg de sis estius menys domèstics (cavalls, lleons o micos), les seves psicologies més o menys eufòriques o atrabiliàries, les seves fortunes més o menys sòlides o corcades, els seus destins més o menys fantàstics o vulgars. Tot aquest «picolo mondo» es remou en una fascinant sarabanda que, malgrat el seu aparent desordre, té una harmonia com de ballet: la dispersió final, quan s'ha escolat l'últim setembre del sisè estiu, ressona amb la discreta melangia d'un final de simfonia mozartiana i deixa com un eco que es va esmortint en la memòria del lector. Un gran lloc hi és donar (també a diferència de les dues novel·les anteriors), als diàlegs entre els personatges: si en aquelles ens sorprenia la versemblança del monòleg, aquí ens sorprèn la de les converses —d'una naturalitat sempre convincent. El vell jardiner observa i escolta per transmetre'ns, amb xafarderia però amb imparcialitat, l'espectacle d'aquell incessant bullici: mentre vora el mar

sempre present el jardí esclata en una florida darrera l'altra, indiferent a la perpètua agitació dels homes i les dones.

## RESSENYES DE JARDÍ VORA EL MAR

**DOLÇ, MIQUEL (1967) «Relieve y sabor de la vida. El secreto de Mercè Rodoreda»,  
*La Vanguardia Española*, 5-x, p. 57**

No son muchos los escritores que, al publicar una nueva obra, despiertan en el lector —y hasta en el crítico, que ya es decir— el deseo irrefrenable de dejar en suspenso todas las actividades, aun las más apremiantes, para entregarse a su lectura: Mercè Rodoreda es, sin discusión posible, uno de ellos. Desde que en 1961 abrió, con *La plaça del Diamant*, su segundo estadio de novelista, el experimento se ha repetido con matemática precisión: en 1966, a raíz de *El carrer de les Camèlies*; ahora mismo, con *Jardí vora el mar* (publicada, como las dos novelas anteriores, por el Club dels Novel·listes) y *La meva Cristina i altres contes* (Barcelona, Edicions 62). Dejamos de lado adrede las cuatro novelas de su primera época, anteriores al «millón de muertos»: su autora las repudia, con razón o sin ella; no serán muchos, por otro lado, los que están en condiciones de enjuiciarlas. Su quinta novela, *Aloma*, aparecida en 1938, contenía ya, sin titubeos, el secreto de la técnica narrativa y de los análisis humanos que después han consagrado su nombre, con clamoroso éxito, entre nosotros y más allá de nuestras fronteras.

Pero no vamos a intentar una radiografía de su mundo novelístico parecida a la que Mercè Rodoreda hace de sus inolvidables personajes. Harían falta para ello, por supuesto, las mismas dotes que, en otro sentido, posee la novelista con pasmosa generosidad. La cuestión concreta es otra. ¿Cómo logra Mercè Rodoreda, en cada nueva obra suya, producir en nuestra atención una sacudida tan fuerte, capaz de anular toda circunstancia normal o imprevista? ¿Se trata simplemente de su mágica condición de mujer, gracias a cuyo poder la visión de la vida surge de unos ojos con los que no estamos acostumbrados a adaptar nuestra sensibilidad óptica? Algo de esto podemos admitir como base de una respuesta. Mas no es suficiente. Tenemos a nuestro alcance, en efecto, otros insignes antecedentes femeninos del mismo género que nos han expuesto, cada uno a su manera, su particular visión del mundo. Pero quizá ninguno nos ha subyugado con tanta rapidez y precisión.

Mercè Rodoreda no ha conseguido su propósito revolucionando recetas, procedimientos o esquemas. Es probable, pensará el más exigente, que cada uno de sus méritos, considerado aisladamente, pertenezca a zonas conocidas del quehacer literario. Pero nunca se habían unido, podría objetarse, con tanta maestría y naturalidad en una síntesis narrativa. Su obra, como ha observado limpiamente J. M. Batllori al prologar *La meva Cristina i altres contes*, viene a ser una visión personal de la novela de análisis psicológico, sólo cultivada en casos aislados por nuestros escritores. Exacto, quién lo duda. Ni siquiera, por tanto, puede sorprendernos la novedad en las raíces mismas de la producción de la escritora. Lo proclama ella misma explícitamente por boca del protagonista de *Jardí vora el mar*, que no es esta vez una mujer, como en *La plaça del Diamant* o en *El carrer de les Camèlies*, sino el anciano jardinero de una finca veraniega: «A mi sempre m'ha agradat molt saber les coses que passen a la gent, i no perquè sigui un batxiller... És perquè estimo les persones.» He aquí el programa de Mercè Rodoreda.

Sería ocioso buscar fuera de este ámbito afectivo y mental otra razón de vida en el arte novelístico de nuestra escritora. Pero todas sus novelas son un producto honesto, sencillo y sincero, que no intenta enredar la trampa; lo que quieren ofrecernos nos lo despliegan ante los ojos, dejando libre elección a nuestra inteligencia y sensibilidad, sin intimarnos oscuros simbolismos, arbitrarias hipótesis o urgentes ideologías de crítica y denuncia. Por ello como nota característica del estilo de Mercè Rodoreda, se ha aducido tantas veces la de la ingenuidad en la expresión y en la interpretación de los hechos, o la del tono evocativo y poético, que deposita sobre todos los seres y objetos tanto peso de ternura, pasión, tristeza y piedad. Seres y objetos, por su lado, adheridos a la realidad cotidiana; no hay en ellos, propiamente, heroísmo ni espectáculo; no han nacido del mito, sino de la crónica o de la historia. El compromiso del escritor no depende tanto de ellos mismos como de la sociedad que los produce.

De aquí, la perfecta normalidad de los temas escrutados con ojos críticos por Mercè Rodoreda; el drama de las almas humildes, enfrentadas con la hostilidad de los tiempos; las relaciones, a veces, oscuras, incluso imposibles, entre el hombre y la mujer, singularmente entre la muchacha y el hombre maduro; y, en un círculo más reducido, el *pathos* sentimental, y a menudo deprimente, de la naturaleza femenina ante el amor físico o el amor materno. Sí, son todos estos análisis por descontado, frutos espontáneos de su ponderada condición de mujer. Pero, me pregunto, ¿y el nuevo horizonte que nos

ha abierto ahora ante la mirada atónita con *Jardí vora el mar*? La novelista no se ha limitado, en efecto, a mezclar, como en un juego de prestigio, las cartas de su prodigiosa baraja; no nos ha sorprendido con una mera inversión de sus méritos. Su interpretación psicológica se extiende sobre áreas más complejas, llenas de formas, rostros y estados inéditos.

Son nuevas, de raíz, su intención y proyección. Desde su florida atalaya estival, el jardinero contempla y explica a su manera el pequeño mundo que le rodea, a lo largo de seis veranos, sembrando en su soledad feliz, casi eremítica, las inquietudes, las extravagancias, las miserias y hasta las violencias de una humanidad que sólo en parte le pertenece. En el espejo de sus ojos comprensivos, escépticos, raramente censores — ¿no es algo parecido el lejano *Espill*, de Jaume Roig?—, se reflejan en largo desfile los personajes del relato, fielmente matizados, cada uno con sus problemas más o menos serios o cómicos, sus caracteres eufóricos o versátiles, sus destinos fantásticos o vulgares. ¿No va a perder la cabeza el protagonista, quiero decir, Mercè Rodoreda, en medio de la confusa zarabanda? Podría temerlo quien sólo tuviera fe en estas líneas claras, horizontales, a que la novelista nos tenía acostumbrados en *La plaça del Diamant* o en *El carrer de les Camèlies*. La línea se ha convertido ahora en un nuevo orden que tiene, como se ha dicho, una armonía de ballet; hasta la dispersión final, que se efectúa al extinguirse el último septiembre, «dolç com un raïm», resuena con la delicadeza de una sinfonía y deja un eco casi imperceptible en la memoria.

Mercè Rodoreda nos sumerge así en un claroscuro en que oscilan realidad e irrealidad. Pero su personalidad, tan enriquecida con las dos obras más recientes, no puede ser comprendida fuera de la ley del orden: quizá radique ahí su secreto. Lo confirma, a pesar de su intrépida variedad, el conjunto de narraciones *La meva Cristina i altres contes*. Tampoco aquí necesita ella disfrazarse ni consumirse en presuntuosos alardes psicológicos. Le basta con transcribir, sirviéndose de esta sencillez inimitable que la aísla de todos, las confesiones de sus personajes o, si se quiere, sus propias efusiones. Por ello puede prescindir deliberadamente de las normas clásicas del género; sus cuentos se desarrollan como crónicas íntimas, sin vínculos visibles, de situaciones o sentimientos libres, unas veces melancólicos, otras risueños, pero, siempre, transidos de incalculable lirismo. Todos los personajes de estas narraciones, se ha escrito con razón, son seres —obreros o aristócratas, hombres o mujeres— que viven un poco al margen

de la vida y, a la larga, se estrellan contra la realidad que les cierra el paso con una aldabada.

Forman, sin embargo, entre ellos una gran familia, dentro de un mundo coherente, presidido por el amor y la esperanza. Raramente dialogan, como en «El mar». También el diálogo aparece, con calculada maestría, entre los personajes de *Jardí vora el mar*. Es ello una novedad en el estilo de Mercè Rodoreda. El monólogo interior, en efecto, parecía hasta ahora la maravillosa y única técnica de su elocución: un monólogo que, desde luego, hace recordar el de James Joyce, pero que también nos acerca, como he recordado otras veces, por su sintaxis primitiva, deliciosamente torpe, formada de coordinaciones y repeticiones, a las mismas fórmulas homéricas. Así consigue la escritora esconderse por completo detrás de su narración. Llegamos a identificarnos con los personajes de sus creaciones y a descubrir, a través de sus ojos, todos los pormenores individuales de la naturaleza, mediante una incomparable desintegración de los elementos: de aquí, el *illimitato gaudio* —usando una expresión de Sibilla Aleramo, alma muy vecina a la de Mercè Rodoreda— que nos infunde su lectura. Y esto es lo que realmente cuenta en la obra de un escritor.

**CAPMANY, M. AURÈLIA (1968) «Mercè Rodoreda o les coses de la vida», *Serra d'Or*, núm. 104, pp. 47 [415] – 49 [417]**

Moltes vegades he contemplat aquells vaixells de veles ficats a dins d'una ampolla, i m'he preguntat, una vegada i una altra, per què produeixen aquella estranya emoció. Tantes vegades m'ho he preguntat que a la fi no m'ha tocat altre remei que contestar-me, encara que la resposta hagi d'ésser provisional. I m'he dit: Fan una impressió de força absurdament closa en un espai migrat i casolà. L'ampolla és un estri bell, sense noblesa; un vaixell, en canvi, reclama espai i empenta. Produeix una certa angoixa imaginar-te l'artista tossut introduint, pel limitat broc de l'ampolla, la complicada maquinària d'una nau amb les veles esteses, per sempre més tancada en una ampolla que no servirà mai més per a res. Cal destresa per a acomplir aquest absurd, i una certa mala intenció: una certa mala intenció didàctica encaminada a fer-te creure que no hi ha res que no pugui ésser reduït al petit espai casolà d'una ampolla.

I vet aquí que tot això se m'ha acudit quan, després d'una metòdica lectura de les novel·les de Mercè Rodoreda, m'he disposat a parlar del seu coherent univers. És un univers estranyament a l'abast de les nostres mans, però, si intentem d'agafar-lo, ens refusa amb una deliberada distància.

Des d'*Aloma*, passant per *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies*, *Jardí vora el mar*, anem descobrint que l'autora s'ha anat exercitant en el difícil art de reduir a dimensions de quotidianitat la tragèdia d'existir. No és pas que Mercè Rodoreda delimiti prèviament la seva visió a les impressions més pròximes, amb tècnica impressionista, i les converteixi en tema de rica aventura estilística, per fer-nos descobrir, en un canvi de llum, el signe de la remota bellesa, com faria, per exemple, Katherine Mansfield. No es tracta pas de descriure o d'endevinar, sinó d'oblidar deliberadament tot el que ha vist i reconstruir-ho de nou per fer més evident l'amarguesa i l'absurd. Ens atreviríem a dir que el camí de la nostra autora és més aviat un camí de tornada: s'ha posat en contacte amb la més amarga i més dura tragèdia del món; ha arribat al límit de l'absurd que tempta cap a les grans meditacions metafísiques, i llavors, somrient i amb paciència —amb aquella paciència burleta del constructor de fragates dintre les ampolles—, ha anat reduint aquesta existència a una petita història: d'amor?, de derrota?, d'ambició?

Mercè Rodoreda aconseguia, l'any 1937, el Premi Crexells per a la seva novel·la *Aloma*. Un dels últims premis Crexells, almenys l'últim publicat, l'any 1938, per la Institució de les Lletres Catalanes. El jurat que li atorgava el premi era format per Joaquim Ruyra, president, Francesc Trabal, Sebastià J. Arbó i Maria Teresa Vernet de secretària. Aquestes dates, aquesta cerimònia del premi, aquests noms cloïen tot un període de les lletres catalanes. Després venia el silenci. I, amb ell, el silenci de l'autora d'*Aloma*.

Amb *Aloma*, Mercè Rodoreda adquiria una destresa, nova en la seva experiència novel·lística —la precedien tres novel·les que li havien concedit, si més no, l'aprenentatge—, en l'art de narrar. Un art d'una evident agilitat, indecís encara entre una tècnica impressionista i una objectiva exposició dels fets, amb una severa simplicitat sintàctica, amb un afany de claredat i correcció:

*Han encès el fanal del carrer, i la paret s'ha omplert de llum. La morera hi dibuixa les branques. Fa vent que branda. Aquest arbre —pensa— és feliç de poder respirar l'aire de la primavera, que és fresc com les poncelles.*



*Temps d'estimar.*

*Per què?*

*Qui?*

Hi ha, però, ja, alguna cosa nova que l'autora ha abocat i que desarticula aquest estil tens, sever, gairebé asèptic, alguna cosa té el poder d'evocar un estrany dolor que les coses produeixen en tocar-les. Alguna cosa que empeny, amb apassionada tristesa, la narració endavant i que no prové de la realitat que descriu, meticulosa, sinó del que s'endevina:

*Fa una nit ardent. Ni una mica de vent alena entre els fullatges. Tot és immòbil i com encisat. El grill perdut entre les branques atordeix; ella s'enfila al banc de pedra del capdavall i s'arpenja de colzes a la paret. El camp és fosc. La casa abandonada tot just si es fa albiradora entre les ombres. Allà baix hi ha la ciutat. Els llums tremolen en l'atmosfera càlida. Si una podia triar la vida... Aclofa el cap entre les mans.*

Per què ens explica Mercè Rodoreda una història d'amor? ¿És realment una història d'amor amb un final amarg, com tota història d'amor correcte? No: ni tan sols una novel·la de les que en diem psicològiques que té com a finalitat d'establir amb una inducció rigorosa el procés de formació, creixement i involució d'una passió qualsevol, per exemple l'amorosa. Mercè Rodoreda no es proposa ni una anàlisi ni una demostració; diries —i aquí hi ha la profunda veritat del llibre— que l'autora t'ajuda a allargar la mà i a passar-la per sobre cada cosa perquè t'adonis directament d'això que viu, tristament, simplement, amb una immensa tendresa. Hi ha la història d'amor, és clar, de la noia que no coneix l'amor, que té por de l'amor, que tracta de convertir l'amor en una força immensa que tingui poder contra tot. Contra el que hi ha de més veritat en el llibre: la casa encrostonada, el germà covard, la criatura que es mor, els gats que s'empaiten, la tristesa del món, la petita tristesa del món. I Aloma ens precedeix en aquesta aventura, amb expressió de fàstic, revoltada; Aloma, sola, lligada a les fórmules de l'existència comuna, de l'abstracció de la vida que traça, amb normes i institucions, prèviament, la vida dels homes, que classifica i ordena per estrats. I Aloma, sola, al marge, es decideix a penetrar a la vida, amb el seu feixuc bagatge de por i d'incertesa, que es tradueix en fàstic, perquè mai no hi ha res que sigui allò que n'esperava:

*Els cucs de seda són tous com Anna. No sé el meu germà com se'n va poder enamorar. —Mentalment li adreça un insult: —Bleda!—. El record dels cucs de seda, que s'arronsaven en tocar-los, li fa fàstic. Tothora —i ella se n'estranya— té aquesta sensació junt amb la de mofa.*

La novel·la s'atura al llindar de la maduresa, amb una barreja de capitulació i de repte. L'adolescència —àmbit escollit amb reiteració i lucidesa per tota la novel·lística— no s'acabarà en suïcidi, forma de catarsi de la capitulació real de l'autor, sinó que intentarà la síntesi d'aquesta contradicció, d'aquesta capitulació i d'aquest repte:

*Aloma?*

*Una petita veu dirà —mare...*

*Els carrers són quiets. D'una paret penja un roser sense roses. Enllà hi ha el brogit de la ciutat, de totes les ciutats del món on hi ha noies que planten cara a la vida sense que els calgui cloure els ulls: que no necessiten fer somnis.*

De la publicació d'*Aloma* a *La plaça del Diamant* s'escolen vint-i-sis anys: vint-i-sis anys de llunyania en el temps i en l'espai. *Aloma* ha quedat adherida al llenç de la guerra i a la part alta de la ciutat perduda. Al cap de vint-i-sis anys la novel·lista retorna a la seua ciutat a través del seu llibre. Ha ancorat el seu llibre en un barri que gairebé no canvia, un barri de placetes i carrerons, un barri ple de botigues i pisos amb canaris al balcó. I a distància, a través d'un personatge d'una sàvia i arbitrària simplicitat, veiem desfilar tot el terror de l'existència. Sàvia perquè tota la desmesura del terror queda ordenada dins les limitacions de la quotidianitat, i així es fa estranyament, repugnantment comprensible:

*Fins que un milicià va trucar a la porta per dir-me que en Cintet i en Quimet havien mort com uns homes. I em va donar tot el que quedava d'en Quimet: el rellotge.*

*I vaig pujar al terrat a respirar. Em vaig acostar a la barana de la banda del carrer i em vaig quedar quieta allà una estona. Feia vent. Els filferros d'estendre la roba, rovellats de tant no servir, es gronxaven, i la porta de la golfà, pam, pam... La vaig anar a tancar. I a dintre al fons, de panxa enlaire, hi havia un colom, aquell de les llunetes. Tenia les plomes del coll mullades per la suor de la mort, els ullets enlleganyats: ossos i ploma. Li vaig tocar les potes, tot just passar-li el dit pel damunt, plegades endintre, amb els ditets fent ganxo avall. Ja estava fred. I el vaig deixar allí, que havia estat a casa seva. I vaig tancar la porta. I vaig tornar al pis.*

Arbitràriament, amb una sàvia arbitrarietat, Mercè Rodoreda fa entrar l'escàndol de la mort en el petit reducte de la simplicitat de Colometa: «I em va donar tot el que quedava d'en Quimet: el rellotge.» De Colometa, que ha entès precisament això, que l'únic rastre que un ésser humà deixa del seu pas per la terra són les coses que ha posseït, que ha tocat.

La simplicitat de Colometa esdevé mètode, un mètode que redueix la incomunicabilitat del dolor a la sàvia fórmula de la paràbola:

*Quan alguna vegada havia sentit: aquesta persona és de suro, no sabia què volia dir. Per mi el suro era un tap. Si no entrava a l'ampolla, després d'haver-la destapada, l'aprimava amb un ganivet com si fes punta al llapis. I el suro grinyolava. I costava de tallar perquè no era ni dur ni tou. I a l'últim vaig entendre què volien dir quan deien aquesta persona és de suro... perquè de suro ho era jo. No perquè fos de suro, sinó perquè em vaig haver de fer de suro per poder tirar endavant, perquè si en comptes de ser de suro amb el cor de neu, hagués estat com abans, de carn que quan et pessiguen et fan mal, no hauria pogut passar per un pont tan alt i tan estret i tan llarg.*

Al servei d'aquest nou personatge Mercè Rodoreda troba una nova manera de dir, no pas del tot allunyada de la diàfana prosa d'*Aloma*, però sí hàbilment afeixugada per un ús de la reiteració que fa avançar amb ritme lent i treballós la història, que reflecteix aquest indecís avançar a les palpentes de la protagonista:

*El sol venia tot sencer de la banda del passeig de Gràcia, i plaf!, per entre els rengles de cases queia damunt de l'empedrat, damunt de la gent, damunt de les lloses dels balcons. Els escombriaires escombraven, amb les grans escombres de branquillons de bruc, com si fossin fets de pasta d'encantament.*

Amb un ritme de sons repetits que dona a la prosa una dolcesa de murmuri maldestre, per insinuar-nos, amb art, tot el que Colometa no entén ni pot entendre, i que, malgrat el petit espai casolà de l'univers de Colometa, més ençà del bé i del mal, hi ha prou espai encara, per art de la novel·lista, per a incloure-hi «aquestes coses que són la vida». Com Mercè Rodoreda ens adverteix des del principi, amb una citació de Meredith: *My dear, these things are life*. Les coses de la vida que són, prèvies a tot judici ètic, a tota finalitat ordenadora i redemptora. Car Colometa passa present i absent de l'aventura del seu viure, present en el dolor, absent de tota comprensió d'allò que s'esdevé: com gairebé tothom, sembla que ens vulgui dir Mercè Rodoreda.

No és per atzar, doncs, que Mercè Rodoreda tria per a protagonista d'una altra de les seves novel·les una dona també, una dona absolutament marginada de la societat en què viu, que exercirà l'ofici més vell i més trist del món.

Cecília Ce, la protagonista d'*El carrer de les Camèlies*, inicia la seva vida de criatura trobada, expressió perfecta de la marginalitat que persisteix en els personatges de Mercè Rodoreda, marcada ja, sense remissió. No tindrà cap lligam que li permeti, ni per un moment, de sentir-se segura, arrelada: tot serà accidental al seu voltant, tot serà

provisional i adquirit per atzar. La comunicació de Cecília amb les coses que la volten és quasi vivència elemental de tacte i olors, amb una perillosa embriaguesa de si mateixa, de fet una impossibilitat d'evadir-se del clos dels seus sentits, d'un destructor narcisisme:

*I aleshores, no sé ben bé què em va passar. M' enamorava de mi. Tenia la sang i vaig escoltar la vida de la sang, de vegades adormida, vermella avall per la seda de la cuixa. Em vaig posar les mans al clatell i vaig girar tot el pes dels cabells enlaire. La meua pell era tendra, i els colzes eren tendres, i el que vaig sentir no es pot explicar en paraules: que jo no era com els altres, que era diferent, perquè sola, voltada de tovalloles i d'olor de sabons, a fora del mirall era el que enamora i a dintre del mirall era l'enamorat.*

Aquesta descoberta de Cecília és la descoberta del seu futur. Ja no sortirà de si mateixa. Quan, ella mateixa, ens donarà les raons que l'empenyen a exercir l'ofici tan antic, aquestes raons seran de fet una excusa. L'única cosa certa és un sí, ple de resolució:

*... vaig agafar el portamonedes, i, prima com un espàrrec, me'n vaig anar a la rambla a fer senyors.*

Diu Colette Audry, en el pròleg d'*Histoire d'une prostituée*, que, en aquesta aventura de l'absoluta alienació, s'hi juga el destí de tota dona: «Una semblant experiència concerneix totes les dones. Aquell qui pertany a una categoria social, a un grup desafavorit, humiliat, té sempre interès per conèixer fins on pot arribar l'opressió dels seus semblants, car aquest grau d'opressió el defineix a ell mateix com ho faria una coordenada, siguin quins siguin els propis privilegis.»

Com una coordenada de l'abjecció consentida sense consciència, la vida de Cecília avança, nebulosa i tèrbola, no tant pel contingut de dolor i de misèria moral com per la inquietant foscor i desordre i nàusea que tenyeix tot el que Cecília explica, com un llarg lament, barbotejat, sense sentit, gairebé irritant. Reclamaries de bon grat que algú et digués què passa més enllà del món emboirat de Cecília, com s'esdevenen els dies, qui entra i surt de la cambra, per què hem arribat precisament en aquest carreró sense sortida:

*Venien tres vegades perquè eren tres, i encara que tots tres fessin el mateix era diferent, com les cares que passen pel carrer, que totes tenen ulls i galtes i boca, però de boques, no n'hi ha cap d'igual, i els ulls són de molts colors, i de galtes, n'hi ha de llises i rasposes. Tot era diferent, i em semblava que l'amor era la diferència que hi ha entre tot el que és igual, i un dia que el cervell no em pesava i que la llengua no em feia nosa com una pedra a dintre de la boca vaig preguntar a l'Eladi, plorant, què feien amb mi a les nits, què feien amb mi.*

Cecília Ce va fent aquest camí d'enfonsada, irremissiblement, un camí que la retorna, com un cercle clos, cap a la infància, una infància potser ni tan sols viscuda, imaginada, o somiada: una infància insistentment buscada com un refugi, però que sabem que no ha existit mai. Car no hi ha refugi, a la vida: la vida és absoluta intempèrie. I descobrim altre cop, a través del llarg monòleg de Cecília, a través de la lenta minuciositat amb què ens conta les coses més trivials, amb la tendresa prodigada a les flors, a les ombres, als sorolls dels carrers, que de nou hem retrobat la inexplicable tristesa del món en l'espai migrat d'aquesta petita existència: una existència deliberadament exclosa de tota grandesa, gairebé sense ni tan sols un gest de voluntat prou evident, sinó majestuós. La vida de Cecília és amb prou feines una veu baixa, mal sentida, a cau d'orella.

I aquesta persistència d'una veu que et parla confidencialment, a glops, potser mentint, tractant de trobar en la teva atenció la raó del seu viure, és una constant en les obres de Mercè Rodoreda. Retrobem, doncs, aquesta veu, plena d'una tenacitat persuasiva, en *Jardí vora el mar*.

No ens hauria de sorprendre de trobar un jardiner: hem anat trobant una tendresa meravellada per les flors, i diries que la confiança en aquesta petita cosa de color i de perfum ha engendrat aquest nou personatge: el jardiner. Un petit home trist i serè amb una estranya barreja d'estoïcisme savi i popular. Altre cop retrobem el prisma que minimitza les coses, i, tot minimitzant-les, ens comunica l'angoixosa arbitrietat de l'existència, l'existència que no és més que «el somni contat per un idiota».

Però no: és inútil que invoquem l'autoritat del genial dramaturg, car Mercè Rodoreda no vol grans tragèdies, refusa deliberadament la gesticulació genial de l'idiota i busca en la sensatesa l'esperit ordenat de l'homenet inclinat a terra, una petita explicació. Perquè hi ha alguna cosa constant i segura que s'escola al marge de la vida desorbitada dels homes: les flors que esberlen la terra, el pas fidel de les estacions, el fred i la calor, les pluges i el sol. A l'altra banda, impossibles, hi ha els grans de la terra, els qui posseeixen la terra, també condemnats, però, com els petits, també inútils.

Mercè Rodoreda ens dona la carta de navegar del seu llibre prolix i metòdicament desordenat amb dos punts de referència: la citació de Robert Kanters: «Déu és al fons del jardí», i la veu indecisa del protagonista que ens adverteix, així que comença, que no ens aclarirà res:

*És perquè estimo les persones, i els amos d'aquesta casa, me'ls estimava. Però de tot això fa tant de temps, que de moltes coses ja no me'n recordo, perquè soc massa vell i de vegades m'embolico sense voler...*

Si Déu és al fons del jardí, és a través de les petites coses que arribarem a una petita veritat, ben vàlida, encara que sigui provisional i indecisa, i potser ens perdrem per trobar-la i perdre'ns és viure. Queda només aquest ritme de creixement i de mort, les flors i els arbres, i el batec del mar. Els personatges que viuen, llunyans, tenen amb prou feines consistència; són només ombres fràgils, potser entrellucades; persisteix només aquest batec, un ritme que empeny endavant, malgrat tot, una història sense principi ni fi:

*Els senyorets i la senyoreta Maragda nedaven lluny. Només els veia el cap i encara bastant petit. Em vaig abocar a la barana, cosa que no havia fet, potser, d'ençà d'aquella nit que a baix hi havia el senyoret Francesc amb la Miranda. Amb molt de compte. Vaig veure que en Feliu i la senyoreta Eulàlia s'havien aixecat i caminaven a poc a poc, l'un al costat de l'altre, amb els estris de pintar. Les onades anaven i venien damunt la sorra, anaven i venien... Pam! bromera i reculem, i altra vegada endavant, i... pam! bromera i reculem... ara marxem, ara venim, llepada a la sorra i altra vegada amb la nostra aigua, sempre les onades amb la seva aigua, que les deixa i no les dona, sempre fent veure que venim, a l'estiu i a l'hivern, i aquí teniu dues petxines, i a veure si ens atrapeu. Els tres que nedaven es van anar acostant pel camp tot blau, i quan van ser una mica a prop vaig començar a arrencar fulles seques dels geranis perquè no es pensessin que gandulejava.*

I aquest ritme es pot interrompre a qualsevol instant, amb abrupta solució de continuïtat, car així s'interromp per a la nostra consciència, potser ara, o una mica més tard, però és igual:

*Ens vam separar allà —ens diu el vell jardiner— al peu del mirador, i va ser, com si diguéssim, l'acabament de la història.*

En aquest «com si diguéssim» posa Mercè Rodoreda el secret del seu art, un exercici que va reduint, astutament, tot intent de gesticulació ampul·losa, de grandesa transcendental, per dir-nos somrient: *My dear, these things are life.*

**ALEGRET, JOAN (1971) «La novel·la catalana el 1967», *El Pont*, núm. 52, pp. 30-38**

[...] Tot i que no ha tingut l'èxit de crítica de *La plaça del Diamant* o de *El carrer de les Camèlies*, *Jardí vora el mar* és una bona novel·la en què les arts d'escriptora de

Mercè Rodoreda continuen patents. Com les dues novel·les anteriors, *Jardí vora el mar* ens és narrada per un personatge inculte però sensible en una mena de monòleg oral expressat a través d'una recreació artística del català col·loquial. Ara, se'n diferencia en què aquí aquest personatge narrador —l'innominat jardiner— és un home i, sobretot en què no és el protagonista sinó un espectador dels fets que ens conta.

La història es descabdella a través dels sis anys en què el matrimoni Francesc-Rosamaria estiueja a la torre amb jardí en companyia dels amics invitats i de les persones del servei. A partir del quart estiu durant el qual s'inaugurava la nova torre veïna, pren cos el conflicte dramàtic de la novel·la, el nus central de l'obra: la història de l'amor d'Eugeni per Rosamaria, ja insinuada al primer capítol. Com és una constant ja des d'*Aloma*, el tema últim d'aquesta novel·la de la Rodoreda és el de la possible consecució de la felicitat terrena en les relacions sexuals home-dona, davant el qual l'autora palesa sempre un pessimisme ombrívol, encara que a *Jardí vora el mar* l'acció s'esdevingui en un ambient de luxe i de festa i que hi hagi matrimonis entre pobres i rics com a les novel·les roses.

Així, hi trobem el dilema entre l'amor desinteressat i les conveniències materials. A *Aloma*, la protagonista rebutjava la solució del matrimoni amb Robert, tot i que aquest l'havia embarassada, ja que no hi havia afecte amorós per part d'ell. A *La plaça del Diamant*, en canvi, Natàlia, entre Pere i Quimet, es decideix pel darrer, seguint els consells de la senyora Enriqueta, que li recorda que Quimet té establiment mentre que Pere «és persona manada». Natàlia accedeix a un segon matrimoni amb Antoni només per conveniències materials. Griselda abandonava el seu marit Mateu, follament enamorat, per un peix gros. A *Jardí vora el mar* retrobem el dilema en Rosamaria: l'amor idíl·lic que compartia amb Eugeni des de la infantesa i que s'havia desclòs en una passió romàntica en arribar a l'adolescència, va minvant davant les sol·licituds matrimonials del ric Francesc, car «li va agafar por d'haver de cosir tota la vida, fins que es morís» (pàg. 193). El senyor Bellon, i després el seu gendre, es casen per interès amb dones riques. La cambrera Miranda perd el cap només amb els senyors. A Mariona, l'altra cambrera, li agrada el seu festejador, el manobre Mingo, però confessa: «si no guanya prou no m'hi vull casar» (pàg. 50). Es prometen quan ell és paleta. Ara: els personatges rodoredians que es casen per interès no són feliços. No ho era la Natàlia de *La plaça del Diamant* en cap dels dos matrimonis (en el primer, és víctima de l'erotisme sàdic del marit; en el segon, amb el marit impotent, té amb aquest unes relacions

materno-filials que la deixen insatisfeta). A *Jardí vora el mar*, Rosamaria no assolirà la felicitat que cercava fugint de l'escarrassat destí de modista: es passa les nits en vetlla quan s'acosta el terme dels cinc anys que Eugeni fixà per al seu retorn (a aquesta espera del retorn del primer amant correspon, a nivell argumental, a *La plaça del Diamant* la temença de la possible tornada del primer marit), sofreix una crisi nerviosa l'hivern següent a la tornada d'Eugeni. Finalment, al cinqué estiu, mentre tothom cerca amb ànsia Eugeni —el qual ja és mort—, Rosamaria, tranquil·la, pronuncia una frase desolada: «Que tothom faci el que vulgui... Tothom... He après a ser mesella» (pàg. 155).

El sadisme en les relacions amoroses o sexuals, molt patent en les tres novel·les, queda aquí més difús, si bé l'amor continua essent-hi font de sofrances. Sobretot, el dolor inconsolable que provoca en Eugeni l'abandó de Rosamaria, que el mena a intentar el suïcidi en dues ocasions. O, de retruc, el sofriment de la mateixa Rosamaria, que ja hem esmentat abans. O el de l'Eulàlia, enamorada del seu marit Sebastià, que l'ha abandonada i que només la visita a temporades en pla d'amic. En el món rodoredià l'amor perfecte i feliç entre home i dona és una meta inabastable o és molt difícil de trobar i dura poc: l'idil·li infantil entre Eugeni i Rosamaria (que, justament, s'acaba després de l'única copulació que hi arriba a haver entre ells dos). O la història de l'enamorament i el matrimoni del jardiner i Cecília, contada retrospectivament per aquest com una època de felicitat indicible («Totes eren dones. Ella no era una dona. No es pot explicar. Era una tendresa», pàg. 28), que s'acaba amb la mort de Cecília, i que té uns caires molt singulars: quan es coneixen, ella té setze anys i ell trenta-cinc; aquest afecte paterno-filial com a complement o, més aviat, com a substitut de les relacions sexuals entre home i dona és una altra constant de les obres de la Rodoreda i té el seu exponent màxim en la Cecília d'*El carrer de les Camèlies*.

Hi retrobem també la constant del suïcidi, present en totes les novel·les de Mercè Rodoreda des d'*Aloma*. La primera temptativa de suïcidi d'Eugeni és molt semblant al suïcidi de Daniel, el germà d'Aloma. Una altra similitud de *Jardí vora el mar* amb *Aloma* és que ambdues novel·les acaben amb la venda de la casa amb jardí. Els jardins són sempre presents a les obres rodoredianes: no tan sols en un pla real, sinó també en un pla metafòric que ens indica que hi poden funcionar a un nivell simbòlic. Així, Eugeni, després de contar al jardiner la seva vida d'escarràs a Amèrica, li confessa: «Hi ha hagut moments que per una mica de jardí m'hauria venut l'ànima i les cames» (pàg.



123); frase on el jardí simbolitza la felicitat i que té un paral·lel amb una altra frase que a *La plaça del Diamant* diu Antoni a Natàlia després que aquesta accedeix a casar-s'hi. Però seguidament Eugeni afegeix: «Només es viu fins als dotze anys. I a mi em sembla que no he crescut»; confessió que potser permet d'identificar la felicitat amb el paradís perdut de la infantesa, abans de conèixer les exigències i la lluita de sexes. Potser és a *La plaça del Diamant* on aquest tema està més ben elaborat, a través de tres passatges que s'interrelacionen: el sermó de mossèn Joan en el casament, l'actitud i les paraules de Quimet quan Natàlia-Colometa va per primera vegada a la botiga de fuster del seu marit, i un somni de Natàlia quan vagareja pels parcs, en el qual se superposen i munten els elements dels altres dos passatges. L'autora hi utilitza el mite bíblic del jardí edènic i el mite romàntic de la flor blava de Novalis per a expressar la frustració de Natàlia en el seu matrimoni amb Quimet, que l'ha convertida en un ésser alienat: en objecte eròtic per a ús del marit o en animal que s'ha de dedicar a covar a la casa, tenint cura de la llar i dels fills —el simbolisme dels coloms— i que, si fa feines fora de la llar, aquestes només poden ésser subalternes, a les ordres d'altri.

Tornant a *Jardí vora el mar*, hi assenyalem un altre dels jocs habituals de l'autora: la premonició de la sort d'algun personatge a través de la d'algun animal o planta. Així, a la pàgina 58, després de la presumible mort de la mona Tití, se'ns notifica la de Sebastià a l'Àfrica. Entre tots dos hi havia establerta una connexió: Sebastià va ésser qui organitzava les bromes durant el segon estiu i la mona era la bromista del tercer. En el cas d'Eugeni, d'importància central a la novel·la, la seva mort va ésser insinuada per un seguit d'indicis premonitoris: 1) d'entrada, quan el jardiner el veu per primer cop, troba que s'assembla a Sebastià, que aleshores ja és mort (pàg. 102); 2) es mor el gat que Eugeni havia recollit (pàg. 123); 3) Eugeni entra al cementiri del poble i diu que té molt bona vista (pàg. 124); 4) Eugeni s'interessa per la mort de la mona Tití (pàg. 128); 5) repinta de color vermell la barca amb què es matarà (pàg. 135); 6) el jardiner ens descriu Eugeni dient que cada dia està «més escardalenc, amb els genolls més punxeguts i les galtes més begudes» (pàg. 138); 7) Eugeni torna a referir-se a la mona (pàgina 143); 8) Eugeni esmenta els morts del cementiri (pàg. 144); 9) el jardiner ens comunica que Eugeni «estava tan groc que feia angúnia» pàgina 150; 10) després d'acompanyar una nit l'Eugeni, que espera infructuosament que Rosamaria acudi a la cita, el jardiner diu que aquest el deixa a les cinc «com si l'haguessin tret d'un cementiri» (pàg. 152).

Hem vist, doncs, com *Jardí vora el mar* continua les temàtiques i les tècniques habituals en les obres anteriors de Mercè Rodoreda. Com hem dit abans, la novetat, en aquest cas, consisteix en el fet que el personatge-narrador no és el protagonista de la història relatada sinó un mer espectador. L'obra, doncs, potser perd en intensitat mentre guanya en quantitat a través de les històries laterals corresponents als nombrosos personatges que s'entrecreuen a les pàgines de la novel·la. La història central, la d'Eugeni i Rosamaria, hi és narrada d'una forma una mica complexa. Al principi només hi és insinuada. Es desclou en els capítols quart i cinquè, els més llargs del llibre, però s'hi introdueix al lector a través de la visita dels pares d'Eugeni i del relat que fan al jardiner (el dramatisme aconseguit amb els parlaments dels pares en els dos llargs passatges en què intervenen en aquests dos capítols és un dels millors encerts de la novel·la), per a esdevenir-se després l'aparició d'Eugeni retornat d'Amèrica. El capítol sisè i darrer, que torna a ésser més curt, ja mort Eugeni, és d'antuvi producte de la necessitat argumental d'acabar de lligar els fils de les històries dels personatges secundaris, però l'autora el justifica tornant encara a la història central amb un nou cop d'efecte narratiu: el descobriment d'un diari d'Eugeni.

Tanmateix, *Jardí vora el mar* presenta també un tema nou, un tema que no havíem trobat a les obres anteriors de la Rodoreda: el que es refereix a escatir quines són per a la nostra novel·lista les característiques de la creació artística. Hi ha a la novel·la un pintor professional, en Feliu, que es dedica a pintar del natural cada estiu al jardí i que no passa d'obtenir un èxit migrat. En canvi l'Eulàlia, que es llança a la pintura com un refugi contra el sofriment per l'allunyament de primer i per la mort després del seu marit Sebastià, de la qual se'ns diu que les coses que pinta queden diferents de les naturals i que, al final, «pintava només en el seu dormitori i, segons deien, s'ho inventava tot», acaba obtenint un èxit esclatant després d'una exposició a Nova York. Sembla correcte de concloure'n que, per a Mercè Rodoreda, l'art, si bé és condicionat pel món extern, no neix de l'observació directa de la realitat sinó del sentiment i del món interior de l'artista. [...]

**ANNEX XXVI**

**ANUNCIS D'ALOMA (1969)**

s.s. (1969a) *Serra d'Or*, núm. 117, juny, pp. 47 [431] - 48 [432]

**els millors autors  
i les grans tendències de la novel·lística  
contemporània  
a la col·lecció EL BALANCI**

**EL «NOUVEAU ROMAN»**

Margarite Duras, Robert Merle, Michel Butor, Alain Robbe-Gillet.

**L'ESTABLISHMENT ANGLÈS**

Graham Greene, William Golding, Alain Sillitoe.

**LA NOVEL·LA NORD-AMERICANA**

William Faulkner, Erskine Caldwell, Carson Mc Cullers, Truman Capote, Henry Miller,  
John Dos Passos, Nathanael West.

**LA LITERATURA INCONFORMISTA ALEMANYA**

Heinrich Böll, Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt.

**EL NEOREALISME ITALIÀ**

Vasco Pratolini, Italo Calvino, Cesare Pavese, Elio Vittorini, Pier Paolo Pasolini, Carlo  
Cassola, Leonardo Sciascia, Giorgio Bassani.

**LA NOVEL·LA CATALANA MODERNA**

Manuel de Pedrolo, Estanislau Torres, Vicenç Riera Llorca, Salvador Espriu, Baltasar  
Porcel.

**nova presentació  
a partir del núm. 51**

**EL BALANCI  
NOVA PRESENTACIÓ  
A PARTIR DEL NÚM. 51**

**INTRÚS EN LA POLS**  
William Faulkner

**DARRERA LA PORTA**  
Giorgio Bassani

**FERDYDURKE**  
Witold Gombrowicz

**DISSABTE A LA NIT I DIUMENGE AL MATÍ**  
Alan Sillitoe

**ELS DESARRELATS**  
Arthur Miller

**ALOMA**  
Mercè Rodoreda

DE PRÒXIMA APARICIÓ:

**APARADORS PER A UNA DONA**  
Mary McCarty

**CASA SENSE AMO**  
Heinrich Böll

**UN MILIÓ PELAT**  
Nathanael West

**EL DIA QUE MORÍ MARILYN**  
Terenci Moix

**els millors autors  
i les grans tendències  
de la novel·lística contemporània  
a la col·lecció  
EL BALANCI**

Edicions 62

Distribuïdora IFAC – Bailèn, 18 Barcelona-10

s.s. (1969d) *Serra d'Or*, núm. 119, agost, p. 28 [556]

NOVETATS 62  
PER A LES VOSTRES  
VACANCES

L'ESCORPÍ

**LLETRA DE BATALLA  
PER TIRANT LO BLANC**

Mario Vargas Llosa

**LA FI DE LA UTOPIA**

Herbert Marcuse

**RAÇA I HISTÒRIA**

Claude Lévi-Strauss

---

CARA I CREU

**UNA VEU ET CRIDA**

Joan Teixidor

---

ESTUDIS I DOCUMENTS

**DELS VISIGOTS ALS CATALANS**

Ramon d'Abadal

---

EL BALANCI

**ALOMA**

Mercè Rodoreda

**DISSABTE A LA NIT  
I DIUMENGE AL MATÍ**

Allan Sillitoe

**APARADORS PER A UNA DONA**

Mary Mc Carthy

**EL MILIÓ PELAT**

---

EL TRAPEZI

**EL GOS QUE VA VEURE DÉU**

Dino Buzzatti

**CAMINANT PEL MÓN**

Màxim Gorki

---

els llibres d'edicions 62

Distribuidora IFAC – Bailèn, 18  
Barcelona-10.

## ANNEXX XXVII

### RESSENYES D'ALOMA (1969)

s.s. (1969b) «Libro catalán. Panorama de actividades literarias, editoriales y librerías. *Aloma* de Mercè Rodoreda en reedición», *La Vanguardia*, 24-VII, p. 44

#### ALOMA DE MERCÈ RODOREDA, EN REEDICIÓ

Mercè Rodoreda obtuvo con su novela *Aloma* —terminada en abril de 1936— el Premi Crexells de 1937, que la consagró como escritora de enjundia. Al reeditarla ahora Edicions 62, Mercè Rodoreda que entretanto ha visto serle galardonadas sus *Vint-i-dos contes* con el Premi Víctor Català 1957, su *El carrer de les Camèlies* con el Premi Sant Jordi 1966, y con *La plaça del Diamant*, *Jardí vora el mar* y *La meva Cristina i altres contes* ha demostrado sus dotes en el oficio, ha hecho una revisión de aquel texto escrito antes de su exilio y en Ginebra, donde reside habitualmente, le ha puesto unos toques que no alteran el sentido evocativo y lírico de la obra, a aquella narración de hace treinta y tres años. En una sesión de presentación en la librería Cinc d'Oros, su director, señor Bordenave, saludó a Mercè Rodoreda y la felicitó por su libro, y Joaquim Molas desarrolló el adecuado comentario.

TRIADÚ, JOAN (1969) «Panorama de novel·la catalana. I ara *Aloma*, més de trenta anys després; *Aloma* un precedent destacat», *Serra d'Or*, núm. 120, pp. 63 [655] – 64 [656]

#### I ARA ALOMA, MÉS DE TRENTA ANYS DESPRÉS

Heus ací el retorn d'una novel·la famosa, també en forma de «material definitiu»: l'obra que va significar la consagració, l'any 1937, d'una novel·lista jove, Mercè Rodoreda, autora de *Soc una dona honrada?* (1932), *Del que hom no pot fugir* i *Un dia de la vida d'un home* (1934), i *Crim* (1936). Novel·lista considerada «audaç», col·laboradora dels setmanaris més llegits entre els «seriosos» (*Mirador*, *La Rambla*), era com a dona i pel fet d'ésser-ho, una intrusió provocant, i un altre «síntoma» de l'esgarriament d'una joventut i de la «decadència» d'una literatura: una joventut que al cap de quatre dies

s'havia de fer matar i una literatura que, passada per la pedra, hauria d'escollir entre el silenci i l'exili. Amb *Aloma*, Mercè Rodoreda obté el premi Crexells, i amb ell la consagració. El llibre és publicat, en plena guerra, per la Institució de les Lletres Catalanes. A la dècada dels quaranta se'n troben exemplars, primer de sotamà, després en algun aparador de llibreter espavilat. La reedició era esperada, doncs, i necessària. Però Mercè Rodoreda ens ofereix, ara, alguna cosa més: una nova versió d'*Aloma*, la novel·la de joventut que precedeix en un quart de segle *La plaça del Diamant* (Edicions 62, 1969).

### **ALOMA, UN PRECEDENT DESTACAT**

Si admetem que el conjunt de l'obra narrativa de Mercè Rodoreda es mou en tres plans, que són la fantasia poètica, el realisme d'anàlisi psicològica i el mite, *Aloma* pertany clarament al segon. Tot ho veiem per mitjà d'*Aloma*, una noia molt sola, molt única en el seu ambient, inexperta i antiga, trista abans de la tristesa i al capdavall heroica. Per ella sabem que l'amor «era com si acabés de sortir d'una mena de mort», una reflexió que no sembla pas que pugui correspondre a una noia «lleugera». La joventut d'*Aloma* és, doncs, indubtable, i *Aloma*, novel·la, és un drama de joventut, però no de qualsevol joventut, sinó de la de la noia i especialment de la noia del nostre país. Perquè tot el que s'esdevé per a *Aloma* quan es troba amb l'amor i el sexe, podia haver estat un somni inacceptable fins i tot (o sobretot) com a somni, però la realitat hauria estat la mateixa: una molt possible frustració total, però sense conflicte obert amb la societat.

*Aloma* és, vista amb la perspectiva actual, un element de coherència en l'obra de la nostra gran novel·lista: és la millor part d'una primera època, i és «d'abans de la guerra». S'hi insinua el tema del somni, tan important en l'obra posterior, sobretot a *El carrer de les Camèlies*, una novel·la somiada; s'hi inicia amb el «motiu de l'infant», el mite elemental i poderós de la justificació de la vida enfront del suïcidi; i si encara no és escrita en primera persona com les tres novel·les de postguerra, ho és per persona interposada, la novel·lista, confident excepcional del seu personatge. ¿Per què no, doncs, una identificació total? El pas el donà ja, Mercè Rodoreda, en alguns contes, com «El gelat rosa» i «Tarda al cinema», amb el procediment del monòleg, però l'aplicà de ple a *La plaça del Diamant*, amb el resultat que establia una fita en la novel·la catalana. Mentre *Aloma* «es va perdre carrer avall, com una ombra», i amb ella un temps i un viure de tots, Mercè Rodoreda es preparava en l'exili, a la supervivència, a base de



rigor, d'interiorització, de domini de la paraula, i tota la novel·la és posada a càrrec del protagonista, el qual allibera, així, una energia insospitada, a partir d'aquell «món de somni i de desig» del qual parla Broch referint-se a la tasca literària «segons» Joyce.

**TABERNER, LLUÍS G. (1971) «Parada de llibres. *Aloma*, 1936», *Presència*, 15-v, p. 15**

No és pas necessari de fer la presentació de Mercè Rodoreda. Ha guanyat massa premis i ha publicat massa novel·les i contes perquè no sapiguem molt bé qui és. Alguns dels seus llibres han esdevingut fites importants dins la literatura catalana i el seu nom no pot pas mancar a cap antologia una mica seriosa. Precisament per tot això ens és agradable i interessant tenir davant nostre una nova edició d'una novel·la que ella va escriure l'any 1936. La seva temàtica continua essent perfectament vàlida i el seu estil evocador. Guanyadora del Premi Crexells 1937, *Aloma* no pot pas faltar entre les nostres bones novel·les.

**TRULLÀS, JOANA (1977) «Les lletres a Catalunya. *Aloma*, cuarenta años después», *La Prensa*, 24-x, p. 12**

Mercè Rodoreda publica *Aloma* en 1938. Ganaba con ella el Premi Crexells y la propia Institució de Lletres Catalanes se constituía en su editora. *Aloma* fue un éxito; en cierto modo una pequeña revolución; y digo pequeña porque si todavía hoy el censo lector es magro, qué no debía ocurrir en 1938 pese a que, por entonces, el país vivía un cierto despertar cultural.

La novela psicológica —que quizá por esa misma magrez a que acabo de aludir— no había tenido en Cataluña mucho éxito, llegaba, con *Aloma*, en el momento oportuno. Era algo distinto aquella historia cotidiana, gris, plana, amarga de una muchacha perteneciente a la ínfima clase media que tiene amores con un pariente, y sorprendió pese a que su autora era ya conocida por sus colaboraciones en *Mirador*, *La Rambla* y *La Publicitat*, así como por sus novelas *Soc una dona honrada?*, *Del que hom no pot fugir*, *Un dia de la vida d'un home* y *Crim*, de estilo personal y precursor del que cuajaría en *Aloma*, constituyendo una parte no despreciable de su éxito.

*Aloma* es, pues, una obra importante. De Mercè Rodoreda y de la novelística catalana. Un camino —y ya por ello completamente válida— para llegar a *La plaça del Diamant*.

Hoy se ha reeditado *Aloma* y a quienes no la conocíamos: mejor dicho, a quienes no la conocimos en un momento en que el contexto pudiera sernos más o menos familiar, no puede impresionarnos como seguramente lo hubiera hecho en 1938. En estos momentos la perspectiva que ofrece un lapso de 40 años y la convicción de que *Aloma* se formaría con seguridad física y psicológicamente en unos años en que las representaciones sentimentales y sexuales andaban de capa caída, nos dejan tan sólo dos alternativas. O bien el personaje es absolutamente falso o bien le reconocemos entidad real —por supuesto haciendo abstracción total de elementos que les son imprescindibles— y *Aloma* se nos presenta, entonces, como el lamentable fruto de una época (1931-1938) en que la espiritualidad fue deliberadamente arrinconada. Conclusiones inútiles ambas, pues la autora quiso que *Aloma* fuera como es y el hecho de que un lector discuta su verosimilitud no resta ni añade nada a una labor de típica inventiva.

Desde tal punto de vista por supuesto que la obra tiene toda la validez posible. Hay inclusive, un punto de lógica en la historia. En la historia, que no en la protagonista y al insistir sobre ello soy consciente de toparme con las omnipotentes «opiniones creadas» que se levantarán en mi contra. Pero es que *Aloma* me parece, verdaderamente, un personaje prefabricado, sumido en una suerte de nirvana moral, incapaz de despertar sentimientos de lástima ni de reproche. Sus actos más trascendentes parecen mecánicos y vacíos y, por lo tanto, el problema psicológico no interesa porque en realidad no existe. Únicamente al final surge —diría que asoma— la persona consciente, de carne y hueso, con lo cual la obra termina tal vez donde hubiera de haber comenzado.

Sin embargo y como siempre, la prosa de Mercè Rodoreda se erige en triunfadora, gana al lector, le hace olvidar el qué por el cómo. Lejano todavía el lirismo magistral de otro personaje —la Colometa de *La plaça del Diamant*— la poesía que, pese a todo, impregna las páginas de *Aloma*, es uno de los valores más positivos de la obra.

## ANNEX XXVIII

### RESSENYA DE LA SÈRIE *ALOMA* (1977)

**ISANDA, ANNA (1977) «Libros. *Aloma* de Mercè Rodoreda», *Dicen*, 18-x, p. 19**

Aquesta gran-petita novel·la d'aquesta gran escriptora catalana que és la senyora Rodoreda, ha estat en les pantalles de Televisió Espanyola aquesta darrera setmana. Jo ho vaig veure de casualitat i me'n vaig alegrar de la popularitat que aquesta li dispensava, ja que tenia pensat de fer-ne el comentari avui... Ignoro de qui seria la versió castellana, però la posta en escena era tant bona que, sense saber que es tractava de *Aloma*, ho vaig adivinar en veure'n el marc familiar en què l'escena es desenvolupava.

Aquesta novel·la, revisada de nou per l'autora, però escrita en la seva joventut, és una novel·la d'extraordinària maduresa i d'aclaparador amargor. Dues característiques aquestes, poc juvenívoles, val a dir! I, el caràcter que més m'ha cridat l'atenció ha estat la seva marcada tendència feminista. Veritablement, la concepció feminista de les coses, és a dir, el presentar un món maxista, on l'home en treu, usa i abusa de les dones, i el seu valer és una manifesta carrinclonada... totes aquestes condicions es donen ben palesament en *Aloma*, on les dones tenen sensibilitat; són capaces de sobreposarse a les dificultats i vencen les passions com poden, mentres que els homes són vanidosos, miserables, sense delicadeses, vençuts per les passions i poc generosos. Altrament, la novel·la no és pas partidista, sinó fatalment tràgica, en el sentit més fidel de presentarnos uns personatjes que són conduïts pel destí a lo irreparable...

La novel·la *Aloma* té un interès viu com a retrat de costums barcelonines d'aquest segle, com a manifest feminista (malgrat que la seva concepció no és la que d'habitud ens presenten les feministes d'avui!), com a estudi de la passivitat femenina en front de l'amor com a retrat femení d'una generació que encara és la nostra i com a polç novelístic perfecte.

## ANNEX XXIX

### RESSENYES DE *MIRALL TRENCA*T

s.S. (1975a) «Mercè Rodoreda, s'explica en un mirall trencat», *El Correo Catalán*, 27-III, p. 3

Mercè Rodoreda té una imatge de dona distinguida. Potser ho fa la seva mirada o el seu vestit, o els cabells blancs. Dona la impressió d'escriure en una taula camilla a poc a poc, amb tendresa i duresa a la vegada.

Des de la seva llar de Suïssa, respirant l'aire europeu tan enyorat des d'ací, acaba d'escriure la seva última novel·la. Fa poc que s'ha publicat. El títol és *Mirall trencat*, i s'inicia amb un llarg pròleg en el qual explica coses molt interessants sobre ella mateixa i sobre la feina de l'escriptor, sobre la novel·la i els seus personatges. Això ens dona peu a transcriure fragments d'aquest pròleg per a conèixer el que pensa Mercè Rodoreda, com si fos una suposada entrevista.

#### ESCRIURE BÉ COSTA

— **Fer una novel·la és difícil. L'estructura, els personatges, l'escenari... aquest treball de tria és exaltant perquè t'obliga a vèncer dificultats. Hi ha novel·les que se t'imposen. D'altres les has d'anar traient d'un pou sense fons. Una novel·la són paraules. Voldria fer veure els espasmes lentíssims d'un brot quan surt de la branca, la violència amb què una planta expulsa la llavor.**

**No he arribat a tant. Escriure bé costa. Per escriure bé entenc dir amb la màxima simplicitat les coses essencials. No s'aconsegueix sempre.**

#### DESPRÉS DEL GRAN MARASME

Mercè Rodoreda explica com se li acudeixen les seves obres, a través de talls insignificants, de desig d'alguna cosa...

— **Al cap d'anys de no poder escriure res —llevat d'alguns contes— perquè requereix esforç i jo tenia coses més importants a fer com és ara sobreviure,**

se'm va imposar, podria dir, *Jardí vora el mar*. Igual que en el conte «Tarda al cinema» del recull *Vint-i-dos contes*, vaig adoptar la narració en primera persona, el monòleg interior. Vinculada a les flors, sense flors durant anys, vaig sentir la necessitat de parlar de flors i que el meu protagonista fos un jardiner. «Un jardiner és una persona diferent de les altres i això ens ve de tractar amb flors». *Jardí vora el mar*, la darrera publicada de les meves novel·les, cronològicament la primera que vaig escriure després del gran marasme, per a mi és important perquè obre el camí a les altres.

Així entrà en el tema de la novel·la que ara acaba de publicar. Igualment succeí amb *La plaça del Diamant*, per desig d'escriure sobre un ball de festa major en un envelat de Gràcia.

— Una família, una casa abandonada, un jardí desolat, idea pura del jardí de tots els jardins... Tenia ganes de fer una novel·la on hi hagués de tot això. M'agradava pensar que la família seria rica, amb una senyora fora de la casta. Desnivellada, d'origen modest. El personatge ideal el vaig descobrir en Teresa Goday que en el moment de formar-se en el meu esperit no es deia Teresa ni es deia Goday. No tenia nom. Una bellesa que ajudava la seva mare a vendre peix però preparada interiorment a elevar-se de nivell amb aquella facilitat que té sovint una persona, sobretot una dona, arrencada al seu ambient per un destí. Naturalment, sentia que la novel·la seria difícil, que exigiria molts personatges, que seria ericada de dificultats. Mentre hi pensava, s'anava acostant insinuosament, com si demanés perdó d'interferir-se, una altra novel·la, d'estructura senzilla, amb un ball, amb un casament, amb un terrat atapeït de coloms.

Feia camí, a poc a poc, *La plaça del Diamant*. I vaig triar de fer-la abans que la novel·la d'una família.

#### LA DAMA DEL LLAC LEMAN. PROTAGONISTA DE *MIRALL TRENCA*T

El més curiós, però, és que Mercè Rodoreda pot explicar els motius que li inspiraren la narració de determinats capítols o personatges.

— La Perla del Llac és un restaurant a vora del Lemán. Tancat a l'hivern, a l'estiu és un lloc encantador. A la terrassa hi prenen el te senyores i senyors

ginebrins feliços d'haver nascut a Suïssa, paradís d'Europa. Entre glop i glop de te veus l'aigua tallada per esquiadors nàutics, per llanxes motores, per barquetes de vela, pels vaporets blancs amb la xemeneia negra i groga que fan la travessia del llac. El restaurant està voltat de jardins, de cedres i de til·lers centenaris, d'una bogeria de flors, d'esteses de gespa sense un bri que no tingui un verd de maragda. Una tarda, a posta de sol, una senyora ja gran baixà d'un Rolls, s'acostà al muret ran de llac i s'hi quedà tan immòbil que no semblava de debò. Duia joies, cosa rara en una ginebrina: un braçalet amplíssim de brillants i de safirs. Al cap d'una estona se n'anà. Què devia pensar tot mirant les barques, l'aigua amb sol i cel esmicolats al damunt, el vaporet que passava tot engegant la sirena amb alegria? ¿Pensava en ella? ¿Reveia la seva joventut? ¿Veia alguna cosa o no veia res de tan profundament perduda en els seus records? Més tard, quan, sense fer res per pensar-hi, hi vaig pensar, no sabia si tenia els cabells rossos o negres, no ho sé. Recordava els seus ulls que, un moment, toparen amb els meus; uns ulls de color indefinit on s'havia anat acumulant molta vida. Una imatge de refinament, una mica fora del món, una mica diferent de tot. En crear Teresa Goday de Valldaura, li vaig donar els ulls de la dama del Lemán.

#### PER QUÈ *MIRALL TRENCAT*?

- Els títols que m'havia proposat mancaven de relleu. Una novel·la és un mirall. ¿Què és un mirall? L'aigua és un mirall. Narcís ho sabia. Ho sap la lluna i ho sap el salze. Tot el mar és un mirall. Ho sap el cel. Els ulls són el mirall de l'ànima. I del món. Hi ha el mirall de la veritat dels egipcis que reflectia totes les passions; tant les altes com les baixes. Hi ha miralls màgics. Miralls diabòlics. Miralls que deformen. Hi ha mirallets per a caçar aloses. Hi ha el mirall de cada dia que ens fa estrangers a nosaltres mateixos. Darrera del mirall hi ha somni; tots voldríem atènyer el somni, que és la nostra més profunda realitat, sense trencar el mirall. Però si la novel·la, creguem el que s'ha dit i repetit fins a la sacietat, és un mirall que l'autor passeja al llarg d'un camí, aquest mirall reflecteix la vida. Jo, en tot el que tenia escrit de la novel·la d'una família, només en reflectia trossos. El

**meu mirall al llarg del camí era, doncs, un mirall trencat. En trobar el títol vaig poder reprendre la novel·la. Havia passat molt de temps.**

**FAULÍ, JOSEP (1975) «Elegia narrativa de la Rodoreda», *Diario de Barcelona*, 30-III, p. 7**

Mercè Rodoreda ha volgut enriquir la seva darrera novel·la —*Mirall trencat* (Club Editor, 1974)— amb un pròleg que és una peça de gran valor per a la comprensió de l'obra tota de la narradora: és un pròleg més interessant per a l'estudiós que per al lector de novel·les estrictes, però pot resultar orientador per a tothom amb un interès mínim per l'obra de la gran novel·lista. En aquestes pàgines prèvies a la novel·la hi ha, entre d'altres moltes coses, una bona definició de la mateixa obra, explicada per l'autora com a un intent de «fer sentir aquell pes de nostàlgia que té tot el que ha viscut intensament i s'acaba»: fidel a aquesta línia, *Mirall trencat* és, sobretot, una gran elegia narrativa, és una novel·la que construeix el món d'una família, però que el construeix, sobretot, en funció de la seva desfeta, perquè, malgrat que Rodoreda parli de «la novel·la d'una família», es tracta, especialment, de la novel·la de Teresa Goday i presenta elegíacament la desfeta del seu món.

No, no es tracta d'una altra novel·la de protagonista. Com assenyala molt bé l'autora, *Mirall trencat* no és respecte a Teresa, el mateix que *La plaça del Diamant* (1962) en relació amb Colometa, o *El carrer de les Camèlies* (1966) en relació amb Cecília, però, malgrat la presència de molts personatges i que l'abast de l'obra supera molt la vida de Teresa, aquesta és no sols el personatge més ben presentat, sinó també aquell en funció del qual es desenvolupen els altres. Passa, però, que els torrents de vida de Colometa i Cecília i fins el d'Aloma (1938) es compensen, ara, amb la descripció d'una davallada completa, una davallada física i curulla de tot el que sol representar.

Continua, no cal dir-ho, la predilecció de la narradora pels personatges femenins. Teresa és una dona que triomfa, i triomfa des de quasi no res; per això, després, des del seu triomf, sap enriure-se'n de tot i de tothom, acomboiada per uns secrets, uns secrets que són, al fons del fons, la seva única veritable riquesa, la única personal, la única que resta més enllà de testaments i herències. Per això, és d'ella i de ningú més de qui ofereix balanç cap a la fi del llibre. Un balanç de penes: «Havia tingut tres penes grosses a la

vida: aquell fill d'en Masdeu, la mort del pobre Jaume i la mort de la Maria clavada...». I un balanç d'amors: «Havia conegut tres homes (...). No. Tres, no. Quatre».

Aquesta vida de família, com tantes (totes?) té trets de melodrama i de fulletó moltes vegades, però la novel·la no és melodramàtica ni fulletonesca. Té massa bon gust l'escriptora i per mitjà del que ella anomena «tota una alquímia», el resultat és de preu en el doble vessant de la dissecció dels homes i les seves dèries i de la selecció i l'articulació de les paraules justes, perquè, també ho explica, «escriure bé» és «dir amb la màxima simplicitat les coses essencials» i «una novel·la són paraules».

Rodoreda, tanmateix, sap molt bé que no pas només paraules, i ella reïx especialment a les construccions, a la construcció de la novel·la i, molt especialment, de cada capítol, peça bàsica a la seva narrativa i que moltes vegades aconsegueix valor propi i independent.

*Mirall trencat* —«“trencat” perquè només reflecteix “trossos” de “la vida”»— és una novel·la important pels valors intrínsecs, però ho és especialment en relació amb la seva autora perquè, ultra arrodonir guanys ben coneguts d'estil i penetració, la mostra ben capaç de dominar un retaule narratiu complicat: les seves novel·les eren, fins ara, simplificades i intenses, però la darrera, sense perdre intensitat, és rica de personatges i situacions, i encara que és, sobretot, la història de Teresa, també és la de la seva filla Sofia, i la de la minyona Armanda, i la de Salvador Valldaura, l'home decisiu a la vida de Teresa, per tal com és qui la instal·la a la torre de Sant Gervasi que centra l'acció del seu regnat i la seva decadència i l'enderrocament de la qual, decidit per Sofia, és l'enderrocament definitiu d'aquella, molt després de la seva mort: enderrocament d'ella i de tot el que ella creà i construï.

Rodoreda construeix les seves històries al marge de la general i, *Mirall trencat* és un exemple destacat d'aquesta manera de fer, a l'altre extrem, per tant, que *La plaça del Diamant*, novel·la en la qual la història de Colometa anava molt unida a la col·lectiva. Ara les referències són molt poques —el binomi Esquerra-Lliga, a la pàg. 137; la República, a la 363; l'alçament militar, a la 394— i només serveixen per a assenyalar el pas del temps i ajudar a comptar-lo.

Indubtablement, la valoració de cada nova obra de Mercè Rodoreda xoca amb un escull que resulta insalvable i és la comparació amb *La plaça del Diamant*, una d'aquelles



novel·les que una cultura no se sol permetre massa sovint. *Mirall trencat* lluita també contra aquella gran realitat narrativa, de l'èxit de la qual es parla en aquesta mateixa pàgina: en aquesta lluita em sembla, com a mínim, la novel·la més important que ens ha fet conèixer l'escriptora des que publicà *El carrer de les Camèlies*.

**MELENDRES, JAUME (1975) «Un fantasma a Sant Gervasi», *Tele/exprés*, 2-IV, p. 17**

Mercè Rodoreda era coneguda fins ara como a escriptora. Des d'ara, caldrà considerar-la una escriptora-arquitecte perquè *Mirall trencat*, la seva última novel·la (l'aparició de la qual coincideix amb la desena edició de *La plaça del Diamant*, segurament l'èxit més important de la literatura catalana contemporània), és una veritable novel·la-catedral. En efecte, *Mirall trencat* —la història de tres generacions d'una mateixa família, de diverses minyones, un xofer i una nurse, d'una rata i d'un fantasma— és un llibre construït com les catedrals gòtiques: una nau central (la família Valldaura entesa com un tot) i una sèrie de naus laterals (cadascun dels personatges de la família o vinculats a ella) que l'envolten i la contemplen des de punts de vista distints. Un espai global (una torre a Sant Gervasi amb un jardí) i una sèrie d'espais particulars (la cuina d'Armanda, la biblioteca d'Eladi Farriols, la teulada dels nens, el llorer de Maria) que poden ser contemplats independentment i que, alhora, permeten d'obtenir perspectives parcials del conjunt.

Novel·la-catedral, també, perquè la narració de la Rodoreda, com els grans temples gòtics en les ciutats del segle XX, està absolutament tancada sobre si mateixa, no està «contaminada» per la Història: és una illa sense ponts ni Ferrys que la lliguin al continent on viu la col·lectivitat. Rodoreda volia escriure un llibre de gran envergadura que, superant la tècnica del monòleg utilitzada a *La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies*, narrés la complexa història d'una família des del moment de la seva formació fins al de la seva dissolució. El resultat és la història d'una decadència familiar al llarg del segle XX. Alguns creuran, sens dubte, que pel fet de ser la història de la decadència d'una família burgesa, en el sentit més científic del terme, *Mirall trencat* és una novel·la «progressista» o, si més no, «crítica». Però *Mirall trencat* és un exemple perfecte de com el «tema» no permet caracteritzar ideològicament una obra artística.

*Mirall trencat* no és una novel·la ni «crítica» ni «progressista» perquè —i aquest és el tret fonamental de l'obra de Mercè Rodoreda— aquesta decadència és per dir-ho així, natural, interna. Cap element extern (l'evolució de la societat catalana en el seu conjunt, els grans esdeveniments polítics, exerceix la més mínima influència sobre el drama que pesa sobre tots i cadascun dels personatges. Mercè Rodoreda ha bastit sòlidament les parets de la seva catedral i s'ha desentès de l'exterior. És difícil, certament, escriure la història de tres generacions sense que el lector tingui notícia del pas del temps, però Mercè Rodoreda ho ha aconseguit del tot. De tant en tant, això sí, un personatge lateral ens comunica que s'ha produït algun fet públic (la proclamació de la República, la Guerra Civil) però aquests elements són bandejats de forma immediata, és a dir, no tenen cap incidència sobre la llarga cursa dels Valldaura cap a la mort física i institucional. La de la Rodoreda és una catedral que el temps civil no transforma, erosionada només per un destí inexorable.

*Mirall trencat* es converteix, així, en el prototipus mateix de la novel·la idealista (una excel·lent novel·la idealista, d'altra banda, que els admiradors de Mercè Rodoreda devoraran amb fruïció), no tant perquè els valors que presenta com a positius —l'ordre domèstic, el benestar, la contemplació i la possessió de flors i pedres precioses (camèlies i diamants), la puresa, l'elegància, el sentimentalisme— són els habituals en aquest tipus de lectura, sinó per la concepció global de la novel·la: la decadència dels Valldaura és una «història natural», biològica, i no una «història social», lligada a les grans transformacions cíviues. Els Valldaura desapareixen no pas perquè es transformi el modus de producció sobre el qual basen la seva força, el seu poder econòmic i social, sinó per una progressiva pèrdua d'inèrcia, explicada per Rodoreda a través de factors psicològics. Wall Street i el Sindicat Únic no compten per a res.

«La desmesura sempre m'ha fet molta por», afirma Mercè Rodoreda en l'última frase del seu pròleg. Una frase important per a comprendre fins a quin punt la desmesura depèn de la unitat de mesura adoptada (Stwif ja ho havia descobert) o fins a quin punt Mercè Rodoreda és poc conscient dels veritables límits (no limitacions) de la seva pròpia obra. *Mirall trencat* és una novel·la absolutament desmesurada. Desmesuradament sentimental en primer lloc, accentuant la pauta marcada en les novel·les precedents. Més encara, com en tota l'obra anterior, Rodoreda no pot construir la seva narració sense recórrer a la forma civil del miracle que és el fet inexplicat i inexplicable: de la mateixa manera que a *El carrer de les Camèlies* l'aparició de Cecília

Ce, la protagonista, ve marcada per la inexplicable florida d'un cactus sense terra (fenomen que es repeteix a cada aniversari), a *Mirall trencat* la Rodoreda no sols segueix terriblement preocupada pels àngels, sinó que inclou entre els seus personatges la figura d'un fantasma en el qual l'escriptora sembla creure amb fe cega: àngels, fantasmes que es manifesten tossudament i rates amb sentiments humans són algunes de les figures extra-ordinàries de l'univers personalíssimament desmesurat de la Rodoreda, poblat per objectes de preu elevat.

*Mirall trencat*, en fi, té pàgines admirables, però no és una novel·la tan rodona com les anteriors, si bé les supera en ambició. La major part dels personatges són tòpics (la dona freda i dura, el vell que compra la bellesa d'una dona humil) i només de tant en tant s'aparten, en les seves relacions amb els altres personatges, de les imatges ja consagrades literàriament, com és el cas de la relació entre la vella Teresa Valldaura i el seu net, malalt i introvertit. Diríeu que, desbordada per la magnitud de l'empresa, lluny de la linealitat del monòleg, substituint la primera persona del singular per la tercera del plural, Rodoreda ha deixat parts del seu edifici inacabats (temes encetats i després oblidats) i ha dedicat la seva atenció a tractar-ne d'altres amb un detall i un preciosisme extrems. Però malgrat aquesta irregularitat, la Rodoreda demostra dues coses: que coneix el seu ofici i que es manté fidel a ella mateixa, és a dir, a una clientela que es senti plenament identificada amb la «lenta paciència de les pedres precioses» i que cultivi «l'admiració per les coses que fan bé».

**J.V. (1975) «Libro catalán. Panorama de actividades literarias, editoriales y librerías. *Mirall trencat*, de Mercè Rodoreda», *La Vanguardia*, 1-v, p. 46**

En el prólogo con que Mercè Rodoreda inicia el volumen de su novela *Mirall trencat* dice «els personatges literaris innocents desvetllen tota la meva tendresa, em fan sentir bé al seu costat, són els meus grans amics». Entonces *Mirall trencat* «és una novel·la on tothom s'enamora de qui no s'ha d' enamorar i el qui manca d'amor busca que n'hi donin sigui com sigui: en l'espai d'una hora o en l'espai d'un moment». En la presentación de la obra se dice que *Mirall trencat* es un acto de fe, porque el amor existe y puede redimirnos y también que es un libro severo, pero no desesperado. Teresa Goday de Valldaura, el personaje central de la novela, quedará como otra de las acertadas creaciones literarias de Mercè Rodoreda. ¿Dónde reside el secreto de estos

logros? Ella misma dice que «si no semblés exagerat diria que escric per agradar-me a mi. Si de retop el que escric agrada als altres, millor». Este es el secreto: no escribir pensando en los demás; tener conciencia de que hay que buscar la autosatisfacción de haber hecho algo bien realizado. Mercè Rodoreda, figura de primer plano de la novela catalana ya desde antes de 1936, merece los honores de que su producción sea objeto de tesis diversas: Madame Louise Bertrand, de Niza, está preparando una sobre *La plaça del Diamant*; la señorita Eva Bittner, de Hamburgo, otra sobre la obra total de nuestra novelista; Carme Arnau, de Barcelona, otra sobre su personalidad literaria en el mundo de la cultura catalana. *Mirall trencat* ha sido publicado en la serie de Biblioteca catalana de novel·la de «El Club dels novel·listes», que dirige Joan Sales.

**GIMFERRER, PERE (1975) «Mirall Trencat, de Mercè Rodoreda», Destino, núm. 1961, 1-v, pp. 46-48**

*Mirall trencat* (Barcelona, Club Editor, 1974) es la primera novela de Mercè Rodoreda —posterior a *Aloma*—, en la cual lo narrado no se nos presenta desde el punto de vista de un personaje único, sino desde diversos puntos de vista en desplazamiento y movilidad constantes. *La plaça del diamant*, *El carrer de les Camèlies* o *Jardí vora el mar* eran, en efecto, monólogos de un narrador, al que además en buena parte escapaban el verdadero alcance e implicación de los acontecimientos que relataba; y, aunque expuesta en tercera persona, *Aloma* estaba vista a todas luces desde la perspectiva del personaje que daba título a la obra. En *Mirall trencat*, pues, Mercè Rodoreda aborda frontalmente una de las cuestiones centrales de la novelística contemporánea: el problema del punto de vista narrativo. No es este el lugar de examinar la influencia que en la escritora hayan podido tener las técnicas narrativas behavioristas, de desaparición del autor omnisciente; pero la lectura de *Mirall trencat* muestra tanto que estas han sido tenidas en cuenta como que Mercè Rodoreda no ha vacilado en recurrir cuando le era preciso, y con plena conciencia, a formas de relato aparentemente —sólo aparentemente— expeditivas y supuestamente anacrónicas. La estructura de *Mirall trencat* es muy compleja y sabia, pero se revela de modo progresivo a lo largo de la lectura; del mismo modo que la impresión de relato espontáneo y primario de *La plaça del Diamant* servía para subrayar una medidísima trabazón interna, en la que ningún elemento carecía de una profunda significación, el tono en cierto modo clásico e

intemporal de algunas páginas de *Mirall trencat* oculta una narrativa singular, que actúa en gran medida por reaparición de motivos y por acumulación, esto es, que tiene en cuenta sustancialmente que la lectura es un proceso temporal. Así, la rápida y sumaria noticia que se nos da en las primeras páginas de la aventura juvenil de Teresa Goday con Miquel Masdeu cumple en aquel momento una simple función informativa, pero no aparecerá revestida de su pleno sentido hasta que un relato retrospectivo, cuando Teresa se halla al borde de la desaparición, nos muestre que el verdadero ser de Teresa —lo que, en cierto modo, fundamenta y justifica su existencia— debe buscarse en aquel episodio sepultado y proscrito.

*Mirall trencat* experimenta asimismo sobre un material literario dado: la novela sentimental, y aun folletinesca, del XIX. No es que su trama sea inverosímil o que dé la deliberada sensación de inactual, porque responde a unos patrones que —desde Balzac hasta el Galdós de *Fortunata y Jacinta*— caracterizaron la utilización culta del folletín por gran parte de los grandes novelistas decimonónicos. También aquí, pues, de un modo distinto al de *La plaça del diamant*, pero igualmente fecundo, la inocencia narrativa aparente encierra un ambivalente y sutil refinamiento técnico: multiplicación de los puntos de vista, trasposiciones temporales, empleo distanciado de unos módulos de literatura de época que son en cierto modo lo que en poesía se suele llamar el correlato objetivo de las vivencias de los personajes. La operación no carece de precedentes: ya en *The Princess Cassamassima*, de Henry James, hallamos un ejemplo de uso del tema decimonónico y dickensiano del hijo ilegítimo —tan importante en *Mirall trencat*— por parte de un escritor extremadamente culto y consciente que trabaja desde otros supuestos.

Novela sobre el paso del tiempo (es significativo que, si no me engaña la memoria, Proust sea el único escritor que aparece incorporado a su acción), *Mirall trencat* encarna este tránsito, como es habitual en la autora, en una serie de objetos emblemáticos. El detallismo, la precisión que fija el perfil de cada objeto, desde las «rodes, negres i vermelles, acabades d'envernissar» del coche que aparece en las primeras líneas, detallismo igual al que se detenía en los lazos de la habitación de la suegra de Colometa en *La plaça del Diamant* o en los anises que el vigilante daba cuando niña a la Cecília de *El carrer de les Camèlies*, constituye en *Mirall Trencat* el centro mismo del funcionamiento estético de la obra, como la propia autora señala, enumerando algunos de los elementos más característicos a este respecto, en un prólogo particularmente bello

y lúcido. Bajo la acción externa, o paralelamente a ella, los objetos viven su propia vida, y en cierto sentido es este el verdadero argumento de la novela, ya que son las vicisitudes de los objetos lo que materializa en este libro el proceso de deterioro y final anulación de la existencia humana.

Junto a los peculiares de *Mirall trencat*, la novela representa la apoteosis de algunos de los temas y situaciones que habían aparecido, de forma ocasional o con mayor persistencia, en la obra anterior de la escritora. Ante todo, el jardín, espacio mítico, casi zona sagrada, desde el de *Aloma* hasta el de la familia donde acude como sirvienta Colometa en *La plaça del Diamant*, el de la infancia de la protagonista de *El carrer de les Camèlies* o el que da título a *Jardí vora el mar*; y, con el jardín, la verja, el «reixat» que lo cierra y delimita. Por otra parte, la destrucción del jardín, la liquidación de un mundo: el camión de mudanzas que aparece al final de *Mirall trencat* es idéntico al que se llevaba los enseres de la casa de *Aloma* y cumple una función parecida a la de la máquina excavadora que dio cuenta en *El carrer de les Camèlies* de la torre de los padres adoptivos de Cecília, cuya clausura y progresivo desmoronamiento parecen anunciar algo de los últimos capítulos de la novela de ahora, incluso en la invasión progresiva del recinto por animales (gatos en *El carrer de les Camèlies* —como, en otro contexto, palomas en *La plaça del Diamant*— y ratas en *Mirall trencat*). El carácter de novela —*summa*— que posee *Mirall trencat* puede rastrearse incluso en la importancia que en ella adquieren motivos que en la obra precedente de Mercè Rodoreda habían sido esbozados sólo en forma tangencial: así, la escena que en *El carrer de les Camèlies* era episódicamente aludida en el segundo capítulo con referencia a un personaje secundario («Havia estat bonica i el seu amant la feia menjar descalça i a l'hora de les postres li feia posar els peus damunt la taula i els hi omplia de petons») será reelaborada en la noche de bodas de Eladi Farriols y determinará, como nos muestra su ulterior escena erótica frustrada con una sirvienta, todo un aspecto subterráneo de la vida de este.

Excedería los límites y la naturaleza misma de esta reseña un estudio más pormenorizado de las líneas de fuerza o vías de lectura que he procurado señalar sucintamente en *Mirall trencat*, y que la admirable transparencia del estilo no debe ocultar a los lectores. Quede para el final mi opinión de que *Mirall trencat* es la obra maestra de su autora y una de las grandes novelas de la literatura catalana. Obra de escritura paciente, precisa y sensible —tan controlada como diáfana—, teje una malla complejísima de relaciones humanas y eleva a la región del arquetipo y el símbolo los

temas anteriores de la novelística de Mercè Rodoreda. Solitaria en su final desolación, la casa de *Mirall trencat*, con su jardín abandonado, permanece en la memoria como un emblema de la condición humana y las depredaciones del olvido y la destrucción. Afinado hasta el matiz más secreto, el arte alusivo y contenido de Mercè Rodoreda desemboca, desde la intuición de lo cotidiano, en la elegía y en la amplitud visionaria. Con la crueldad del tiempo y con la piedad que depara la comprensión profunda de los seres, *Mirall trencat* constituye a la vez una muestra ejemplar de empleo estético profundo de una prosa en aparente sordina y una tanto más difícil cuanto menos visible proeza técnica. Pero es ante todo algo aún más esencial que todo ello: como toda verdadera gran novela, se transforma finalmente en alegoría y en poema en torno al sentido de nuestra existencia.

**FABREGAT, AMADEU (1975) «*Mirall trencat*, de Mercè Rodoreda. Aproximación a un espejo roto», *Las Provincias*, 11-V, p. 41**

1. El juego literario consistente en pasear un espejo a lo largo de un camino admite infinitas variantes. Porque en definitiva no se trata más que de eso: de un juego. Y sus conclusiones dependerán entre otros factores, del estado del camino, de las condiciones de opacidad y calidad del espejo empleado, o bien de la justeza óptica del paseante. Claro que siempre habrá quien introduzca la trama en las reglas del juego. Un sinfín de formalistas en zapatillas y camisa de dormir se empeñan en llenar de detritus caminos cuya limpieza y claridad supera las asepsia de una autopista. Es el viejo truco de disfrazar, de complicar lo sencillo, de convertir en quebrado lo lineal. De vestir de seda a la mona.

2. Pero otro día hablaré de los últimos sastres de nuestra literatura. Para Mercè Rodoreda, escribir «bien» es decir «amb la máxima simplicitat les coses essencials». Hoy, con *Mirall trencat*, asistimos a una posible variante del juego del espejo: la misma que enuncia el título de la última novela de Mercè Rodoreda.

3. Hay autores para quienes un título configura un libro. Mercè Rodoreda había vivido muchos años con los personajes de su novela. Una chispa visual, una intuición, la derivación anecdótica de alguna situación narrativa anterior, habían ido generando segmentos y personajes que vagaban por su cerebro. Mercè Rodoreda no conseguía

expulsarlos. Necesitaba que algo abriera la espita, que dinamitara las compuertas y proyectara el mundo de *Mirall trencat* sobre el papel. Organizar ese cúmulo deshilvanado suponía la presencia de un mínimo principio configurador. Lo cuenta la autora: un día encontró una razón. Su novela era producto de un espejo, pero de un espejo roto, de un «mirall trencat». Sólo con el hallazgo del título le fue posible terminar el libro.

4. Alguien ha escrito que un buen artículo es, únicamente, la apostilla inteligente que se coloca a un título, a un encabezamiento agudo y preciso. La moderna narrativa va tan lejos como se lo permita la fuerza de su arranque. El primer empujón discursivo pone en marcha un motor cuyo agotamiento energético no puede ya prever el autor, el maquinista.

5. Pero en el caso de *Mirall trencat* hay algo más. La visión del espejo roto configura la estructura de la obra, su desmenuzamiento, al tiempo que se configura como la «madalena proustiana» del narrador. No es casual que Mercè Rodoreda cite en su prólogo a Stenhrál, ni que uno de los personajes de la novela lea a Marcel Proust. Y este pasaje de *Mirall trencat* explica muy bien esta síntesis, y, en definitiva, el núcleo teórico sobre el que reposa el libro: «El mirall s'havia trencat. Els bocins s'aguantaven en el marco, però uns quants havien saltat a fora... I de cop a cada mica de mirall veié anys de la seua vida viscuda en aquella casa. Fascinada, arrupida a terra, no ho entenia. Tot passava, desapareixia.»

6. La trama anecdótica del libro trata la historia de tres generaciones. Con el primer amor de Teresa Goday de Valldaura se desencadena un alud de personajes y de situaciones que tiene sus raíces en la estructura del folletín decimonónico. Pero, como ocurre con otras instancias de esta novela, sólo en apariencia se da esta relación. Porque la acumulación de rasgos y detalles y el estilo quintaesenciado —no sabría calificarlo de otra manera— de la Rodoreda, actúan sobre la estructura folletinesca relegándola a segundo plano, convirtiendo la novela en un extenso poemario, en una meditación sobre el paso del tiempo y su huella sobre el ámbito físico de *Mirall trencat*.

7. A simple vista, *Els anys*, de Virginia Woolf, acude a la memoria. Y me da la impresión de que me encuentro sólo en esta continua conexión —que no es nueva por mi parte— entre ambas autoras. Como la Woolf, Mercè Rodoreda es maestra en el arte de la ráfaga brillante, de la instantánea cogida al vuelo. Ambas escritoras cambian



frecuentemente sus respectivos espejos por potentes aparatos de Rayos X, descubriendo la realidad hasta su último intersticio, ¿por qué Virginia Woolf fracasó con *Els anys* y Mercè Rodoreda construye, con *Mirall trencat*, el mejor de sus libros? Virginia intentó, con *Els anys*, algo «diferente».

Pero la creación de una compleja trama anecdótica, a la que era poco afecta, se le fue de las manos. En un rasgo de generosidad, al intentar concederles una cierta autonomía, los personajes, poco dotados para sobrevivir, se derrumban. Y la novela de la Woolf, a partir de su segunda parte, se aboca a la catástrofe. Mercè Rodoreda, como Virginia Woolf, nos tenía acostumbrados al monólogo. De pronto, también, intenta con *Mirall trencat* su novela «diferente». Pero sólo, e insisto en lo mismo, en apariencia. Veamos por qué, y por qué no se le van, como a Virginia, las riendas de la novela.

8. El espejo se ha roto. Pero el marco sigue intacto. Y si bien en *Mirall trencat* se oyen muchas voces, ninguna de ellas grita lo bastante como para independizarse del conjunto. El «yo» del narrador sigue con su monólogo, sólo que ahora se nos ha convertido en ventrilocuo. Los actores del drama continúan pegados a su subjetividad, a las paredes del escenario. Son gentes que no tocan el suelo con los pies. Casi ángeles. El panteísmo estético de la Rodoreda hace que sus hijuelos sean absorbidos por el ambiente de la narración. Las flores, los árboles, las nubes, son elementos más vivos que Teresa Goday, que Eladi Farriols, que Miquel Masdeu. Apenas podemos imaginar la vejez de la Goday de Valldaura o del notario Riera. Su paso por la vida no lo marcan las arrugas ni la senilidad, sino la alternancia de los ciclos vegetales, la variación de los colores del jardín, el efecto de la erosión sobre una cornisa. Por eso triunfa, con este libro aparentemente diferente, Mercè Rodoreda. Por eso, también, *Mirall trencat* no degenera jamás en un puro relato en el que suceden peripecias más o menos dramáticas, pero literariamente anacrónicas y faltas de interés para un lector actual interesado en la novelística.

9. *Mirall trencat* es una arquitectura construida paso a paso. Como en toda gran obra, el lector se desliza por el texto sin apenas advertir la costosa elaboración. El drama se ilumina progresivamente y cada página aumenta la densidad de la anterior. Al final de la obra, más allá de cada destino particular, la devastación se abate sobre el ámbito, sobre el gran jardín. Termina la reflexión de Mercè Rodoreda y nos encontramos de nuevo ante una obra importante que instaura la novela como forma de conocimiento. Un

sentido último apunta, en las páginas finales, más allá de la desolación del jardín, con ese ratón enfermo, sucio y hambriento, que se pasea por el último fragmento del espejo.

10. Y acabo ya. *Mirall trencat* es una obra maestra de la literatura catalana. Lo sería, además, en cualquier literatura. Podría ser, también, un impresionante «best-seller» en cualquier otro país donde estas cosas ocurrieran. Ustedes ya me entienden.

**DOLÇ, MIQUEL (1975) «El Espejo de Mercè Rodoreda: una novela casi terrible»,  
*La Vanguardia Española*, 29-v, p. 51**

La reciente aparición de la novela *Mirall trencat*, de Mercè Rodoreda (Barcelona, Club dels Novel·listes), no podía ocurrir, desde el punto de vista editorial, bajo mejores auspicios. Ha coincidido, en efecto, con la versión japonesa (lanzada por la editorial Sho bun-Sha, de Tokio) de la inmarcesible *Plaça del Diamant* de la escritora; por si no fuera suficiente la doble coincidencia, esta va acompañada de la décima edición de dicha novela, con lo que se logra la cantidad de cuarenta mil ejemplares de *La plaça del Diamant* en su idioma original. Si se tiene presente que su primera edición (varada, como la décima, por el mismo Club Editor) se remonta sólo a 1962, deberá aceptarse que se trata de un caso insólito; la sorpresa va en aumento al comprobar que en este breve espacio de una docena de años la novela ha revestido ya siete nuevos ropajes idiomáticos: el castellano, el inglés, el italiano, el polaco, el francés, el checo y ahora el japonés.

Pero la sorpresa alcanza el nivel del puro asombro si no se olvida hoy que *La plaça del Diamant* pasó inadvertida, en 1960 y 1962, a los jurados de dos importantes premios de Barcelona. El fenómeno acontece con demasiada frecuencia. Bastaría recordar la famosa aventura de *Il Gatopardo*, de Tomasi di Lampedusa, novela rechazada por varios editores: su primera edición data de 1958; la decimosexta (la que tengo en estos momentos, después de haberseme «fugado», por préstamo, la primera), de 1970. ¿Hay que rasgarse por ello las vestiduras? Quizá podamos ahorrarnos el gesto teatral aceptando que todos somos simples mortales y, como tales, propensos al error; todo se reduce, bien mirado, para el crítico, a la disposición de saber hacer constantemente actos de humildad. ¿Qué sucederá ahora con *Mirall trencat* ante el panorama novelístico de Mercè Rodoreda?

Por supuesto, lo inevitable. Difícilmente *Mirall trencat* será un relato que se considerará y analizará en sí mismo, bajo la óptica de sus propios méritos y de su propia seguridad. De modo espontáneo surgirá, en el lector y el crítico, el antojo de compararlo con *La plaça del Diamant* o *El carrer de les Camèlies*; o con cualquiera de los otros títulos de Mercè Rodoreda, que en estos últimos años han sido reeditados según su primitiva versión o con retoques importantes: se nos ocurren en estos momentos los recuerdos de *Aloma* o de *La meva Cristina i altres contes* (libros incluidos, respectivamente, en las colecciones «El Balancí» y «Antología Catalana», de Edicions 62). Acaso no pase todo ello de simple manipulación de datos, coordenadas o hilos conductores. *Mirall trencat* no está, de momento, «más arriba» de ninguno de dichos libros. Es otra cosa.

*La plaça del Diamant* representó, sin duda, una cima en la orografía novelística de Mercè Rodoreda y, con ello, en la misma historia de la novela en Cataluña. Era «la seva obra mestra», según la definición de J. M. Batllori. *Mirall trencat* no intenta escalar de nuevo dicha altura y superarla. Es, en el más riguroso sentido del vocablo, «otra» cima en el mismo sistema. Y el sistema puede ser identificado con el alma de Cataluña o acaso, de forma más ceñida, con el alma de Barcelona: pese a sus prolongadas ausencias físicas, Mercè Rodoreda viene a convertir siempre su obra en el eco recóndito de la biografía de su ciudad. Con todo, sus anteriores novelas, sin excluir *La plaça del Diamant*, recogen propiamente tiempos aislados de aquel eco. Sólo *Mirall trencat*, por su área temporal y su pluralidad de tonos poéticos, lo recoge en su integridad: por ello es una cima diferente, superior, que parece dominar todas las otras, resumirlas, o reavivarlas, hasta despertar un mundo de imágenes que en ciertos momentos corre el riesgo de borrar o engullir cuanto la rodea.

Mercè Rodoreda ha dejado madurar largamente, como se nos advierte en una nota editorial y especialmente subraya la misma escritora en su importantísimo prólogo (verdadero esquema de tesis académica), esta compleja y vasta novela, que cubre el área de tres generaciones: se trata, por tanto, de un área coherente, llena de intercalaciones y contactos en su triple nivel histórico. Pero la historia de la ciudad sólo ofrece en *Mirall trencat* precarios puntos de referencia, simples asideros en una ascensión penosa y oscura: la «Lliga», la II República, la guerra civil, la postguerra. Nada. Lo indispensable para no extraviarse cronológicamente en el denso bosque de personajes y estratos temporales diversos, para sobrevivir en un mundo casi frenético de espejismos, bellaquerías, encantos, clisés morales y políticos. Si se nos forzase a aplicar un solo

calificativo a la novela, quizá fuera válido, no el de psicológica, sino el de «vital», con el mismo alcance que J. M. Batllori, al prolongar tan lúcidamente la nueva edición de *La meva Cristina i altres contes*, veía en *La plaça del Diamant*: «fluència de la vida quotidiana feta de petits incidents, mecànica i sana i, per això mateix, plena de dramatisme». Sólo con una advertencia: esta fluencia de vida va adquiriendo lentamente, en *Mirall trencat*, a través de las tres generaciones encadenadas que en ella desfila (y que podrían sintetizarse en Teresa Goday, Sofía y acaso Ramón) un tono siempre creciente de depresión, pesimismo, fatalidad y muerte.

Han salido a flote incidentalmente, en este mar agitado de *Mirall trencat*, tres personajes. ¿Son ellos los verdaderos protagonistas del relato? En realidad, Mercè Rodoreda ha tenido que enfrentarse desde el primer momento con una especie de dragón fabuloso que la ha trastornado, y nos trastorna a nosotros, con sus mil cabezas vociferantes. La novela se ha poblado de gente. «M'hi perdia», confiesa la escritora. «Em vaig veure obligada a fer-me un fitxer» (p. 27). Los personajes de todo tipo social, se mezclan, se agolpan, se aman o se detestan, per la novelista, como si la guiara por el laberinto un hilo invisible, «no s'hi perd mai: els arbres sempre li deixen veure el bosc». Todo también resultará, a la postre, transparente para el espectador, víctima, desde las primeras páginas, de un embrujo inexplicable. Pero, ¿quién surgirá, en resumidas cuentas, como auténtica figura rectora en *Mirall trencat*? Yo no vacilaría en sugerir —y no por afán de singularizarme— que el verdadero protagonista de la prodigiosa narración es la lluvia. ¡Cuánta lluvia, cuántas borrascas, cuántos rayos sobre las aturdidas páginas de *Mirall trencat*! Más que las condiciones climáticas de Barcelona, escenario de la novela, diríase que Mercè Rodoreda reproduce aquí, tal vez por instinto, los paisajes atormentados de otros países, más septentrionales, donde ha vivido no menos de treinta años.

Tal vez, repito, por instinto; no por capricho. Este tema, en efecto, de tormenta reiterada y siempre nueva es, a nuestro entender, literalmente simbólica a lo largo de *Mirall trencat*. Existe un evidente paralelismo entre los desenfrenos atmosféricos y la vida de los mismos personajes, sobre los que se cierne constantemente la imagen de la destrucción. No vamos a negar que, en el fondo, *Mirall trencat* sea un acto de fe («l'amor que existeix i pot redimir»); pero es un acto de fe terrible. No precisamente claro está, porque en la novela mueran tantas personas (¡aquel diabólico asesinato de Jaume y aquel extraño suicidio de Maria, dos niños!), ni porque en ella «tothom

s'enamora de qui no s'ha d' enamor ar». La terribilidad nace del mismo fondo irremediable del relato: «una familia, una casa abandonada, un jardín desolat, idea pura del jardín de tots els jardins»; es decir, del subsuelo de una nostalgia proyectada sobre un mundo despedazado, sobre un «espejo roto». La torre acabará por ser derribada y en su solar se levantarán «casas de pisos de gran luxe». Esta sola frase contiene toda la carga del libro. Quizá Mercè Rodoreda, al escribir con tanta meticulosidad y cariño su triple historia, no cae en la cuenta que *Mirall trencat* es la novela o, mejor, el libro de la muerte. Está más allá del puro fenómeno literario.

**CAPMANY, M. AURÈLIA (1975) «El mundo roto de Mercè Rodoreda», *El Noticiero Universal*, 10-VI, p. 45**

Ya es sabido, por los lectores de novelas, o mejor dicho, por los lectores de estudios sobre novelas, que hay dos escuelas de críticos que interpretan, cada una a su gusto, la novela de Henry James *La vuelta de la tuerca*; mientras unos consideran que el caserío de Bly está hechizado y poseído por los malos espíritus, los otros sostienen que los fantasmas son únicamente producto de la fantasía de la neurótica narradora. Pero también hay quien sostiene, claro está, que el propósito de Henry James era dejarnos en la duda y que lo logró. Es decir, logró que no llegáramos a saber nunca si la institutriz es una chiflada o el ser más puro que darse pueda. Nosotros, lectores, seguimos en el difícil equilibrio de la ambigüedad sin perder ni un solo instante la esperanza que al volver la página tendremos a mano la lineal, unidimensional verdad. Pero no la tendremos. Y ahí está el arte narrativo de James, y no hablo de su técnica que ya es otra cosa. Un arte que consiste en abrir caminos que no tienen por qué llevarnos a ninguna parte, algo así como los holzwege de Heidegger, caminos carboneros tendríamos que traducirlos. Caminos carboneros del arte que nada tiene que ver con el camino —el método— de la ciencia, que concluye en la célebre frase: Que es lo que se trataba de demostrar. Ni demostrar ni, en este caso, siquiera mostrar. Todo esto se me ha ocurrido al cerrar el mundo hecho añicos de Mercè Rodoreda, el múltiple y doloroso y ambiguo cosmos que se refleja en *El mirall trencat*. Nunca sabremos qué imágenes perdimos en las grietas de las roturas, nunca encontraremos todos los elementos del puzzle brillante, que astutamente intenta reflejarnos en cada minúsculo pedazo; todo lo que en la realidad podemos llegar a saber. Dije un día que el mundo de Mercè Rodoreda me hacía pensar

en un barco metido dentro de una botella, de la belleza dinámica, fuerte, ágil de un barco a toda vela, deliberadamente empuqueñecido, inmovilizado dentro del espacio vidrioso de una botella. Mercè Rodoreda ha ido más allá para hacernos comprender la ambigüedad angustiante de su mundo, no sólo parado, encerrado, minimizado, sino roto, hecho añicos.

*El mirall trencat* es una magnífica novela, quizá la más atractiva y brillante de la extraordinaria escritora. Es, sin duda, el producto de un lento trabajo, pero da la impresión de una caída vertiginosa, de algo precipitado e irreparable, como si efectivamente se hubiera roto a pedazos un gran espejito.

La imagen del espejo roto sirvió para anunciar la verdad de los tolerantes contra el fanatismo de los dogmáticos. «La verdad era un espejo que se rompió en el origen de los tiempos, y jamás volveremos a encontrarnos el espejo entero, pero cada uno de los trozos refleja una pequeña parte de la luz de la verdad absoluta.» Pero el espejo roto de Mercè Rodoreda no refleja una parte de auténtica luz, cada pedazo es un fragmento incongruente, sin coordinación, desarticulado, dolorosamente cercenado de una última razón tranquilizadora.

La rotura se produce dentro de una rigurosa trabazón lógica. He pensado siempre que Mercè Rodoreda ha vivido siempre literariamente dentro de lo más pristino y creador de los cánones del «noucentisme». El orden, la limpidez, el elegante ahorro de elementos es esencial en su estilo insinuante. Así pues el espejo se rompe dentro de un marco: «El mirall s'havia trencat. Els bocins s'aguantaven en el marc, però uns quants havien saltat fora. Els anava agafant i els anava encabint en els buits on li semblava que encaixaven. Les miques de mirall, desnivellades, ¿reflectien les coses tal com eren?» Nada se pierde en el ritmo narrativo, sólo que la narradora sabiamente nos exige que sigamos este camino invisible que las imágenes superpuestas nos sugieren. Nunca había sido tan abundante en imágenes sugerentes un texto de la Rodoreda, lleno, espléndido, con una deliberada exacerbación de detalles ornamentales que parece que esconden el meollo de la historia, que lo deterioran, que lo hacen fluctuante, angustiosamente atractivo. Quizá por ello, las páginas más bellas son las que relatan el mundo profundamente ambiguo, ambivalente de la infancia. Todo parece posible en esta tierra de nadie en la que comienza la vida, las más grandes crueldades y las más intensas ternuras. Sólo en las más profundas páginas de la más bella novelística inglesa encontraríamos unos niños

tan terriblement verídicos. Me atreveria a dir que la aparente incoherència del relat, la tècnica de superposició de vivències, de dades rebudes, de imatges tenuement dibuixades, perfilen els adolescents de tragèdia amb una intensitat escalofriant.

Hi ha un hálito de poesia que penetra tot el llibre, que surt de la frase acerada i cortant, del ritme ràpid, nerviós, precipitat, en el que s'acumulen els diversos estrats de la vida «les coses de la vida» com li agrada anomenar-les l'autora, el pas del temps, de les generacions, la mort dels records. Així, sabiament, la narració es trenca i es recupera:

«I de cop a cada mica de mirall veié anys de la seva vida viscuda en aquella casa. Fascinada, arrupida a terra no ho entenien» ¡Com li agrada a Mercè Rodoreda tornar a la màgica incomprensió! El últim testimoni de la història no té altra certesa que el espejo roto: «Tot passava, s'aturava, desapareixia. El seu món prenia vida allà dintre amb tots els colors, amb tota la força. La casa, el parc, les sales, la gent; de joves, de més vells, de cos present, les flames dels ciris, les criatures.» I segueix, segueix les imatges en un desesperat desig de coherència. La gran força creadora de Mercè Rodoreda està en aquests dos desigs irreconciliables, de rotunda perfecció i de caos, de explosió emotiva i de rigor deductiu. I en aquest sentit podem dir que *Mirall trencat* és una esplèndida novel·la de maduresa de la esplèndida narradora que és Mercè Rodoreda.

**TRIADÚ, JOAN (1975) «Panorama de novel·la», *Serra d'Or*, núm. 192, pp. 37 [615] – 40 [618]<sup>787</sup>**

*MIRALL TRENCAI, MÉS ENLLÀ DE TEMPS, TÈCNQUES, PROPÒSITS...*

[...] *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda (Editorial Club Editor), és, en concret, la realització d'un somni, una extensa novel·la somiada, però tan extremament ben escrita que ni el Josep Carner del 1918, per a la seva novel·la *La rosa bonica*, mai no publicada, no hauria pogut imaginar una «apta literària» més meravellosament assolida. Mercè Rodoreda diu (en un extens pròleg-confessió-autocrítica a la seva gran novel·la) que una novel·la «són paraules». Ja veiem per on va, i no pot venir de nou a

---

<sup>787</sup> Hem reproduït exclusivament l'apartat de l'article en què es refereix de manera específica a *Mirall trencat*.

cap lector de la seva obra. Començada a Ginebra l'any 1968 i acabada a Romanyà de la Selva el 1974, *Mirall trencat* fou en l'autora una idea anterior a *La plaça del Diamant*. És la novel·la d'una família i, per tant, dins la «línia» del temps, però de fet tot el domini és del lloc, i la confluència exacta de temps i lloc és el moment, amb el seu secret i la seva mort (a càrrec dels infants, a càrrec d'un jardí, a càrrec d'una casa, que són el mite). La novel·la com a poesia, és aquí, com volia Butor i com Vahé Godel retreu parlant de Ramuz. *Mirall trencat* és la culminació de més de quaranta anys d'obra narrativa, i alhora, em sembla, un desplegament obert i estimulants.