

da, amb el marit i uns quants amics en una torre d'estiueig amb jardí a la vora del mar, una noia de Sant Gervasi que anava per modista, però que es casa amb l'hereu d'una família benestant del barri, i inicia un típic procés de desclassament. Típic, perquè el desclassament de les protagonistes acostuma a ser un motiu recurrent a les novel·les de Rodoreda: des del casament per conveniència de Teresa Goday, «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 del seu ambient per un destí», fins a la forma peculiar de desclassament que deixa entreveure el final d'*Aloma*, passant per la baixada als inferns i el posterior renaixement de dos personatges femenins aparentment tan distants com Cecília Ce, d'*El carrer de les Camèlies*, i Natàlia, de *La plaça del Diamant*.

Totes aquestes dones es veuen en el cas d'haver de trencar, en un moment concret de les seves existències respectives, amb els somnis o els ideals d'una joventut més o menys marcada pel "bovarisme", per tal de sobreviure enmig de la ciutat en uns moments de canvi, de transformació i de liquidació de tot un món, que és el que queda esborrat d'una plomada amb el desenllaç de la guerra civil espanyola i la dura postguerra que la va seguir indefectiblement.

Aquesta liquidació, a la qual assisteixen i s'amotllen les protagonistes rodoredianes, supervivents més que no pas heroïnes, s'escenifica simbòlicament a través de la pèrdua –d'una casa, d'un jardí, d'un barri, o d'un colomar–, que funciona com a correlat objectiu de l'existència d'aquests personatges, els quals reaccionen començant de nou les seves vides petites, empesos pel "destí" a què al·ludeix Rodoreda i, sobretot, "sense somnis".

Així, Aloma ha d'abandonar la casa amb jardí de Sant Gervasi que guarda els records, els secrets i les experiències de la seva infantesa i adolescència i segellar-la com una tomba per tal de poder continuar vivint; Rosamaria canvia per un pretendent amb possibles l'amic de tota la vida amb qui ha compartit infantesa, jardí i safareig, a part d'il·lusions i una nit d'amor; Cecília perd l'escenari de la seva infantesa de "criatura recollida" mentre recorre la ciutat a la recerca d'un pare ideal, la imatge del qual ella mateixa s'ha anat forjant a partir dels comentaris i xafarderies del veïnat que es reuneix cada tarda al voltant de la taula del menjador de la casa amb torratxa i jardí del carrer de les Camèlies; Teresa Goday construeix, sobre la renún-

cia al fill producte d'un amor «a la falda del Tibidabo» amb un fanaler casat que sembla un «àngel esparracat», una nova vida de senyora Rovira al carrer de Trafalgar que la catapultarà fins al capdamunt de l'escala social, un lloc simbòlicament representat per una torre «a la part alta de Sant Gervasi, en un carrer a mig fer, al costat d'un camp, voltada d'un gran jardí que, a la banda del darrere, més enllà d'una esplanada, es convertia en bosc».

El "jardí de tots els jardins" romàntic s'acaba convertint, en sentit literal i figurat, en el jardí abandonat típicament modernista i, en darrer terme, en l'espai de la mort i la destrucció que simbolitza la liquidació del somni burgès que precedeix el despertar sobtat a l'absurd esglaiador del segle XX.

És Natàlia, però, la protagonista de *La plaça del Diamant*, el personatge que encarna aquest absurd. Amb el "crit d'infern" amb què expulsa, enmig de la plaça, l'angoixa i el dolor de la guerra i de la postguerra, indestriables, per altra banda, del personatge de Colometa que inconscientment ha anat assumint i que li surt de la boca en forma de la narració que constitueix tota la novel·la, Natàlia deixa la seva joventut tancada dins el pis amb terrat i colomar, que barra simbòlicament marcant el nom de Colometa ben fort, amb un ganivet, a la porta tancada de l'escala: un altre mausoleu.

La ciutat en femení

Les protagonistes de les novel·les de Mercè Rodoreda deambulen com ànimes en pena pels carrers de la ciutat, abans o després de prendre la decisió que les portarà a viure la vida "sense somnis" que les arrela al terra com les dones de bronze, plantades i ertes, que Giacometti esculpeix en aquesta mateixa època.

És una ciutat real, concreta, l'espai que recorren totes soles les dones rodoredianes, filtrat, això no obstant, per la mirada i la veu monològica de les protagonistes –quan la veu narrativa es correspon directament amb el jo que s'explica, com és el cas de Natàlia o de Cecília–, per la mirada on se situa la veu narrativa en tercera persona omniscient, com ocorre a *Aloma* i a *Mirall trencat*, o també –i aquest és el cas de *Jardí vora el mar*– per la mirada d'un jo la innocència i la bonhomia del qual posen de costat els diferents punts de vista que focalitzen el personatge situat en el punt de fuga on conflueixen totes aquestes mirades.

Això vol dir que la ciutat, malgrat ser-hi perfectament reconeixible en tots els casos, s'inrioritza i adquireix, a través de la fal·làcia



Alberto Giacometti, *Dona dreta II*, 1960, Fundació Maeght

patètica, de les comparacions antropomòrfiques i de l'ús sistemàtic de la sinestèsia, els atributs humans que la converteixen en un personatge més de l'univers rodoredià, comú a totes les novel·les i, per tant, també femení.

I femení equival a descentralitzat, marginal, interior, intuïtiu, emotiu i sintètic. L'opció narrativa de Rodoreda –perfectament establerta ja en la darrera de les novel·les publicades durant els anys trenta, l'única que reconeixerà

com a pròpia posteriorment– no resulta gaire allunyada de la que va emprar Joyce en el procés de construcció de la rica i fins aleshores inèdita mirada del personatge de Leopold Bloom. L'Ulisses modern és un antiheroi, un no ningú que, segons s'ha dit, té la grandesa d'un déu malgrat la seva grisor, la seva marginalitat no deliberada i les seves prosaiques crisis personals, aparentment ahistòriques però indestruïbles, si bé ho mirem, de la complexitat de l'entramat social, polític i cultural

que teixeix la vida de les persones després de la primera guerra mundial.

Els personatges femenins que s'expliquen a les novel·les de Rodoreda tampoc no són ningú: minúsculs insectes que queden enganxats en la teranyina que tantes vegades apareix en aquestes obres o meres i fugaces imatges reflectides en els bocins d'un mirall trencat. La seva mirada esdevé, com la de Bloom, representativa de la ingenuïtat, de la innocència i de la impotència davant el curs determinant de la Història, que passa impassible i implacable per damunt seu; però també fa visibles les dificultats que la dona té, en general, a l'hora d'accedir a la formació intel·lectual i laboral, encara patrimoni masculí, que els posa pals a les rodes a una imperiosa necessitat d'independència personal que no és fàcil d'aconseguir i que,

quan s'obté, no sempre és viscuda com un triomf. Però aquestes Penèlopes modernes, que viuen en una ciutat i en una societat en transformació, també es plantegen quin és el seu lloc en aquest món i prenen decisions importants al respecte.

Tan importants com quotidianes i domèstiques. Aquest és el gran repte que es planteja Mercè Rodoreda en les seves novel·les, no només pel fet mateix de convertir aquestes decisions en matèria novel·lable –davant seu hi ha referents tan sòlids com *Solitud* de Víctor Català–, sinó de convertir-les en el tema per antonomàsia de la seva obra. Rodoreda sap què es fa i també amb què compta des del moment que decideix escriure professionalment. Ho explica l'any 1933 en la “polèmica” que manté amb el director de la revista *Clarisme*, Delfí Dalmau, arran de la publicació de la seva primera novel·la, després desestimada, *Sóc una dona honrada?* El camí de la professionalització de l'escriptor passa per la novel·la, i Rodoreda vol fer novel·la moderna, cosa que l'aboca al psicologisme, sense caure en el parany del sentimentalisme en el qual corren perill d'abocar-se les obres que se centren en l'exploració d'un caràcter o d'un cas concret. El debat a l'entorn de la novel·la fa anys que ocupa les pàgines de la premsa periòdica catalana i, per bé que al darrere d'aquest debat hi ha una discussió a l'entorn del concepte de cultura i de la seva concreció en termes polítics, no es pot negligir la reflexió estricta sobre el gènere, literàriament parlant, que propicia.

Mercè Rodoreda, doncs, sap valer-se d'alguns models narratius útils, tant de la literatura catalana –les novel·les de Miquel Llor, de Carles Soldevila, de C.A. Jordana, de Francesc Trabal, de M. Teresa Vernet– com de la literatura estrangera contemporània, especialment anglosaxona, com és el cas de les provatures de Virginia Woolf, James Joyce, D.H. Lawrence, entre tants altres. Tots ells busquen, en els anys d'entreguerres, la manera de reflectir a través de la literatura i des de dintre mateix del gènere realista per excel·lència, la crisi de la civilització burgesa, dels fonaments i dels valors d'occident, que, per altra banda, en el moment en què Rodoreda escriu el gruix de la seva obra, ja han estat posats en quarantena.

Penèlope pels carrers de la ciutat

Els fonaments de la civilització occidental queden compendiats, en el conjunt de la narrativa rodorediana, en la figura de Penèlope: la dona submissa i sotmesa a l'home, pacient, sacrificada, garantia de la continuïtat de l'espècie i



Cartell de Martí Bas (1936) per al Comissariat de Propaganda de la Generalitat, organisme on va treballar Rodoreda

transmissora directa dels valors –família, feina, tradició– sobre els quals se sustenta aquesta civilització. El seu lloc natural és el clos familiar, l'espai domèstic i l'educació dels fills. Molly Bloom, per emprar el correlat femení de l'Ulisses modern, contravé del tot aquest model, és el negatiu de la figura de Penèlope: treballa fora de casa, busca satisfer la seva sexualitat, si cal fora del matrimoni, i converteix la gran novel·la amb què s'inicia, literàriament parlant, el segle XX a Europa en una afirmació de la importància de les petites coses de l'existència humana i de la història en minúscula.

També el contravé, des d'una perspectiva més subtil i segurament més propera a la sensibilitat rodolediana, la protagonista de *Mrs. Dalloway*, el personatge que es converteix en el punt de confluència i de tensió dels diferents discursos ideològics i morals que participen en la construcció del caràcter de les persones en l'Europa posterior a la primera guerra mundial, encara que al final de la novel·la la protagonista continuï apareixent davant dels ulls dels que la contemplen com la representació més clara dels valors establerts. És clar que Clarissa Dalloway representa una classe social de la qual queda allunyada qualsevol de les heroïnes rodoledianes –amb l'excepció, potser, de Teresa Valldaura quan arriba al punt àlgid de la seva ascensió–, però comparteix amb totes elles la categoria simbòlica que li atorga la construcció de la novel·la a partir de l'encreuament de vides diverses i històries paral·leles en un mateix escenari i en un temps compartit.

Aloma és una noia de Sant Gervasi sense ofici ni benefici, òrfena, que depèn de la bona voluntat del seu germà, l'hereu de la família, per continuar vivint sota el sostre familiar i que es converteix, per mor de la seva curiositat innata i de la capacitat de mirar la realitat que l'envolta, en un mirall que reproduïx fins a l'infinit una història que és de tothom perquè la repeïxen, en el curs de la narració, des dels gats fins a les parelles aparentment més ben avingudes. Les anomenades relacions amoroses són relacions de poder en les quals només en molt comptades ocasions la dona té les de guanyar; i això només ocorre quan la dona és capaç de deixar de banda el sentiment, una de les construccions culturals més sòlides i més efectives que hi ha, a l'època moderna, de garantir l'ordre social.

Així, per bé que el mateix nom d'Aloma pot suposar una llosa de submissió, de domesticitat i de fidelitat tan pesada com el de Penèlope, la protagonista de la novel·la aconsegueix neu-

tralitzar-ne l'influx després d'experimentar en la pròpia pell la desigualtat sobre la qual se sustenta qualsevol relació “amorosa” entesa en termes convencionals. El triangle que funciona dins el nucli domèstic entre el seu germà Joan, la seva cunyada Anna i Coral, una amiga de tots dos, no és tan diferent del que ella mateixa protagonitza amb Robert, el germà d'Anna que torna d'Amèrica, i Violeta, la dona fatal que, segons que diuen, li ha xuclat l'enteniment; però és que, al costat d'aquests triangles més o menys tòpics, n'hi ha d'altres de més subtils i estretament vinculats a la gelosia: el marit que avorxeix la dona de la qual semblava estar perdudament enamorat quan aquesta té un fill; el marit jove que no pot suportar la idea de ser pare i abandona la dona, una adolescent, fins i tot abans que tingui la criatura; el marit que exerceix el domini sobre una muller indefensa econòmicament i socialment a partir de maltractaments físics i psicològics.

La contrapartida de tot plegat passa per la capacitat de la dona de plantejar-se les relacions amoroses en termes d'interessos, tal com ho fa la veïna d'Aloma que, mentre ensenya l'aixovar a les amigues, pensa en la llibertat que és a punt d'assolir i que com a noia no té; o com ho fa Coral, la *vamp* que viu de xuclar la sang i els diners dels homes que sedueix sense cap mena d'implicació, ni emocional ni moral. Per això quan Aloma pren la decisió de tirar endavant tota sola l'embaràs amb què, d'acord amb els tòpics de la literatura fulleto-

Vista del barri barceloní de Sant Gervasi, en una fotografia de l'any 1913



nesca i sentimental, s'acaba la relació amb el cunyat, aquesta decisió és trencadora i valenta, però, sobretot, es produeix en un context històric que sens dubte la fa possible: en plena República, en una època de modernització dels costums, de més gran llibertat de moviments i, el més important, de pensament.

La decisió d'Aloma és la de tantes altres Alomes que es mouen pels carrers de la ciutat i que es veuen en el cas d'haver d'abandonar la llar de la infantesa no pas per entrar automàticament a formar un altre nucli familiar destinat també a garantir la solidesa i la continuïtat de l'estructura social establerta, sinó per iniciar una nova manera de viure, al marge de tots els clíxés. De tots: també del de la *femme fatale*, de l'entretinguda, de la ballarina del Paral·lel, o del de la "intel·lectual".

Aloma és un personatge simple, casolà i poc transgressor, que es distingeix d'altres Penèlopes per la incomoditat que li produeix la xafardia com a forma de sociabilitat domèstica i per la necessitat gairebé inconscient de sortir-ne, de respirar. Aquesta incomoditat es tradueix en forma de constants anades a Barcelona que li permeten fer-se càrrec del brogit i del moviment de la ciutat moderna i li preparen l'últim i definitiu viatge cap al món adult, el món real, representat per «la ciutat il·luminada en un gran tremolor de llumetes» que Aloma veu, abans de marxar, des de les golfes de la casa de Sant Gervasi, un espai carregat de contingut simbòlic, perquè és l'escenari del suïcidi d'un altre germà seu, que és on deixa, talment una ofrena, la novel·la que porta a la mà, abans de segellar la tomba de la pròpia joventut. La decisió és presa: cal continuar vivint. I viure vol dir assumir la solitud i la maternitat imminent d'una manera que xoca amb la moral convencional i amb la imatge socialment acceptada de la dona. Sola, però conscient de l'existència d'altres casos com el seu, Aloma no dubta a fondre's en les llums i les ombres de la ciutat: «Els carrers eren quiets. D'una paret penjava un roser sense roses. Lluny, hi havia la remor sorda de la ciutat; noies que plantaven cara a la vida, sense somnis. (...) I Aloma es va perdre avall, com una ombra, dintre de la nit que l'acompanyava.»

La vida continua als carrers

La primera Penèlope que Rodoreda treu del clos domèstic per deixar-la sola, amb totes les virtualitats obertes, enmig de la ciutat, triga ben bé vint-i-cinc anys a tenir-hi companyia novel·lística. L'any 1962, des de l'exili de Ginebra, Mercè Rodoreda es torna a dirigir al públic que li que-

dava dels anys trenta i a una nova generació de lectors nascuts en plena postguerra a través de la veu d'una altra Penèlope, de nom Natàlia, nascuda a Gràcia, no gaire lluny del Sant Gervasi d'Aloma.

Els problemes petits de Natàlia, filla única, òrfena de mare, amb un pare casat de nou i absent, que treballa de dependenta en una pastisseria i té promès, comencen a la plaça del Diamant, la nit de la revetlla, quan coneix el que, al cap de menys d'un any, ja serà el seu marit, Quimet. Fuster amb establiment propi, Natàlia s'hi casa malgrat —o potser a causa de— l'assetjament moral a què la sotmet des del moment mateix de conèixer-la: li canvia el nom —Natàlia deixa de ser Natàlia i esdevé Colometa—, s'engeloseix, l'espia mentre despatxa a la pastisseria, li fa deixar la feina, li diu que no fa res bé, s'inventa malalties perquè li faci més cas, sobretot des que queda embarassada, i li converteix la casa en un colomar i la vida en aquella mena de martiri que, per desconeixement o pel temor d'acabar en la misèria, tantes dones s'han resignat a confondre amb la vida de casades. Com diu una de les moltes frases fetes que surten a la novel·la, «al matrimoni s'hi entra per un camí de roses i se'n surt per un camí ple d'espines». 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 de 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, que és, com s'ha dit, el gran protagonista de *La plaça del Diamant*.

Però si el procés de conversió d'una noia jove en una Penèlope resignada és dolorós, també ho és el procés invers, que s'inicia, de forma progressiva però implacable, a partir de la proclamació de la República: «va ser amb abril i flors tancades que els meus maldecaps petits es van començar a convertir en maldecaps grossos.» Maldecaps grossos són els que es relacionen amb el curs de la Història, amb majúscula, encara que sigui el curs d'aquesta Història allò que, paradoxalment, la capacitat per explicar amb tanta ingenuïtat com lucidesa la seva existència de Colometa tancada en un colomar del qual la fa sortir la necessitat de treballar fora de casa, perquè «la feina baixava una mica a la botiga» i «en Quimet deia (...) els rics feien l'empipat amb la república.»

A partir d'aquest moment, els carrers es converteixen en protagonistes del relat de

Natàlia, juntament amb les referències, cada vegada més obsessives, als coloms. La revolució de Natàlia contra els coloms comença amb una visita de Mateu, que li fa pensar «en coses que em semblava que entenia i que no acabava d'entendre... o aprenia coses que tot just començava a saber...», una mena d'«epifania», que es converteix en el punt d'inflexió de la novel·la, amb la decisió d'eliminar «el poble dels coloms» i la constatació que «tot el que en Quimet em deia m'entrava per una orel·la i em sortia per l'altra com si, d'orella a orel·la, se m'hi acabés de fer un forat», i que coincideix amb l'altra revolució, la important i, per això mateix, innominada.

Durant la guerra, qui volta pels carrers és Quimet, que es fa milicià. Ell i els seus companys van a fer la guerra perquè, diu Mateu, «si perdem ens esborraran del mapa». Quan comencen els bombardeigs, als carrers «tots els llums eren blaus. Semblava el país dels màgics i era bonic.» Però a Natàlia comença a costar-li travessar el carrer Gran. I l'angoixa se li fa més intensa quan l'acomiaten de la feina i es veu obligada a deixar el fill en una colònia infantil. Mentrestant, arriba la notícia de la mort d'en Quimet i el torn de la lleva del biberó: «Joves i vells, tothom a fer la guerra, i la guerra els xuclava i els donava la mort. (...) I tots s'hi anaven quedant com, a la ratera, les rates.» I, finalment, la diàspora.

Natàlia ja només surt de casa per anar a buscar feina, i travessar el carrer Gran se li fa un món. Els antics amos li diuen que no volen tractes amb rojos, i quan intenta travessar altra vegada, cau a terra «estirada com un sac.» A partir d'aquest moment, sense res per menjar i amb dues criatures per mantenir, Natàlia arriba al final del viatge als inferns amb la idea de matar els fills i suïcidar-se amb sulfurant. Mentre busca les forces per fer-ho, «vaig sortir, no sé a què fer. A sortir, només. Els tramvies corrien sense vidre, amb reixats de mosquit. La gent anava mal vestida. Tot estava molt cansat, encara, de la gran malaltia.» Com en somnis, i vestida de dol, ella que havia tingut «un vestit blanc per posar-me i podia passejar pels carrers...», segueix d'esma una altra dona endolada que la condueix fins a una església plena de gent on Natàlia se sent dipositària del dolor de tothom i d'on acaba fugint perseguida per la visió de la sang: «i corria cap a casa meva i tothom era mort. Eren morts els que havien mort i els que havien quedat vius, que també era com si fossin morts, que vivien com si els haguessin matat.»

D'aquest viatge, la Penèlope que hi ha en Natàlia en surt amb l'ànima desballestada. Ha arribat al caire mateix de l'abisme empenya per la força amb què la Història actua sobre l'individu, i això deixa un senyal indeleble que res ni ningú no podrà esborrar. Per això, des del moment que Natàlia es casa amb l'adroguer —una altra víctima de la guerra i el *deus ex machina* que impedeix la tragèdia final, perquè les Penèlopes modernes ni tan sols no es poden permetre la tragèdia— i passa a viure a l'altra banda del carrer Gran, queda paralitzada cada vegada que intenta treure el peu de la vorera i tornar al seu món d'abans. La Penèlope moderna s'ha hagut de fer de suro i amb el cor de gel per poder sobreviure i queda reduïda a la condició de morta en vida, malalta d'una agorafòbia que Natàlia

Mercè Rodoreda a l'època que va escriure *La plaça del Diamant*. El retrat se'l va fer el 1960 a Ginebra

Arxiu Fundació Mercè Rodoreda. Institut d'Estudis Catalans



explica amb la imatge recurrent dels corcs dintre la fusta, convertida de cara als altres, quan comença a sortir, en la «senyora dels coloms», que explica a tothom qui la vol sentir, quan es passa les tardes als parcs, que havia tingut un colomar preciós amb vuitanta coloms destrossat per un bombardeig.

Aquesta Natàlia que amaga la seva veritable història i arriba a idealitzar el marit mort, no troba la veu amb què relata, com una confessió, tota la seva existència de Colometa fins que no pot enfrontar-se, al cap de molts anys, amb el passat i enterrar-lo. Que l'última paraula d'aquesta novel·la sigui l'adjectiu «contents», en comptes de «feliços» que Quimet havia emprat en un altre moment de la història, referit als coloms que Natàlia mira abeurar-se en els tolls d'aigua, només és possible després de tornar a recórrer els carrers que s'havien convertit en el seu infern particular enmig de l'infern col·lectiu. Molt significativament, el lloc concret de la catarsi, el forat de l'embut on Natàlia profereix «el crit d'infern» amb què expulsa «un escarabat de saliva», la pròpia «joventut que fugia amb un crit que no sabia ben bé què era...», és la plaça del Diamant, allà on va néixer el personatge de Colometa i on Natàlia el restitueix per tal de recuperar la identitat i la veu pròpies.

Penèlope a la recerca d'un món perdut

Cecília, la protagonista d'*El carrer de les Camèlies*, és, durant el temps de la guerra, una adolescent a qui fa «alegria veure la gent gran espantada» i a qui agrada «passar pel mig del carrer quan tocaven les sirenes.» Abandonada davant de l'entrada d'una torre de Sant Gervasi quan és una criatura de bolquers, recollida per un vigilant i adoptada per una parella ja gran

i sense fills, Cecília és segurament la representació literària més emblemàtica de la solitud de l'individu en el món modern, caracteritzat per la violència i per l'absurd, per la precarietat i la manca de punts de referència.

En aquest sentit, la dona que camina, que deambula pels carrers d'una ciutat que li és hostil perquè és un temperament indòmit, desarrelat i, en un cert sentit, perillosament lliure, representa l'individu despersonalitzat, sense identitat, que no es conforma tanmateix a sobreviure enmig de la pura inòpia. És per això mateix que Cecília esdevé un personatge tan inquietant, perquè la seva rebel·lió no passa per la voluntat sinó per l'instint, i el seu viatge particular als inferns no traspasa els límits de la ciutat, d'allò conegut, aparentment controlat i civilitzat. El peculiar cor de les tenebres que Cecília es troba en el cas d'haver d'explorar és en el moll de l'os de la ciutat burgesa, la dreta de l'Eixample barceloní, l'escenari del mal sense pal·liatius, un mecanisme perfectament calibrat per destruir la persona sense cap objectiu concret, a l'atzar, pel pur i simple plaer d'exercir un determinat poder.

Rodoreda tampoc no fa ús de les grans paraules, a l'hora d'explorar aquest altre gran tema de la literatura contemporània. A través d'un personatge essencialment "innocent", educat al marge de les grans construccions ideològiques i al qual la Història amb majúscules sembla deixar completament indiferent, en un microcosmos condemnat a l'extinció immediata, però que encara se sosté sobre els pilars d'una sociabilitat petitburgesa simbolitzada en la casa amb jardí de Sant Gervasi, l'escriptora construeix el negatiu de la imatge estereotipada de la ciutat burgesa. Per fer-ho, es val del punt de vista de Cecília, un tipus femení que no es correspon en absolut a les Penèlopes de les novel·les anteriors, tancades a casa, sotmeses a l'autoritat del marit, sinó a Maria-Cinta, l'"entretinguda" que viu, com la Coral d'*Aloma*, en un pis del passeig de Gràcia parat per un amic que la porta al Liceu "com una reina".

Abans no hi arriba, però, en plena maduresa i després d'haver trobat, al final d'un llarg i dolorós viatge, la mateixa solitud d'*Aloma* i de Natàlia, Cecília canvia sense pensar-s'ho gaire els escenaris d'una infantesa més o menys "feliç" per una vida marginal a les barraques, primer amb Eusebi –que acaba desapareixent en els intestins de la ciutat franquista– i després amb Andrés, un guixaire que mor tuberculós; ni dubtarà tampoc a canviar l'explotació que comporta la feina de cosir bruses a preu fet, per un altre

La Plaça del Diamant, l'any 1918



tipus de prostitució, no tan digna i potser més rendible, a la Rambla. Fora ja del món de les barraques, canviarà, finalment, la kafkiana relació amb Cosme, el fondista de Gràcia, per la no pas menys claustrofòbica, degradant i destructiva relació del pis del carrer Mallorca, que li canvia el vestit negre per un vestit rosa de nina que tothom es veu amb cor de grapejar. Fins i tot l'idealitzat "senyor bonic" del cafè de les falgueres, un altre *deus ex machina* que salva Cecília *in extremis* de l'alienació i de la mort, i que li proporciona, a més, els mitjans materials i la lucidesa suficient per emprendre una vida sola, emmirallada en la imatge de Maria-Cinta, sí, però amb les correccions necessàries per evitar «la mort a l'hospital» i acabar «mal enterrada». Sobretot una: eliminar el sentimentalisme.

Posats a haver de viure, i «havia de viure fins a la mort», Cecília es desprèn de tot allò que la pot lligar sentimentalment —que vol dir supeditar-s'hi— al món de les convencions, de la hipocresia, del xantatge emocional. Per això s'escapa, un cop rere l'altre, a la recerca de l'amor ideal d'un pare desconegut i també idealitzat que no trobarà fins al final d'un sinuós trajecte que la retornarà al bell començament de la seva història de nena recollida: l'únic amor real és el del vigilant que la va trobar, que va deixar «aquella nena com un gatet» davant de la porta de la família «més adequada», i que li va posar el nom. És l'amor desinteressat que no troba ni en les promeses de casament del mariner mallorquí que la té tres dies tancades en una habitació d'hotel, ni en les «bones intencions», relacionades també amb el matrimoni, del fondista que la tanca en una garjola de gelosia i d'autoritarisme, igualment com ho fa —i l'única diferència són les «intencions»— l'amant del carrer Mallorca. Sense oblidar el xantatge emocional del vell general del cafè de la Rambla de Catalunya, ni el fàstic que produeix a Cecília la supeditació de Paulina, la seva confident i alcavota, al senyor de Tarragona, fins al punt de fer-li traïr la confiança d'una amiga i de confondre el seu paper d'amant amb el d'esposa submissa.

Cecília sent nàusees o té vòmits davant d'aquests últims episodis, de la mateixa manera que resol les seves primeres relacions «amoroses» amb avortaments provocats o espontanis. No és fins després de l'últim i definitiu avortament, que la portarà fins a les portes de la mort, i fins després de l'accés de vòmits que li provoca la sola visió del «senyor bonic» del cafè de les falgueres, el seu «últim amor», quan Cecília és capaç de reconèixer el veritable pare en les tres persones que van intervenir directament en

la seva adopció. ¿On queden, doncs, les imatges del pare que converteixen la societat representada pel Liceu, tot un símbol, en l'obsessió de la infantesa i de la joventut de Cecília? Quan finalment hi pot entrar «com una reina», una Maria-Cinta rediviva, s'adona que «allà dintre no hi havia res que fos meu i a fora hi havia els carrers i l'aire».

Els carrers de Cecília no són els d'Aloma; tampoc no són els de Natàlia, tot i que moltes vegades coincideixen i que tots tres personatges, en un moment o altre, s'hi podrien perfectament i anònimament creuar. Els carrers de Cecília són els del barri de Gràcia i del Guinardó; els que la porten fins al Tibidabo i a la muntanya del Carmel; són els de l'Eixample, el carrer Mallorca, el passeig de Gràcia i, sobretot, la rambla de Catalunya, amb els til·lers; ho són també els carrers tortuosos del barri de Sant Pere i de la Ribera, amb el carrer Vermell com a punt de referència, al costat de les reixes del Parc de la Ciutadella o els carrerons de la Barceloneta. Cecília, tanmateix, acabarà trobant el seu recer a la Bonanova, en una torre modernista abandonada que, de mica en mica, converteix en el seu món de dona sola, un híbrid entre el món perdut del carrer de les Camèlies i el seu món nou.

Una rata morta al jardí abandonat

De l'estirp de les Corals, Cecília comparteix, això no obstant, alguns trets importants amb Aloma i amb Natàlia: la dignitat recuperada amb el segon naixement de tots tres personatges i la voluntat de posar els fonaments d'una nova existència "sense somnis" des de la consciència que els desvetlla l'experiència dolorosa de la pèrdua.

Sobretot, però, comparteix amb Teresa, de *Mirall trencat*, l'espai de la torre, un dels principals *leitmotiven* de la narrativa rodolediana al voltant de la qual giren també totes les altres Penèlopes: Aloma passa pel costat de «la torre de totes les torres» en les seves anades i tornades de Barcelona a Sant Gervasi, i Natàlia en



Il·lustració d'Albert Ràfols-Casamada per a una edició d'*El carrer de les Camèlies*

coneix l'existència pel relat que li fa Julieta de la seva nit romàntica en plena guerra en «una torre requisada». El caràcter totalitzador de *Mirall trencat* –que permet llegir aquesta novel·la, tal com expliquen Maria Campillo i Marina Gustà, com un comentari sobre la mateixa literatura–, afecta 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 que, significativament, Rodoreda encapçala amb un text teòric. Per això, 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.

Així, Teresa Goday, que participa amb Aloma de la condició de mare soltera –encara que la primera és un producte del fulletó vuitcentista i la segona respon al psicologisme de la novel·la d'entreguerres–, comparteix amb Cecília la construcció d'una nova vida a l'entorn de la torre entesa com a espai de vida i alhora de mort, d'acord amb el símbol finisecular del jardí abandonat, de tant de predicament en la tradició literària i pictòrica del tombant de segle.

El «jardí de tots els jardins» representa, doncs, una síntesi de contraris –vida/mort, pau/guerra, bellesa/descomposició...–, un lloc fora del món, una mena de llimbs. Tant Teresa com Cecília en prenen possessió immediatament després que la torre hagi estat testimoni de l'esfondrament d'un món –el nobiliari, quan hi entra Teresa a viure, i el burgès, quan hi entra Cecília–; i, en tots dos casos, es converteix en el mausoleu de les relacions amoroses de les protagonistes, i simbolitza l'espai de la memòria.

A diferència de les altres novel·les de Mercè Rodoreda, a *Mirall trencat* l'acció transcorre gairebé del tot dins el recinte de la torre i del jardí, i és la realitat la que, indefectiblement, irromp dins la vida d'una família i d'una casa que mantenen una peculiar pugna amb el pas del temps. Els personatges hi arriben amb tota la seva història i tots els seus records al damunt –secrets inclosos–, estretament relacionats amb determinats objectes que es converteixen, dins la xarxa de relacions de la novel·la, en símbols que adquireixen una vida narrativa pròpia: l'armari japonès de laca negra relacionat amb el primer marit de Teresa; l'agulla de pit en forma

de ramell de brillants vermells que representa l'ascensió social de la protagonista; la copa de vidre tallat, verd i rosa, que integra al món de la torre la història vienesa de Salvador Valldaura; el dominó lila, l'antifaç negre i el vano amb una poma pintada que Teresa porta la nit que sedueix el que serà el seu segon marit; l'agulla de corbata amb la perla grisa que Teresa veu portar al joier Begú, que regala a Valldaura i no se la posa, i que acaba portant el seu amant, el notari Riera, entre tants altres objectes que es van integrant al món de la torre.

D'altra banda, la realitat es filtra en aquest món tancat a través de personatges externs que hi aporten gestos, maneres de parlar, circumstàncies personals i extraccions socials diversos. És el cas de Jesús Masdeu, el fill no reconegut de Teresa, un nen tímid que voldrà ser artista i no passarà de pintor de cromos, i que, durant la guerra, és el cap dels milicians encarregats d'incautar-se de la casa; la seva presència a la torre és el ressò de les arrels populars de Teresa. El nen Masdeu es mira els peixos de color vermell que Teresa fa posar en el brollador del vestíbul de la torre, igualment com es fixa en el cap de lleó d'on penja la cadena del timbre i que recorda el timbre de la torre de Cecília.

Els peixos vermells són un distintiu dels nous rics, en l'obra de Rodoreda: el senyor Bellom, de *Jardí vora el mar*, i un dels clients de Cecília, els tenen instal·lats a la capçalera del llit, i els amos de la torre on treballa Natàlia, en tenen també al brollador del jardí. D'altra banda, amb Eulàlia, el personatge que propicia el casament de Teresa i Valldaura, entren a la torre les notes de societat –casaments, defuncions i *liaisons* diverses– i les notícies sobre la conflictivitat social. Eulàlia acabarà a París, com Sofia Valldaura, la seva fillola i l'únic membre de la família que surt constantment del clos de la torre: primer són els partits de tennis amb els amics, les compres, els viatges i els enterraments, i finalment, l'exili.

Davant la notícia de la mort del joier del ram de brillants, «a la Teresa li semblà que el temps acabava de fer un salt». El temps guanya la partida als habitants de la torre, que no són immunes a la realitat exterior: es fan obres al barri, s'obren carrers nous i es construeixen edificis i botigues moderns; els automòbils substitueixen els cotxes de cavalls, i Teresa Valldaura, una àvia grossa i malalta, retorna a la manera de parlar de la seva joventut, pròpia de la Barcelona més popular, els terrats de la qual Jesús Masdeu no es cansa de pintar i a la qual retor-



Marell Amengol

narà Ramon, un dels fills de Sofia, casat amb una modista en tornar de l'exili sudamericà a la Barcelona grisa, trista, afamada i miseriosa de la postguerra, la mateixa ciutat que reflecteixen les barraques d'*El carrer de les Camèlies* o els carrers plens de pobres i tol·lits de guerra de *La plaça del Diamant*.

Aquí és on anirà a parar la Barcelona rabent i indiferent que passa per davant dels ulls del vell notari Riera, quan aquest va a visitar Teresa per última vegada; una ciutat que ja es fa estranya a Eulàlia en una visita ràpida abans de la guerra: «Havia vingut a Barcelona en una mena de viatge sentimental i tenia la impressió que en sortiria desfeta si no trobava la manera de reaccionar a temps. El passeig de Gràcia no era el seu Passeig de Gràcia. Les seves amistats havien anat desapareixent. Tot havia canviat sense acabar d'haver canviat. En dies així s'agafava als records com si en depengués la vida: el que li quedava de vida...»

Després de la guerra, sí que tot canvia de veritat. La torre és enderrocada i el jardí arrasat, per tal de construir-hi blocs de pisos que n'esborraran qualsevol rastre. Amb la liquidació de la torre, executada per la voluntat de Sofia, s'esborra un món que encara és deutor dels valors romàntics. I Sofia és l'únic personatge de l'univers rodoredià que pot prendre aquesta decisió, perquè és l'únic capaç de distanciar-se sentimentalment del passat. La gran

supervivent d'aquesta història, ho és perquè ha après a controlar les emocions pròpies i les d'altri, perquè no ha dubtat a fer a miques els últims testimonis de les seves il·lusions de joventut —a les quals mai no ha cedit— un cop esdevé mestressa de la seva vida i de la fortuna heretada.

Com la borrosa Rosamaria de *Jardí vora el mar*, Sofia rebutja, discretament però sense vacil·lar, l'abraçada que li vol fer Armanda, la dipositària de tot aquest món que, al final de la novel·la, queda reduït al no-res, com la closca buida de l'avellana que trenca Eladi Farriols, com la perla desenganxada de l'agulla de la corbata del vell notari Riera, com el cap del senyor de la casa de les nines que Ramon s'emporta de la torre, com la làpida de marbre amb el nom de Maria que va a parar al terra del safareig d'un dels operaris del trasllat, o com els esqueixos de roser que va a buscar Armanda i que al final són secs: un món que queda simbolitzat en la rata morta, amb el cap voltat de mosques verdes, que descobreixen dins el tronc foradat d'un castanyer els encarregats de l'enderroc. Sense girar-se, Penèlope «es perd avall dels carrers». ■

El jardí de la torre de la família Farriols, a Sant Gervasi, d'on eren veïns la família de Rodoreda

Margarida Casacuberta és professora de literatura catalana a la Universitat de Girona