

Quaderns de Filologia. Estudis literaris. Vol. XVI (2011) 101-123

ELS LÍMITS DE L'ESPAI AUTOBIOGRÀFIC EN LA NARRATIVA BREU DE MERCÈ RODOREDA

Dari Escandell & Isabel Marcillas
Universitat d'Alacant

1. INTRODUCCIÓ

Es tendeix a creure que sobre la vida i obra de Mercè Rodoreda (Barcelona, 1908 - Girona, 1983) està ja tot dit. La crítica l'ha estudiada i l'ha analitzada des de totes les perspectives, i en alguns aspectes fins a la redundància.

Al llarg de les gairebé tres dècades que han seguit a la mort de l'autora n'han proliferat investigacions de tota mena; des de les tres biografies publicades a començament dels noranta, fins a tesis doctorals, monogràfics o estudis de literatura comparada, entre d'altres. I més recentment, amb motiu de l'efemèride del centenari de la seua naixença, emergí com mai abans tot un reguitzell de nous materials¹. Ara bé, l'etiqueta que li atorga la crítica, gairebé unànime en considerar la seua obra narrativa, al costat de la de Josep Pla, com la més important de la literatura catalana de tot el segle XX –i no aniríem pas errats en considerar-la també entre les més importants de la literatura universal–, en justifica i n'exigeix tot aquest ventall.

Sense més preàmbuls, en aquest article ens plantegem abordar Rodoreda d'una manera concreta: des de la perspectiva de la crítica autobiogràfica, atès que fins avui dia, i sobretot pel que fa a la parcel·la de la narrativa breu, n'ha estat un dels espais menys aprofundits². El present estudi, vertebrat a partir d'alguns dels seus contes més representatius, s'estructura en dos grans eixos. En el primer oferim un breu tast de la trajectòria de Mercè Rodoreda com a contista, i també una aproximació bàsica a les teoritzacions sobre l'escriptura

¹ "Traces", base de dades bibliogràfiques de llengua i literatura catalanes de la Universitat Autònoma de Barcelona, ho xifra en 871 materials catalogats a data de setembre de 2010.

² Cal destacar, en aquest sentit, l'estudi d'Anna Esteve "La experiencia autobiográfica del exilio en los cuentos de Mercè Rodoreda: la vida como alimento literario" (2004), així com els dos articles de Carme Arnau sobre la narrativa breu rodorediana compilats dins de *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda* (2000).

autobiogràfica orientada al segon gran bloc: l'anàlisi dels relats breus més representatius en relació amb l'empremta íntima, personal, de l'autora.

No es pot pretendre establir, però, els límits de l'espai autobiogràfic de la narrativa breu de Rodoreda sense formular-hi abans, de bestreta, la gran pregunta: De debò podem parlar d'autobiografia en referir-nos a les seues obres? Val a dir que som davant d'un tema tractat infinitat de vegades i, avui dia, a bastament superat. Fins ara, els especialistes han coincidit a afirmar que no podem considerar plenament autobiogràfica, de cap manera, pràcticament cap ni una de les seues creacions, ja siguen novel·les o contes. Ara bé, això no lleva que moltes d'aquestes obres no amaguen, en major o menor mesura, en una dosi més alta o més baixa, passatges i elements de la vida de la pròpia Rodoreda. Entrem, per tant, en el controvertit camp de la ficcionalització de l'experiència.

D'entrada, una premissa òbvia: En la història de la literatura no hi ha hagut pràcticament cap autor que haja sigut alié a la realitat que l'envolta, i Rodoreda no n'és cap excepció, per descomptat. Com observarem detalladament tot seguit, encara que la narradora tracte d'allunyar les seues creacions de les vivències que han determinat la seua existència, els personatges, els espais, el temps i altres factors inherents a les seues narracions sempre n'amaguen una petita dosi, per molt minúscula que siga; una petja que es desprèn de l'experiència pròpia, personal, intransferible, de l'escriptora.

És més, la ficcionalització de l'experiència esdevingué un dels eixos cabdals de la narrativa de Rodoreda. En aquest sentit, l'autora entra en concomitància amb escriptors que havia llegit i admirat. És, per exemple, el cas de Marcel Proust, que va fer de la reflexió sobre els límits entre el jo biogràfic i el jo narratiu un dels fonaments centrals de la seua literatura. Proust es desmarca de la crítica positivista del segle XIX amb un jo narratiu intradiegètic, en primera persona, que tanmateix, encara que ho sembla, no és pas ell. Així mateix, malgrat que les protagonistes d'algunes novel·les i de molts contes de Rodoreda s'assemblen en part a l'autora –bé en el caràcter, bé en les circumstàncies vitals, etc.–, hem de tenir ben clar que en cap cas, cap personatge –insistim– no és tampoc ella.

Evidentment, en els seus contes i novel·les hi ha passatges que recorden –o que ens traslladen– anècdotes de la seua vida. Doncs bé, aquest fet s'ha convertit, curiosament, en un dels centres de gravitació principals pel que fa als estudis sobre Rodoreda. Xavier Pla (1995) ha remarcat que les seues tres biògrafes –Carme Arnau (1992), Montserrat Casals (1991), Mercè Ibarz (1991)– empraren bona part de les energies en intentar trobar els paral·lelismes entre el jo literari (el ficcional) i el jo biogràfic (l'inherent a l'autora). Pla, però, separa la narrativa rodolediana del gènere autobiogràfic taxativament a partir de l'aplicació de l'esquema proposat per Philippe Lejeune a *Le pacte*

autobiographique (1975), que analitzarem més endavant. Des d'aquesta base teòrica, rebutja que se'n faça una lectura associada a aquests paral·lelismes (elements de ficció; elements de la vida real), ja que la intenció de Rodoreda era ben bé una altra: contar històries, construir una veu ficcional per traslladar-nos la seua realitat. En canvi, tothom coincideix –Xavier Pla inclòs– a remarcar l'excepció del conte “El bany”.

Nosaltres, tenint en consideració totes aquestes prevencions, hem volgut indagar-ne en la narrativa breu i filar tan prim com ens ha estat possible per a oferir una panoràmica acotada a uns pocs contes. Concretament, a aquells relats breus on els límits entre la ficció i la realitat semblen més difusos. Així, a banda d’“El bany”, hem sotmés a anàlisi els relats “Orleans, 3 quilòmetres”, “Fil a l’agulla” i “Paràlisi”, com també diversos textos del recull *Un cafè i altres narracions*.

2. PRESENCIA DE L'ELEMENT AUTOBIOGRÀFIC

Carme Arnau (1992) considera que els elements autobiogràfics de l'obra de Mercè Rodoreda són tan sols producte de l'inconscient de l'escriptora, la qual, al seu parer, mai no els fa aparèixer intencionadament. Tanmateix, d'altres com Xavier Pla (1995) ho interpreten com la tria conscient d'una forma autobiogràfica que l'autora féu servir per tal d'augmentar el grau de versemblança dels seus personatges de ficció. Sense entrar en polèmiques, és evident –com dèiem al començament– que els relats breus de Rodoreda estan farcits de vestigis autobiogràfics. De fet, aquesta presència ha conduït a noves línies de teorització, com ara la de la funció catàrtica que li produïa l'acte d'escriure.

Com en la majoria d'escriptors, la literatura tenia també un efecte catàrtic en Mercè Rodoreda. Sovint, l'escriptura esdevé l'instrument a través del qual els autors exterioritzen els seus desequilibris interns. Però Montserrat Casals, una de les seues biògrafes, va més enllà en argüir que la creació rodorediana va associada en bona mesura als estats d'ànim de l'autora. De fet, segons Casals, hi determina les etapes creatives al llarg de la seua trajectòria.

En aquest sentit, el període de patiment experimentat arran de la guerra i l'exili li impedeix elaborar textos llargs i, en conseqüència, el conte es converteix en l'única alternativa viable. Al parer de Casals, fou només a través d'aquest gènere que aconseguí sortir de la crisi personal que llavors travessava:

Com que no tinc temps per fer res que no sigui massa llarg, ni que m'absorbeixi massa, penso dedicar-me una temporada llarga [...] a fer contes i a fer-los seriosament. [...] 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*. La novel·la és massa absorbent. A més he descobert que el conte és un gran gènere.

Mercè Rodoreda. *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*

Carme Arnau corrobora que “durant els anys de la Segona Guerra Mundial, Mercè Rodoreda es va veure abocada a una situació de precarietat i d'angoixa, en la qual l'escriptura era difícil, per no dir impossible. [...] L'escriptura de la novel·la resultava impossible per la complexitat d'aquest gènere, un gènere que demana un esforç intens i, sobretot, continuïtat. Molta dedicació. En canvi, l'avantatge del conte n'és la brevetat, que vol dir més rapidesa en l'execució” (2000: 13).

Rodoreda va escriure la majoria dels contes durant la primera part de l'exili. Abans, però, durant els anys trenta, ja havia dut a terme una primera incursió en el gènere, amb relats que posteriorment ella mateixa rebutjaria. Aquesta primera temptativa fou “rescatada fa uns anys de les hemeroteques per Carme Arnau i publicada en el volum *Un cafè i altres narracions* (1999), juntament amb els contes infantils de la mateixa època” (Gregori, 2008).

Ara bé, la publicació del primer gran recull, *Vint-i-dos contes* (1958), premi Víctor Català 1957, no tingué lloc fins a les acaballes dels cinquanta. Després d'uns anys difícils a les primeries de la dècada dels quaranta, viscuts a cavall entre París, Orleans, Llemotges i Bordeus, fou finalment en aquest darrer indret i, sobretot, a partir del seu establiment definitiu a Ginebra (1948), que l'autora s'hi dedica amb més èmfasi.

Segons les seues biògrafes és ben probable que Mercè n'iniciés la redacció a Bordeus, pels volts dels anys 1945 o 1946. Amb tot, Mercè Ibarz (1991) adverteix que “entre 1940 i 1956, Rodoreda va passar llargs períodes de sequera” (15), i titula aquell període com “la temporada de l'infern” (71), que “durarà una dècada, com a mínim fins al 1950” (71)³.

Les històries de *Vint-i-dos contes*, prèvies a la bonança econòmica que li permeté dedicar-se posteriorment (d'ençà el 1957) al conreu de la novel·la, transcriuen, millor que cap altra obra seua, l'experiència de l'exili; en paraules d'Arnau, són històries marcades per tres eixos temàtics: “pessimisme, tristesa i crueltat” (1979: 99). Aquest recull és el preludi de l'etapa literària més prolífica, la dels anys seixanta, que enceta tan bon punt troba l'estabilitat necessària per a dedicar-se plenament a l'escriptura. És llavors quan fa el salt a la novel·la, raó

³ Des que l'any 1948 s'instal·la finalment a Ginebra, durant “els tres primers anys a la ciutat suïssa, Mercè va pintar més que no pas va escriure” (Ibarz, 1991: 90). Ibarz parla d'un període d'introspecció en l'escriptora, que sovint acaba travant-la.

per la qual les seues biògrafes coincideixen a considerar els reculls de contes de l'autora com a ponts entre la seua novel·lística (Arnau, 1979: 98).

3. OBRES PONT: DEL REALISME A LA FANTASIA

Al marge de *Vint-i-dos contes*, Rodoreda féu noves incursions en el gènere fins a les darreries de la seua trajectòria. De fet, mai no n'abandonà el conreu; el conte "Un cafè", redactat el 1982 fou un dels seus darrers escrits abans de morir⁴.

D'altra banda, Arnau estableix una divisió general de la trajectòria de Rodoreda en "dues etapes, una de realista i una altra de fantàstica" (1992: 11). Així, el segon gran recull de contes rodoredians, *La meva Cristina i altres contes* (1967), que potser és "el que aporta la major contribució de l'autora al gènere" (1992: 23), suposa un altre punt d'inflexió. Si bé a les novel·les publicades per aquell temps ja n'havia aparegut algun vestigi, *La meva Cristina...* coincideix amb l'allunyament progressiu de la realitat i, en conseqüència, de la realitat de l'autora. Un allunyament que s'aguditzava fins a quotes molt més flagrants a mesura que ens acostem a la recta final del seu periple vital⁵.

El que podria caracteritzar l'evolució de la prosa rodorediana és un procés de sàvia literaturització d'una sèrie de temes i d'obsessions vitals, de complexos i culpes, profundament lligats a la seva vida, i per això mateix, sempre convincents, sempre versemblants... però progressivament allunyats de la biografia directa i personal de l'autora (Arnau, 1991: 28).

En l'article "Recerca i secrets" (2000), Carme Arnau hi aprofundeix en l'observació de l'avanç del fantàstic en detriment del realisme:

En un parell de contes de *Vint-i-dos contes*, podíem anotar l'entrada del fantàstic. [Però] els personatges de *La meva Cristina i altres contes* veuen visions en uns ambients misteriosos, sense referents reals, en general, i així penetrem ja, en el fantàstic rodoredià. [...] Després d'haver deixat constància a *Vint-i-dos contes* del que ha vist i viscut, sobretot –l'amor, la crueltat, la guerra...–, explorarà, a *La meva Cristina i altres contes*, uns paratges més impenetrables i recòndits: els de la intimitat humana, on nien les obsessions, les culpes, les pors, la follia... a través d'una literatura fantàstica molt original (Arnau, 2000: 23-24 i 29).

⁴ Arnau (2000:14) addueix que el conte va ser "un gènere que sempre la va atreure, que sempre va conrear. De fet, el seu bateig literari es va produir a inicis dels anys trenta amb l'escriptura de contes i un conte, "Un cafè", va cloure, ben probablement, la seva producció, a inicis dels vuitanta".

⁵ Veg. Carles Cortés (1998 i 2008).

Finalment, durant els darrers anys de la seua trajectòria, Rodoreda escriu també els reculls *Semblava de seda i altres contes* (1978) i *Viatges i flors* (1980); això sí, amb una dedicació als contes llavors molt més esporàdica i eventual⁶. Fet i fet, els contes són, conjuntament amb les seues primeres novel·les –les dels anys trenta–, els espais on el fet autobiogràfic té un major ressò, on encara conserva una major presència⁷.

4. TEORITZACIONS SOBRE ESCRITURA AUTOBIOGRÀFICA

Abans d'endinsar-nos, però, en la localització de vestigis autobiogràfics als seus contes, fóra bo fer-ne cinc cèntims sobre les diverses teoritzacions relatives a l'escriptura autobiogràfica. Dèiem adés que Xavier Pla advertia que qualsevol vincle de la narrativa rodolediana amb la literatura autobiogràfica quedava tallat de soca-rel a partir de l'aplicació dels postulats teòrics de Philippe Lejeune⁸.

Lejeune va definir l'autobiografia com un “récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait des sa propre existence lors qu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité” (1975: 14). Per a Lejeune, l'escriptura en clau autobiogràfica implica la coincidència d'identitat entre tres individus: l'autor (aquell a qui ens emplaça el nom de la coberta), el narrador (aquell que rememora els fets i els hi relata) i el personatge protagonista (aquell de qui s'hi parla i que visqué els fets passats que ara es rememoren); tots tres individus han de ser forçosament la mateixa persona.

Però sobretot, segons Lejeune, quan encetem la lectura d'una obra autobiogràfica assumim que estem davant d'un testimoni real, verídic, on no té cabuda en principi el fet novel·lesc. Per això, la lectura d'una obra de ficció mai no serà igual que la d'uns fets autobiogràfics, ja que quan el lector comença a llegir-los es fa necessari que tinga en compte el contracte –figurat– de lectura que l'escriptor li ha remés obertament, per endavant. En terminologia poc acurada, diríem que l'autor li fa l'ullet al lector perquè aquest interprete com a cert allò que s'hi relata. Per tant, perquè es produísca tal efecte, ha d'haver un pacte o contracte literari on impere un clima propici per a la confiança.

⁶ L'any 1979 Edicions 62 publica en la col·lecció de la MOLC el recull *Tots els contes*, que inclou íntegrament les narracions dels tres primers reculls rodoledians.

⁷ Si bé Carles Cortés (2001) i Neus Real (2004) han aprofundit recentment en l'estudi d'aquesta primera etapa novel·lística, pel que fa a la narrativa breu del primer exili només tenim els treballs de Carme Arnau (2000) i Anna Esteve (2004).

⁸ En l'actualitat, les tesis de Lejeune han estat debatudes, qüestionades i, ocasionalment, rebutjades. Però siga com vulga, la seua teoria de *Le pacte autobiographique* (1975) va marcar, indiscutiblement, un abans i un després en la història de la crítica de la literatura del jo.

Bona part dels teòrics de l'escriptura autobiogràfica s'afanyaren a posar en dubte aquestes formulacions contractuals⁹. Tanmateix, resulta força significatiu que ningú més no s'haja atrevit a formular una teoria sòlida i coherent, capaç de delimitar-ne una frontera que ens permeta certificar quan ens trobem –i quan no– davant una narració de caire autobiogràfic. En relació amb tot això, per a tancar el tema, la mateixa Mercè Rodoreda, en un escrit titulat precisament “Autobiografia”, volgué deixar clar que la seua intenció era, ben a les clares, una altra:

Si tingués la intenció d'escriure autobiogràficament, escriuria les meves memòries, però per escriure les meves memòries hauria d'interessar-me jo (i jo no m'interesso gens). No m'agrada parlar de la meua vida. [Ara bé, això no lleva que] la creació de mons i de personatges [siguen] vistos, és clar, des del meu punt de vista, segons les meves limitacions i els meus coneixements, segons la meua dosi de llibertat interior (2008: 258).

I finalment, es referma dient:

Que els personatges d'una novel·la reflecteixen la concepció del món del que l'escriu és evident, indefugible. Ara, d'aquí a creure que els personatges d'un autor són l'autor hi van moltes llances de distància. [...] És massa innocent pensar que un autor no té prou capacitat per llançar gent a viure i a caminar pels carrers. [...] M'explico tant perquè se m'ha preguntat massa vegades si jo era el personatge principal de *La plaça del Diamant*. M'agradaria, perquè viuria més en pau amb mi mateixa, però no és així (2008: 259)¹⁰.

En relació amb les teoritzacions sobre l'escriptura del jo, avui dia, gairebé quatre dècades més tard, la proposta contractual de Lejeune encara segueix sent vàlida, en certa mesura. Però si analitzem la narrativa breu de Rodoreda des dels enfocaments teòrics d'altres estudiosos de l'escriptura autobiogràfica, potser podem arribar a lligar alguns caps.

Hom s'ha sustentat en tres factors inherents per a considerar si un text és autobiogràfic o no, i en quina mesura; els crítics han partit de l'*autos*, del *bios* o de la *grafè*, segons les necessitats definitòries de cadascú. Un d'aquests teòrics, James Olney (1991 [1980]), argüeix, des de l'òptica del *bios*, que l'escriptura

⁹ Cf. Nora Catelli (1991) i Paul de Man (1979).

¹⁰ El baix interès de Rodoreda per escriure sobre ella mateixa queda palès en el poc afany de l'autora per escriure les seues memòries, tal com li ho féu saber al seu editor, Joan Sales, en una carta datada l'any 1981: “Les memòries de quan era petita ara fa angúnia escriure-les”. Curiosament, només n'apareixerien alguns fragments a la revista *Serra d'Or*, el 1982.

autobiogràfica s'ha d'entendre, merament, com la reconstrucció d'una vida. És a dir, l'escriptura entesa com a forma de comprensió dels principis organitzatius de l'experiència i com a interpretació de la realitat històrica en què viu l'escriptor.

En canvi, d'altres com Georges Gusdorf (1991 [1956]) en fan un plantejament des de l'*autos*. Per a Gusdorf, la memòria no és una mera gravació de records, sinó un element actiu que reelabora els fets, que dona forma a una vida: “la memòria actua com a redemptora del passat en convertir-lo en un present etern” (1991: 13). Per tant, l'escriptura en clau autobiogràfica perd la condició d'objectivitat, i l'escriptor passa de testimoni fidel dels fets a un ens a la recerca d'un perfil. Així, el lector deixa enrere el càrrec de comprovador de la fidelitat dels fets narrats i n'esdevé, simplement, un intèrpret¹¹.

D'altra banda, Paul de Man, al polèmic assaig “L'autobiografia com a desfiguració” (1979), emfasitza que Philippe Lejeune confon “nom propi” i “signatura”. De Man pensa que el contracte de lectura no soluciona res. Ans al contrari, hi planteja el problema: “Tenir garantia que l'autor, el narrador i el personatge protagonista coincidisquen no ens aporta cap coneixement de veracitat, sinó que és tot just en aquest instant quan es planteja el vertader problema, el problema del subjecte i el nom propi”. A més, hi denuncia l'intent obsessiu de la distinció entre l'escriptura autobiogràfica i la ficcional. És a dir, que l'escriptura autobiogràfica s'associe a fets reals i verificables, quan la cosa no és ni de bon tros així. Per tant, per a De Man, l'autobiografia no és un gènere, sinó una figura d'escriptura que apareix, en certa mesura, en tota mena de textos. Així doncs, tan bon punt apareix l'afirmació que tot text és autobiogràfic, hauríem de dir que, per això mateix, cap no ho és o no ho pot ser¹².

En conclusió, malgrat l'esforç hermenètic col·lectiu encetat vers la mitjanja del segle passat, crítics i teòrics no s'han posat mai d'acord sobre una definició viable d'escriptura autobiogràfica. Per tant, si ens cenyim a les tesis de Lejeune o a les declaracions de la mateixa Rodoreda, queda clar que la nostra autora no va fer mai autobiografia. En canvi, si ens acollim a altres postulats teòrics coetanis potser l'assumpte no queda, com semblava en un principi, del tot tancat.

¹¹ Cal destacar, dins d'aquesta mateixa postura teòrica, les obres *Metaphors of Self* (1972) i *Autobiographical Acts* (1976), del mateix Olney i d'Elizabeth Bruss, respectivament.

¹² En aquest sentit, Michael Sprinker (1990) subratlla, en *Ficcions del jo: la fi de l'autobiografia*, la transcendència de la “gradual metamorfosi de l'individu” mentre que escriu, motiu des d'on s'origina la problemàtica de la figura de l'autor. Sprinker interpreta que l'origen o la fi de l'autobiografia convergeixen en el mateix acte d'escriure, i se sustenta en Marcel Proust, tot afirmant que cap text autobiogràfic pot arribar a ser-ho excepte dins dels límits del procés d'escriptura, on els conceptes de subjecte, de jo i d'autor es confonen durant l'acte de producció del text.

En la frontera cada vegada més difusa entre l'escriptura autobiogràfica i la de ficció, doncs, definicions neutres i modernes sobre l'escriptura del jo com la de Georges May en *L'Autobiographie* (1982), sí que ens permeten encabir, a diferència de les de Lejeune, alguns contes de Rodoreda dins l'ampli ventall de l'escriptura en clau autobiogràfica.

Per a May, l'autobiografia és una modalitat literària escrita en primera persona del singular, que adopta un punt de vista retrospectiu, però el seu ordre cronològic pretèrit de presentació dels fets és modificat, amb freqüència, per la intromissió de preocupacions presents de l'autobiògraf, o per diferents obsessions personals d'aquest. Per tant, la narrativa en clau autobiogràfica intenta presentar-se com a verídica, però la promesa de dir la veritat no implica: ni el compromís de no modificar-la, ni el d'ometre determinats aspectes carregosos per a l'autor; ni tampoc haver de combatre els buits de la memòria ni el desig del narrador per tergiversar, dins d'uns límits més o menys flexibles, la realitat viscuda.

Com remarca Carme Arnau, alguns del *Vint-i-dos contes* de Rodoreda, amb tècniques com "l'escriptura parlada", vénen a ser "una autobiografia o confessió amb totes les característiques inherents: intimitat, estil col·loquial, intencionadament descurat. (sense oblidar que es tracta d'una ficció)" (1979: 89). Fet i fet, passem a veure com es palesen tots aquests postulats teòrics en algunes narracions breus rodoledianes.

5. RESSONS AUTOBIOGRÀFICS EN LA NARRATIVA BREU DE MERCÈ RODOREDA

Creiem que resulta adient començar aquesta segona part del nostre article amb paraules de la mateixa Mercè Rodoreda: "És bo que abans d'escriure visquis [...]. Jo sempre he dit que tots els personatges de les meves novel·les sóc jo, que a tots hi ha coses meves" (Arnau & Oller, 1980: 19-21).

Així doncs, com la mateixa autora confirma amb els seus mots –tot i acceptat el fet que l'obra literària de Rodoreda no s'inscriu sota els paràmetres del que anomenem escriptura autobiogràfica–, no podem obviar que els ressons de la vida de l'autora s'escolen no solament en la narrativa llarga, sinó també en aquelles situacions i personatges que formen part de la narrativa breu.

Els viarany literaris rodoledians es van iniciar en plena adolescència amb l'escriptura d'un dietari que li suposava una mena d'alliberament cultural i, sobretot, sentimental. Així descobreix Mercè l'efecte catàrtic de l'escriptura, efecte al qual l'autora recorre no solament en aquesta etapa de la vida, sinó també posteriorment, en aquells moments que, per circumstàncies diverses, li resultaren angoixants. El prometatge amb el seu oncle i la posterior vida

de casada –que li comportà moltes decepcions–, marcaren en certa mesura el seu tarannà, que ella mateixa qualificà de bastant dolent, de quiet i violent, d'apassionat i seré, d'innocent i complicat i, també, d'esquerp¹³.

D'altra banda, a la particular situació familiar cal afegir-hi els esdeveniments col·lectius, històrics, que empenyeren tota una generació a viure la guerra, amb la devastació física i la desolació moral que li són inherents. Així, de l'experiència de l'exili, de l'allunyament de la família, i de la vivència d'amors, aleshores catalogables com a prohibits, és d'on naix la Mercè Rodoreda que afirma reconèixer-se en cada personatge que crea.

Més amunt ja hem comentat les paraules de Carme Arnau que confirmen l'existència d'una sèrie de *leitmotifs* en la literatura rodorediana, íntimament lligats a complexos, culpes i obsessions que semblaren conviure gairebé constantment amb l'autora. Caldria, a més, parar atenció als substantius usats en el seu moment per Arnau i repetits per nosaltres en aquest treball. Parlem d'*obsessions*, de *culpes* i de *complexos*; es tracta de mots amb una evident càrrega negativa que indiquen el continu estat anímic trasbalsat de l'autora. Estat que, d'altra banda, podem considerar el causant que tots els seus personatges, com ella mateixa declara, siguen –tot i no ser-ho– ella, confirmant-se d'aquesta manera el procés catàrtic que, per alguns estudiosos, l'escriptura exercia sobre Rodoreda.

Tot i que amb el pas del temps Mercè Rodoreda afirmarà que durant els anys de la guerra no escrigué perquè li semblava una ocupació frívola (*cf.* Casals, 1991: 120), les publicacions desmenteixen aquestes declaracions i confirmen el fet –com ja hem observat anteriorment– que l'autora barcelonina trobà en el conte un gènere fet a la mesura de les seues necessitats d'escriptura del moment¹⁴. La brevetat d'aquestes narracions li permeté dedicar-se al mateix temps a la costura, tasca amb què es guanyà la vida, segons ella treballant fins a l'embrutiment. A més, la intensitat que assoleix l'escriptura d'aquest tipus de narrativa s'adiu amb la intensitat dels sentiments que viu en l'exili; és així com les seues ficcions es van bastint “a partir d'una galeria de personatges reals, sovint familiars, que ella se sent capaç de mirar des de fora” (Casals, 1991: 84).

De manera que, com afirma novament Carme Arnau, foren les circumstàncies històriques les que “van propiciar, ben probablement, que Mercè Rodoreda es dedicés al conte de manera molt intensa, gairebé exclusiva, durant una època ben concreta de la seva vida, de 1945 a 1957. I gràcies a aquesta dedicació, va

¹³ *Veg.* Baltasar Porcel: “Mercè Rodoreda o la força lírica”, *Serra d'Or* 3 (març 1966).

¹⁴ Carta a Anna Murià, escrita a Bordeus el juliol de 1946 (Rodoreda, 1985: 90).

descobrir la categoria del gènere, un gènere en el qual esdevindrà una mestra indiscutible” (2000: 13).

Potser justament en els dos adjectius esmentats per Montserrat Casals, *reals* i *familiars*, resideix la gràcia, l'èxit dels personatges rodoredians, perquè, tot i ser –en part– ella, són també cadascun dels lectors que s'acara a la lectura dels seus textos. I és que Mercè descriu sentiments de culpa, complexos i obsessions qualificables, abans de res, d'humans. Es tracta de vivències que han format part de l'experiència vital de l'autora i que aquesta recrea mitjançant l'escriptura. Podem dir que ens apropem al *bios* de què parlava Olney, però no aplicat a la reconstrucció d'una vida mitjançant els fets viscuts sinó a través de la reelaboració, generalment, de sentiments o sensacions. Aquesta *reelaboració* ens apropa a l'explicació de Gusdorf en parlar de l'escriptura autobiogràfica i la memòria: “La memòria actua com a redemptora del passat convertint-lo en un present etern”.

Així doncs, quan parlem de la literaturització d'una sèrie de temes íntimament lligats a la vida de Mercè Rodoreda, acceptem la reconstrucció dels principis organitzatius de l'experiència vital més íntima de l'autora, explicitats a través de l'artífex de la memòria, que li permet reelaborar els sentiments –en poques ocasions parlarem de fets concrets en el cas de Rodoreda–, per posar-los a l'abast dels seus personatges i, en definitiva, del lector. Evidentment, això no és autobiografia en el sentit més pur, però permet no obviar els ressos autobiogràfics al llarg de la literatura rodorediana. Atesa doncs la impossibilitat de separar vida i literatura en els textos de nombrosos autors, també ambdues caminen agafades de la mà en l'obra de Rodoreda, de manera que les pinzellades autobiogràfiques se succeeixen en diversitat de títols adscrits tant a la novel·la com a la narrativa breu.

La projecció biogràfica dins la narrativa breu de Mercè Rodoreda es palesa de manera diversa; d'una banda, mostrant o reconstruint l'experiència pròpia relacionable amb fets reals o tangibles –tot i que, com hem comentat, aquesta situació no sovinteja–, així com, d'altra banda, recreant la memòria més íntima, la que només té a veure amb aquells sentiments o records que trasbalsen l'autora. A més, però, Rodoreda tria sovint personatges que, tot i no formar part de la seua vida, s'hi creuen i copsen la seua atenció. Molts d'ells són personatges angoixats davant de l'experiència vital de l'exili, un exili que, en nombroses ocasions, esdevé interior, com a resultat de la fugida de la realitat adversa que ha tocat viure tant a la nostra autora com als personatges que hi recrea.

5.1. “El bany”

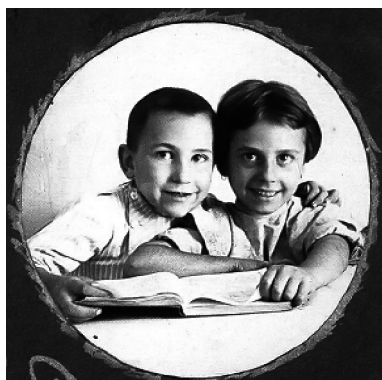
Com dèiem adés, si hi ha algun conte que s’apropi de manera més clara al gènere autobiogràfic, aquest és el conte titulat “El bany”, en què la protagonista és una nena que rep el nom de Mercè i vesteix igual que la nostra autora –les fotografies ho confirmen–, a l’edat de cinc o sis anys. Diu el conte: “Duia un vestit de musselina carmí amb una peça de musselina blanca; al pit un pom de miosotis retenia un grup de tavelles. Mitjons blancs, sabates de xarol negre i un llaç del mateix color del vestit, com una papallona damunt dels cabells”¹⁵.



A més, Felipet, l’amic que acompanya la Mercè del conte, fou també un amic real de la infantesa de l’autora. L’anècdota que serveix d’entramat a aquesta història és, així mateix, una anècdota viscuda per Mercè Rodoreda, qui el 1913 debutà com a actriu al teatre Torrent de les Flors. L’avi Gurguï, en recompensa, li comprà una nina ben grossa que l’autora rememora en aquest conte amb cert tarannà autobiogràfic¹⁶.

¹⁵ Mercè Rodoreda (2002): “El bany”, *Tots els contes*, Edicions 62, Barcelona, 141. Totes les referències als contes de l’autora al·ludiran a aquesta edició si no s’indica el contrari.

¹⁶ Francesc Massip i Montserrat Palau (2002: 9-18) donen notícia dels detalls autobiogràfics d’aquest conte relacionats amb el món del teatre en *L’obra dramàtica de Mercè Rodoreda*. Mercè Rodoreda va debutar com a actriu quan tenia cinc anys, al Teatre Torrent de les Flors, en l’obra *El misteriós Jimmy Samson*, el 18 de maig de 1913; feia el paper de Ketty. Ketty quedà tancada dins una caixa



Ara bé, remarquem el mot *cert* ja que, tot i l'ineludible referent real, d'antuvi no s'estableix el pacte necessari amb el lector perquè aquest pugui entendre la història com absolutament autobiogràfica a causa del marc de ficció on s'insereix: un recull de narracions de caràcter eminentment ficcional. És com si amb aquest embolcall, l'autora tractara de preservar la intimitat d'una etapa especial de la seua vida, tot i que aquesta etapa, la infantesa, es pot considerar probablement com la més feliç de l'existència de Mercè Rodoreda. Potser per això: "La infantesa va ser per a ella una font permanent d'inspiració, una part important del seu ric imaginari", com afirma Carme Arnau (1999: 16). En conseqüència, "El bany" mostra una infantesa amb amics i amb família, una infantesa que traspuja calidesa i que es contraposa a una gran quantitat de relats on predomina la soledat i, fins i tot, la marginació d'uns personatges principals que exhibeixen personalitats aclaparades per un egocentrisme que els resulta devastador.

5.2. "Orleans, 3 quilòmetres"

La narració "Orleans, 3 quilòmetres" és un clar exemple de ficcionalització de l'experiència viscuda o de correspondència autobiogràfica amb l'existència, però, d'una absoluta independència entre el jo narratiu i el jo biogràfic; més

fora mentre jugava i Jimmy Samson, que havia estat lladre, posà en pràctica les seues habilitats per salvar Ketty. De manera que, tant en la ficció com en la realitat, Mercè ix d'una caixa de cabals en l'obra teatral i, tant en el món ficcional com en el real, Mercè rep, com a premi per l'actuació, una nina que és batejada amb el nom de Ketty. En una carta que Pere Gurguï envia a Joan Gurguï a l'Argentina, s'esmenta la festa del bateig de la nina, que fou dedicada també al record de Mossèn Cinto i rebé el nom de festa de la Infantesa.

que de biografia, hem de parlar d'un aprofitament de la realitat per denunciar, mitjançant la ficció, l'experiència angoixant de la fugida cap a un exili de connotacions incertes.

“Orleans, 3 quilòmetres” relata la fugida d'una parella d'exiliats que, escapant de l'assetjament alemany, es dirigeix cap a Orleans. La història, que en principi podria al·ludir a qualsevol parella d'exiliats, té un clar referent biogràfic ja que la mateixa Mercè escriu una carta a Anna Murià on relata la fugida que va protagonitzar junt amb Armand Obiols i tres amics més el 12 de juny de 1940¹⁷. Indubtablement, la por i la desolació causada per la visió de la mort, així com la fam i la set que hi patiren, queden reflectides en ambdós textos, tant en el que pertany al món de la ficció com en aquell que l'autora dirigeix a la seua amiga.

Observem-ne, amb un exemple, els paral·lelismes: “Sense poder avançar ni un pas més, jo quan m'ajeia als marges per a reposar no podia aixecar-me, vam entrar en una casa esbotzant la finestra. És la cosa més sinistra que et puguis imaginar”, escriu Mercè a l'Anna des de Limoges en una carta datada el 29 d'agost de 1940¹⁸. A la narració “Orleans, 3 quilòmetres” rememora així els fets viscuts, mitjançant el diàleg de la parella protagonista:

–Si no seiem una mica, jo no puc anar més endavant. S'assegueren a terra, a la cuneta. Miraven passar la riuada de gent. [...]

–Jo cauré estirada a terra. No puc mes...

–A la primera casa que trobarem hi entrarem i hi farem nit. [...]

Entre una espessor d'arbres es veia una casa. [...] Arribaren ran de la porta de fusta. Una portalada alta i ampla amb dos caps de lleó per picaportes. Empenyé. La porta no cedí. Empenyé amb les espatlles, tossudament. Tota la porta trontollà però no va obrir-se pas.

–La fusta està reinflada, però entrarem. Ja veuràs.

–Jo ajudar.

Gairebé botaven. Darrera d'ells una ombra s'inclinava sol·lícita, i es posà a empenyer la porta a cops d'espalla. Vigorosament. De cop la porta es va obrir i gairebé caigueren a dins¹⁹.

D'altra banda, a més de la referència a fets reals, tangibles, viscuts per Rodoreda, la narració evidencia algun dels trets del caràcter de l'autora, com el gust per les flors que, curiosament, no es pot estar d'usar com a embolcall del

¹⁷ Donen notícia d'aquesta relació realitat-ficció en “Orleans, 3 quilòmetres”: Carles Cortés (2000: 230), Anna Esteve (2004) i Montserrat Casals (1991: 107-108).

¹⁸ Veg. Mercè Rodoreda: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, op. cit., 72.

¹⁹ “Orleans, 3 quilòmetres”, op. cit., 282-290.

context de mort que emmarca la fugida cap a Orleans, contraposant d'aquesta manera el dramatisme del moment a la bellesa de la vida. Una part de la descripció de la casa on entren a fer nit la parella d'exiliats diu així: "Al davant tenia un jardí ple de tulipes, i de rosers amb les darreres roses del mes de juny. Els arbres eren til·lers. Ran de reixa, abocat a la carretera, hi havia un mur de baladres amb flors roses i vermelles. Se sentia un perfum espès, aturat, com si no es pogués del clos del jardí, de xuclamel i de troana" (287). Comprovem doncs que el lirisme dóna vida o acompanya a la desolació.

Els protagonistes d'"Orleans, 3 quilòmetres" acaben acompanyats per un home de raça negra que porta una maleta. La dona, que no pot dormir un cop instal·lats a la casa, se sent intrigada pel contingut d'aquella maleta i resulta interessant el fet que la protagonista manifeste el pensament que potser l'home hi porta joies. Diem que resulta curiosa o interessant aquesta observació per part d'un personatge rodoredià perquè sembla que a Mercè li agradaven força les joies. Escriu d'ella Anna M. Saludes (1983: 13-15), tot evocant l'autora, que "sentia una atracció extasiada per les joies. Així que va poder permetre-s'ho, no es va pas estar de comprar-se'n algunes i, fins i tot, de regalar-ne". Així, a "Orleans, 3 quilòmetres" trobem l'experiència de fugida a l'exili, el gust per les flors, l'esment a les joies... No sembla, doncs, el personatge de ficció una recreació, si més no parcial, de la mateixa autora?

5.3. "Fil a l'agulla"

La projecció de l'experiència personal continua en d'altres narracions breus, com ara "Fil a l'agulla". La protagonista d'aquest conte, Maria Lluïsa, una exiliada que resideix a França durant la Segona Guerra Mundial, s'ha de fer càrrec d'un cosí capellà que està malalt i, a més, s'ha de guanyar la vida cosint. Certament, una vegada més, no podem dir que es tracte d'una història autobiogràfica, –atés que no està escrita en primera persona i ni tan sols no hi ha la concordança entre el nom de l'autora i el de la protagonista–, però novament els elements que tenen correspondència amb l'experiència vital i el tarannà de Mercè Rodoreda són nombrosos. Observem-ho a través dels paral·lelismes entre una carta dirigida a la seua amiga Anna Murià, datada el 19 de desembre de 1945 a Bordeus, i un fragment de la narració que ens ocupa. Diu Mercè en la carta:

Treballo com un boig; no tens idea de les combinacions i de les camises de dormir que surten de les meves mans. [...] Tinc una màquina de cosir i un maniquí, encara que a vegades renegui per culpa de la feina que faig a vegades em produeix un cert orgull de veure que sé guanyar-me la vida. Amb més sort

i uns quants diners per arrencar hauria pogut fer una fortuna. Em faria il·lusió posar una botiga a París. Quan vindràs, si et fa goig, buscarem algú que ens la financii i tirarem endavant la idea. I ens partírem entre Barna i París²⁰.

La correlació amb les paraules de Maria Lluïsa en “Fil a l’agulla” és innegable, diu així el text de ficció:

D’aquí a tres o quatre anys –pensava– m’establiré. Posaré una placa de llautó a la porta: ‘Maria Lluïsa, modista de blanc’. [...] Cada any aniria a París a buscar models. [...] Cada temporada es faria fer unes targetes per enviar a les clientes, emmarcades amb tot de torterols cal·ligràfics i el seu nom en lletra anglesa, al mig. (26-30)

Tal com comenta Montserrat Casals (1991: 126), Mercè depenia econòmicament en aquells moments del seu company Obiols, que ja no guanyava un sou tan bo com durant els dies de l’ocupació. Segurament, per aquest motiu, Rodoreda continuava cosint i pensava que si no poguera guanyar-se la vida amb l’escriptura, com a mínim podria fer-ho amb la costura. D’altra banda, no solament el desig d’instal·lar-se com a cosidora reflecteix en “Fil a l’agulla” a l’autèntica Mercè; descripcions com la del mateix acte de cosir amb destresa, fent notar com la roba li lliscava de la falda a la protagonista i l’havia d’arreplegar de tant en tant, demostren que l’experiència viscuda per l’autora en desenvolupar aquesta activitat és la que guia les seues paraules. I encara més, diu la narració que Maria Lluïsa, “quan arribava del taller amb feina nova, desfeia el paquet a poc a poc i acariciava les sedes i les randes”, frase que exemplifica el gust que ella mateixa devia sentir com a costurera experimentada, pel tacte suau, acaronador, d’aquest teixit, que reapareix en diversitat d’històries de l’autora.

5.4. “Paràlisi”

Un altre dels contes que no es pot deixar de banda en aquest tast biogràfic al voltant de la narrativa breu de Mercè Rodoreda és “Paràlisi”, inclòs en el volum *Semblava de seda i altres contes*. De la protagonista de “Paràlisi” no en coneixem el nom, però les circumstàncies relacionades al text s’adiuen força amb les de l’escriptora: “Parlo de mi. I no parlo gens de mi” (324), confirma la protagonista, una dona que ronda la cinquantena, que escriu, que pinta, a qui li agraden les flors, “perquè les flors són jo”, diu (p. 324); una dona que va viure a Barcelona i que viu a Ginebra, que ha de prendre ferro perquè pateix

²⁰ Veg. Mercè Rodoreda: *Cartes a l’Anna Murià 1939-1956*, op. cit., 79.

anèmia: “Si tingués els glòbuls rojos que he de tenir... Sempre me’n falten i he de prendre ferro” (p. 322), relata a la ficció. Paral·lelament a la nostra autora, la protagonista pateix una paràlisi, tot i que en el cas de la ficció la paràlisi és al peu, la del braç només s’esmenta com a cosa passada. En una entrevista que Baltasar Porcel (1966: 71-75) va realitzar a Mercè Rodoreda, l’escriptora digué:

I vaig deixar d’escriure contes. 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 la casa, el 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. [...] A l’últim el mal em va passar tal com havia vingut.

Paral·lelament diu la protagonista de “Paràlisi”:

[...] una vegada vaig estar quatre anys amb el braç dret mig parilitzat i no podia escriure ni el meu nom perquè no podia ni agafar la ploma i no tenia màquina que no he tingut cap malaltia greu fora d’una operació greu a Limoges després de la retirada francesa que em va fer un metge vell, amb la barbeta blanca, amb els ulls blaus que m’ho descobrien tot... (2002: 325)

L’operació a què al·ludeix en la ficció s’esdevingué també en la realitat, tot i que no sembla que fos molt greu, segons afirma Montserrat Casals (1991: 418) en la biografia de l’autora.

Deixant de banda la malaltia i l’operació com a clars referents biogràfics, tampoc podem obviar el fet que Rodoreda aprofita la narració per contraposar la vida a la ciutat de Barcelona amb la vida que, com a exiliada, se li presenta a Ginebra. De Barcelona en recorda alguns carrers, els seus carrers: Passeig de Gràcia, Plaça Catalunya, República Argentina. De Ginebra, n’esmenta el Salève, que li sembla lleig i el carrega de connotacions negatives; el pont del Mont Blanc la fa pensar en el suïcidi, i això en certa manera la reconforta. Aquesta visió negativa de Ginebra es palesa així mateix en la carta que Mercè dirigí novament a Anna Murià el 29 d’octubre de 1956:

Fa dos anys i mig que som a Ginebra, on vam venir amb un contracte per l’Obiols de tres setmanes. Després de dos anys i mig d’ésser en aquesta terra encara m’enyoro de París. A Ginebra m’hi han passat moltes coses desagradables però a part d’això, sempre m’hi he sentit exiliada. [...] A mida que em vaig fent vella, el més lleuger canvi de decorat em fa mal²¹.

21 *Cartes a l’Anna Murià 1939-1956, op. cit.*, 113.

Una vegada més, els paral·lelismes biogràfics no necessiten cap altre comentari.

6. LA VELLESA I LA NECESSITAT AUTOBIOGRÀFICA

Tot i que, com hem apuntant anteriorment, Mercè Rodoreda manifestà que no tenia cap intenció de fer autobiografia perquè ella mateixa no s'interessava, criden l'atenció algun dels relats que transcriu Carme Arnau en *Un cafè i altres narracions*²². Sembla que, a començaments dels vuitanta, l'autora ja no tenia tan clara aquesta manca d'interès cap a ella mateixa, si més no pel que fa, novament, al període d'infantesa. Com Arnau indica en la introducció a la transcripció d'aquestes narracions, “es tracta d'uns escrits de gran interès, tant per la seva qualitat literària, com per la informació que ens donen sobre la infantesa de la novel·lista, una època particularment important en la seva vida i, de retop, obra” (1999: 15).

A “Imatges d'infantesa (I)”, l'autora evoca quatre episodis d'aquesta etapa de la seua vida: “L'Onze de Setembre”, “La serp”, “La Primera Comunió” i “L'avi es va ferir”. Tots quatre relats estan escrits en primera persona i ofereixen retalls de la vida de Mercè Rodoreda esdevinguts a la torre familiar o pels carrers que la circumdaven. La figura de l'avi hi apareix en tots; tan important era per a la Mercè infant el seu avi que afirma que “Mai no havia tingut amigues. Els meus amics eren els meus pares i el meu avi” (1999: 189). L'autora recorda el sentiment catalanista de Pere Gurguí, que volia ser enterrat amb la bandera de les quatre barres al damunt; recorda també la sensació de misteri i de por que produïa en ella i en el seu amic Felipet l'hort de darrere de la casa i l'excitació que sentiren ambdós en descobrir una serp en el tronc de la figuera on solien jugar; l'escriptora destaca la importància d'aquest episodi rescatat de la memòria malgrat el pas dels anys amb aquestes paraules: “em va quedar un enriquiment profund: havia descobert la meravella del misteri”, un misteri que ella sabé recrear magistralment en l'atmosfera dels seus escrits.

Resulta també curiós el record del dia de la primera comunió; el rememora com un dia trist, amb una Mercè enutjada perquè se sentia disfressada, els enagos la molestaven i no podia enfilear-se als arbres; a més, recorda que:

²² En la introducció a aquest volum Carme Arnau informa que el seu propòsit és aplegar les narracions de Mercè Rodoreda que no figuren en els reculls que va publicar: *Vint-i-dos contes*, *La meua Cristina i altres contes*, *Semblava de seda i altres contes* i *Viatges i flors*. Aquest volum té un valor documental i inclou narracions disperses de Rodoreda aparegudes en diaris i revistes. El tercer apartat d'*Un cafè i altres narracions* rep el títol “Memòria i ficció (1980-1982)” i recull els darrers escrits rodoredians –recordem que l'autora morí el 1983–. D'aquests escrits tres són biogràfics i dos de ficció (1997: 7).

El sagrament de la primera comunió no m'emocionava, no ho acabava d'entendre. Només algun moment m'havia fet venir ganes de fer-me monja. De passar la vida resant i estimant Déu. Per això en el retrat de la primera comunió estic amb els ulls enlaire, mirant cap al cel. La corona de roses que la meva mare em va comprar en la merceria del carrer Gran, junt amb els rosaris i el llibre d'anar a missa, no m'agradava. [...] L'anada al fotògraf em va disgustar. En Renom em va fer les fotos amb el fons blanc després d'explicar a la meva mare que per a posar un fons negre, com feia sempre amb ella, s'havien de tenir les faccions molt boniques, més boniques que la seva nena. (1999: 192)



Certament podem comprovar la veracitat de les paraules de Mercè Rodoreda mitjançant la fotografia del dia de la seva primera comunió el maig de 1919. Duia una corona de roses i els ulls miraven cap al cel, això sí, segurament més per indicació del fotògraf que per un remot desig de l'autora de passar la vida estimant Déu. Amb tot, Mercè literaturitza d'aquesta manera l'experiència d'un dia especial que havia d'haver estat feliç.

“Imatges d'infantesa (II)” recull tres episodis més, tots de caràcter autobiogràfic. La primera imatge fa al·lusió a la devoció de Pere Gurguí cap a Mossèn Jacint Verdaguer i el monument que li va fer construir al jardí de davant de la torre. A continuació, rememora novament a Felipet, l'amic de la infantesa, i el comportament capritxós a què el tenia sotmès. Finalment, l'autora fa referència a les anades dels pares a l'Acadèmia Gual, on aprenien a declamar mentre la mantenien enganyada tot dient-li que anaven a matar llops, cosa que ella va creure durant unes quantes setmanes o, potser, mesos.

Es tracta, doncs, d'històries d'un clar caràcter autobiogràfic on, a més, deixa constància d'algun d'aquells detalls que, posteriorment, faria aparèixer en els seus escrits. Així, per exemple, diu de la torre on vivien les modistes de la mare: “L'escala de pujar al terrat de la torreta, tocant al carrer de la

Gleva, tenia un emparrat cobert per un roser centenari que feia roses de color de carn. Deuen ser les roses, suposo, dels rosers plantats al peu de la caseta dels safarejtos dels Valldaura a *Mirall trencat*” (1999: 198). Aquesta afirmació de Mercè Rodoreda indica l'autoreconeixement de motius de la realitat recreats en la seua escriptura, tot i que el *suposo* que afig confirma un reaprofitament inconscient o subconscient de la realitat que l'envoltava, sobretot de petita.

A la darrera de les narracions que s'aplega en l'apartat “Memòria i desig (1980-1982)” es palesa la voluntat de recórrer a l'escriptura com a mitjà de preservar la memòria, una memòria que sembla tenir vida pròpia més enllà de la voluntat d'aquell que la posseeix, potser per aquest motiu Mercè començà així la narració: “I moltes vegades, durant anys, tornava el record del parc abandonat [...] i el que m'ha quedat més a la memòria a través del temps han estat els matins de març i d'abril” (1999: 199). També, en aquesta mateixa història, Rodoreda deixa constància del procés de ficcionalització que admet la recuperació de la memòria en descriure d'aquesta manera un convent de monges on acudia amb el seu avi: “la sala d'espera no la recordo gens, hi devia haver un crist penjat a la paret, un sofà, una tauleta, alguna butaca, no ho sé. Invento per dir alguna cosa. El que sí que recordo és que [...]” (1999: 199). Tot i que aquest *invento per dir alguna cosa* podria trencar el pacte de veracitat que s'estableix amb el lector, més aviat ens trobem en el cas contrari: la naturalitat del comentari sembla confirmar el fet que ho podem creure tot, menys allò que la mateixa autora indica, ja que, com és més que natural a causa del pas dels anys, no ho recorda massa bé.

L'apèndix d'*Un cafè i altres narracions* recull el text inèdit “Quan de temps feia...”, on l'autora fa novament un esforç per recordar, des de la vellesa, els paisatges i els racons quotidians de la infantesa que, al llarg de la seua trajectòria vital, esdevenen simbòlics, gairebé mítics, perquè, en el seu moment, van contribuir a configurar la personalitat de l'escriptora. Amb el temps, però, els records esdevenen confosos, “Tot és misteriós, difícil de comprendre” (1999: 221), i la memòria s'encarrega de reelaborar els fets, de cercar el significat de moltes coses que, pel seu caràcter de quotidianes, mancaven d'importància aleshores, tot i que després resulten necessàries per no oblidar qui som o d'on venim. Així, l'autora rememora el col·legi de Lourdes o els menjars d'aquella època, quan “Tot era bo. Tot feia salut” (1999: 222); o a la tia Antònia, de qui no sap per què li deien així. En l'última de les narracions d'aquest apèndix, afig “Ara, ja fa anys que sóc gran i voldria poder evocar totes les sensacions i els records de quan no ho era” (1999: 223)²³.

²³ La cita correspon al text “El petit protagonista de *Sor Angèlica*”, aparegut a *Clarisme* el 12 de maig de 1934.

Potser, en algun moment, l'escriptora barcelonina no es va interessar ella mateixa o, com a mínim, no es va interessar suficientment per a desitjar escriure en clau autobiogràfica. Malgrat tot, les narracions breus que hem comentat evidencien que, en els últims anys de la seua vida, no va poder escapar a la necessitat de recuperar de l'oblit, mitjançant l'escriptura, aquells records d'infantesa que, de tant en tant, la visitaven per recordar-li qui era ella, Mercè Rodoreda.

7. CONCLUSIONS

A tall de cloenda, no cal més que confirmar el fet que vida i obra apareixen estretament lligades en la producció literària de Mercè Rodoreda, tot i que habitualment no es palesa una intenció autobiogràfica. Pel que fa a la producció de joventut i maduresa, sempre, fins i tot en aquells contes que podem considerar més biogràfics, xoquem amb un desig d'allunyament per part de l'autora, com una voluntat de preservar la intimitat, el misteri o l'aurèola d'una escriptora que mai no es deixava conèixer del tot, potser pel fet que allò que desconeixem sempre provoca curiositat.

Així, Rodoreda crea un ventall de personatges amb trets que li són inherents, però que, tanmateix, no són del tot ella. En una sola ocasió –en el conte “El bany”– utilitza el seu mateix nom junt amb les experiències pròpies en un dels personatges que recrea i, contràriament al que poguérem esperar, fins i tot en aquesta ocasió, fa servir un narrador extern mitjançant el qual allunya el text de la possibilitat de considerar-lo autobiogràfic.

En d'altres ocasions l'allunyament del fet autobiogràfic es produeix per un canvi de nom del personatge que, no obstant això, posseeix trets associables a l'escriptora. També és possible que el nom de la protagonista no hi aparega, que ens parle en primera persona i que les característiques que la defineixen siguin pròpies de l'autora. No ens fem il·lusions, però, també en aquest cas s'hi palesen detalls que ens fan dissuadir de considerar com a autobiogràfica la història que tenim al davant.

Tot i que la mateixa Mercè confirmà el fet que no estava interessada a escriure autobiografia, que només volia contar històries i que, per a fer-ho, què millor que basar-se en tot allò que coneixia de primera mà, la pròpia experiència, alguns dels textos recopilats per Carme Arnau en *Un cafè i altres narracions* confirmen que Mercè, en els últims anys de vida, va acabar seduïda –tot i que mitjançant narracions breus– per l'escriptura de caire autobiogràfic. Fou la infantesa l'etapa vital triada per l'autora, una etapa que li permeté reconstruir aquells indrets de Barcelona que van ser testimoni dels anys més feliços de la seua existència. Amb la tria d'aquesta mena d'escriptura Mercè

Rodoreda s'apropava, mitjançant la memòria literaturitzada, a les seues arrels, als éssers estimats que l'havien vista créixer, perquè com ella mateixa deia "Tots ens aturem de viure als dotze anys".

8. BIBLIOGRAFIA

- Arnau, C. (1979): *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*. Barcelona: Edicions 62.
- Arnau, C. (1991): "Pròleg". In: M. Rodoreda, *Isabel i Maria*. València: 3i4.
- Arnau, C. (1992): *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62.
- Arnau, C. (1999): "Introducció". In: M. Rodoreda, *Un cafè i altres narracions*. Barcelona: IEC, 7-17.
- Arnau, C. (2000): "Recerca i secrets". In: C Arnau (ed.), *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 9-20.
- Arnau, C. & Oller, D. (1991): "Una conversa amb Mercè Rodoreda". *Serra d'Or* 382, 19-21.
- Carbonell, N. (1998): "Exilio, escritura y el género fantástico en los cuentos de Mercè Rodoreda". In: M. Aznar (ed.), *El exilio literario español de 1939*. Barcelona: Gexel, 579-585.
- Casals, M. (1991): *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura*. Barcelona: Edicions 62.
- Catelli, N. (1991): *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- Cortés, C. (1998): "La narrativa breu de Mercè Rodoreda en els anys 30". In: V. Alonso, A. Bernal & C. Gregori (eds.), *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: PAM, 301-322.
- Cortés, C. (2000): "El tractament de la realitat en els contes de l'exili (Xavier Benguerel i Mercè Rodoreda)". In: M. Aznar (ed.), *Las literaturas del exilio republicano de 1939*. Barcelona: UAB, 223-239.
- Cortés, C. (2001): *Les primeres novel·les de Mercè Rodoreda (1932-1936)*. Alacant: Universitat d'Alacant.
- Cortés, C. (2008): "Ressons romàntics en els personatges de Rodoreda". *Caràcters* 42, 9-10.
- De Man, P. (1991 [1979]): "La autobiografía como desfiguración". *Anthropos* 29, 113-118.
- Esteve, A. (2004): "La experiencia autobiográfica del exilio en los cuentos de Mercè Rodoreda: la vida como alimento literario". In: *Coloquio Internacional: La literatura y la cultura del exilio republicano español de 1939*. L'Havana (en premsa).
- Gregori, C. (2008): "Mercè Rodoreda: Contes que faran tremolar Déu". *Caràcters* 42, 13.

- Gusdorf, G. (1991 [1956]): “Condiciones y límites de la autobiografía”: *Anthropos* 29, 9-18. [G. Gusdorf (1956): “Conditions et limites de l'autobiographie”. In: G. Reichenkron & E. Haase (eds.), *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert*. Berlín: Duncker & Humblot, 105-123.]
- Ibarz, M. (1991): *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Empúries.
- Ibarz, M. (2008): *Rodoreda. Exili i desig*. Barcelona: Empúries.
- Lejeune, P. (1975): *Le pacte autobiographique*. París: Éditions du Seuil.
- Lejeune, P. (1998): *Pour l'autobiographie: Chroniques*. París: Éditions du Seuil.
- May, G. (1982): *La autobiografía*. París: Presses universitaires de France.
- Massip, F. & Palau, M. (2002): *L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Proa.
- Miró, M. & Mohino, A. (2008): *Autoretrat: Mercè Rodoreda*. Barcelona: Angle Editorial.
- Nadal, M. (2000): *De foc i de seda. Àlbum biogràfic de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 66 - Fundació Mercè Rodoreda - IEC.
- Olney, J. (1991 [1980]): “Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”, *Anthropos* 29, 33-47.
- Pla, X. (1995): “Pacte autobiogràfic i pacte novel·lesc en l'obra de Mercè Rodoreda”. In: *Cursos d'Estiu de la Universitat de Girona: Lectures de Mercè Rodoreda*. Girona (inèdit).
- Porcel, B. (1966): “Mercè Rodoreda o la força lírica”. *Serra d'Or* 3, 71-75.
- Real, N. (2004): *Dona i literatura en els anys trenta: la narrativa de les escriptores catalanes fins a la guerra civil*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rodoreda, M. (1985): *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*. Barcelona: La Sal.
- Rodoreda, M. (1999): *Un cafè i altres narracions*. Barcelona: IEC.
- Rodoreda, M. (2002 [1979]): *Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62.
- Saludes, A. M. (1983): “Mercè Rodoreda o l'amistat”. *Serra d'Or* 290, 13-15.
- Sprinker, M. (1991 [1990]): “Ficciones del “yo”: el final de la autobiografía”. *Anthropos* 29, 118-128.