

# Tres novelas de Mercè Rodoreda

Francesca Angiolillo

*Un autor que escribiera únicamente en catalán tendría, según datos actuales, alrededor de once millones de lectores en Europa. Por otra parte, si su obra completa se tradujera al español, teóricamente, habría casi cuatrocientos millones de personas interesadas en su trabajo en todo el mundo. Aunque las matemáticas del mercado editorial no funcionan de manera tan sencilla —la buena literatura sólo llega a un número reducido de personas o, simplemente, la gente no lee—, en términos potenciales: ¿no sería raro que ese autor, aunque fuera reconocido por la crítica y merecedor de la atención de académicos, siguiera casi desconocido para el público? Ése es el caso de Mercè Rodoreda, una escritora dueña de una pluma vibrante y muy particular y de una narrativa cargada de hechos históricos que marcaron su vida. Una pequeña biografía que sitúa en tiempo y espacio a esta “nueva” autora y un análisis de las “voces” femeninas en su obra conforman el ensayo que Francesca Angiolillo dedica a la gran exiliada de las letras catalanas.*

DE UNA TORRE DE SANT GERVASI  
A MÁS ALLÁ DE LA FRONTERA

Hasta 1897, Sant Gervasi de Cassoles no se había incorporado al ayuntamiento de Barcelona, al norte del cual se sitúa. En aquel 10 de octubre de 1908 quizá todavía conservara sus aires de pequeño pueblo campesino donde la gente iba a pasar el verano. En una de sus torres, aquel día, nació Mercè Rodoreda i Gurguú, hija de Montserrat Gurguú i Guàrdia y de Andreu Rodoreda i Sallent, un contable amante de la poesía.

Además de tres años de educación formal —ingresa a la escuela a los siete, pero a los diez la deja para quedarse en casa con su madre a cuidar del abuelo enfermo— y de los poemas recitados por el padre, la formación literaria de la futura escritora se da al azar. Lee, sí, entre los quehaceres domésticos. A pesar de las circunstancias, recordará su niñez como “feliz y protegida”.<sup>1</sup> La infancia termina a los veinte años cuando se casa con Juan Gurguú, su tío materno, catorce años mayor que ella, a quien conoce en 1921 cuando éste regresa a España tras vivir en Estados Unidos. Al año tiene el que será su único hijo, Jordi.

La vida de ama de casa no es lo que anhela Rodoreda. Así, en los primeros años de su matrimonio inicia una intensa actividad literaria. Además de colaborar con cuentos infantiles y con narraciones para distintas revistas, en 1930 escribe su primera novela, *Sóc una dona honrada?*, que se publicará dos años después —la cual, como las otras tres que siguieron (*Del que hom no pot fugir*, *Un dia en la vida d'un home*, ambas de 1934, y *Crim*, 1936), sería rechazada por la autora, posteriormente. Es a partir de *Aloma* (1937), galardonada con el premio Crexells de novela, que para Mercè Rodoreda comienza su obra literaria.

Empieza ahí para poco después interrumpirse por largo tiempo. Viene la Guerra Civil Española (1936-1939) y la derrota de los republicanos. Mercè, comprometida con esa causa, se ve obligada al exilio. Escapa de su país el 23 de enero de 1939 dejando atrás a Juan, y a Jordi encargado a su madre —el padre había muerto en un bombardeo un año antes. No volverá a Barcelona hasta 1949, para una visita, y en 1955 para la boda de su hijo. Su regreso definitivo a Cataluña será en la década de los setenta.

La vida de exiliada le dará la experiencia de vivir en buhardillas, de trabajar como costurera, de pasar hambre y de no poder despedirse de su madre, muerta en 1964. Le dará también un amor, el del poeta Armand Obiols, seudónimo literario de Joan Prat, quien, al igual que ella, tenía en España familia: mujer e hija.

A Obiols lo conoce en Francia, cuando, después de un breve periodo en París, pasa a habitar, con otros cuarenta intelectuales, un castillo de Roissy-en-Brie en las cercanías de la ciudad. La entrada de Francia en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) la obliga a moverse otra vez, ya con su nuevo compañero y a quien permanecerá ligada hasta la muerte del poeta en 1971, a pesar de constantes separaciones. La relación, empero, nunca será oficializada.

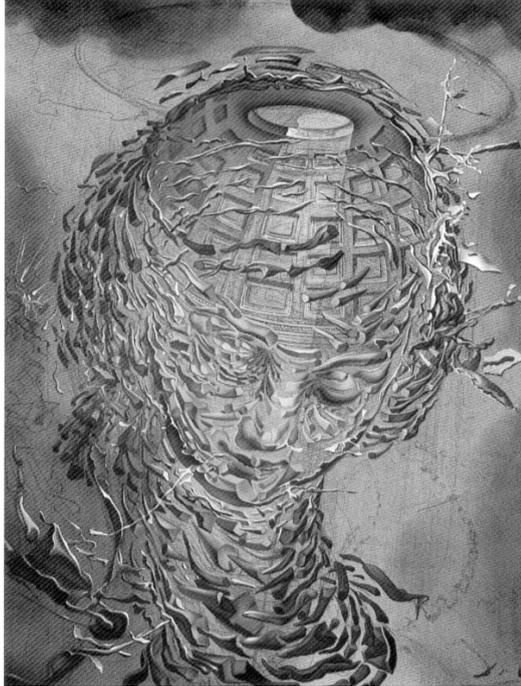
Vive en Limoges, sola, y en Burdeos, de nuevo con Armand Obiols. La pareja se instala en París al terminar la guerra en 1946. A partir de 1950 ganan tranquilidad, Obiols trabaja como traductor de la UNESCO, actividad que los lleva a fijar su residencia en Ginebra en 1954. Durante los últimos años su compañero vivirá en Viena —ciudad a la que acudía frecuentemente por cuestiones de trabajo—, mientras que Mercè permanecerá en Suiza.

A pesar de todas las mudanzas y dificultades consecuentes al exilio, es en el extranjero donde va a fructificar la carrera literaria de Rodoreda. Sus escritos, muchos, cruzan constantemente la frontera para presentarse a premios en Cataluña. En París se dedica a escribir obras

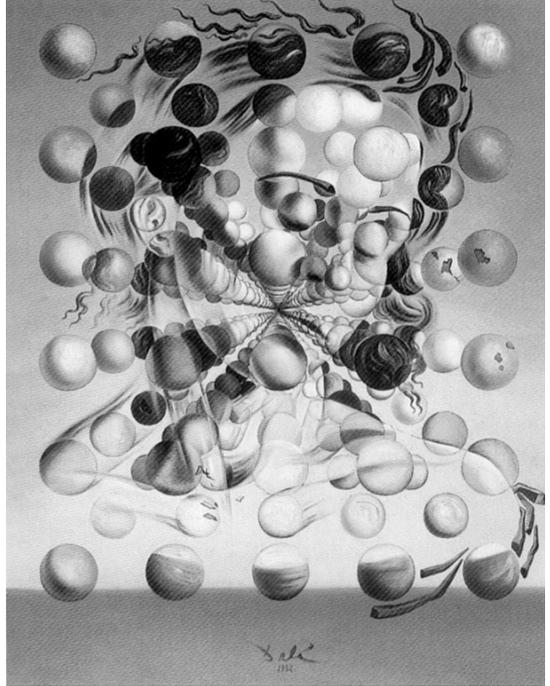


Salvador Dalí, *Muchacha en la ventana*, 1925

<sup>1</sup> Cf. Fina Llorca Antolín, *Mercè Rodoreda (1908-1983) – Una literatura que ayuda a vivir*, Ediciones del Orto, Madrid, 2002, p. 23.



Salvador Dalí, *Cabeza rafaelsca estallando*, 1951



Salvador Dalí, *Galatea de las esferas*, 1952

dramáticas y poesía; ya en Ginebra, reunirá sus narraciones producidas en años anteriores, en la antología *Vint-i-dos contes*, premiada con el Víctor Català en 1957.

En Suiza vuelve a la novela, género abandonado junto con España. Escribe *Jardí vora el mar*, que obtiene la cuarta posición en el Premio Joanot Martorell de 1959.

También desde Ginebra vislumbrará aquel que sería su primer gran éxito literario, tal vez el más amado por su público, una novela presentada bajo el título de *Colometa* al Premio Sant Jordi, en 1960. El texto no es galardonado, pero atrae la atención de Joan Fuster, miembro del jurado, que lo recomienda a Joan Sales —escritor y editor y que, a partir de 1962, cuando sale la novela *La plaça del diamant*, publicará todos los libros de Mercè Rodoreda.

Vuelve a presentarse al Sant Jordi con *La mort i la primavera* y otra vez no alcanzará el preciado premio —ése llegará en 1966 con la novela: *El carrer de les camèlies*.

Otros dos libros verán la luz al final del exilio de la escritora: una antología, *La meva Cristina i altres contes*, en 1967, y la nueva versión de *Aloma*, dos años después.

Con la muerte de su compañero Armand Obiols en 1971 (su esposo, Joan Gurgui, había muerto cinco años antes), Me rcè siente que es tiempo de regresar a España. Barcelona ya no es la misma ciudad pasadas más de tres décadas y la escritora encuentra refugio en la casa de su amiga Carme Manrubia en Romanyà de la Selva, lugar que ya había empezado a visitar en 1972 y que se volverá su última residencia. Ahí construye una casa que habitará desde 1979.

En Romanyà concluye la novela que será reconocida por la crítica como su obra maestra, *Mirall trencat* (1974); publica un libro de cuentos, *Semblava de seda i altres contes* (1978), y reúne sus narraciones breves en *Tots els contes* (1979).

Antes de morir, el 13 de abril de 1983, lanzará aún otros dos libros, *Viatges i flors* y *Quanta, quanta guerra*, ambos en 1980, año en que se convierte en la primera mujer en recibir el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes por el conjunto de su obra.

Sus libros cobrarán atención póstumamente, publicándose, por primera vez, *La mort i la primavera* (1986) e *Isabel i Múria* (1991) —novela inacabada—, también se incrementarán los textos críticos y académicos en torno a su obra que desde los últimos años de su vida aparecieran en diversos idiomas y países, situando su nombre entre los más destacados de la literatura en lengua catalana. En las páginas de este ensayo trataremos de dar algunas muestras del porqué.

#### EL LUGAR DEL "YO": MUJER Y SOCIEDAD EN TRES NOVELAS DE MERCÈ RODOREDA

En casi todas las novelas de Mercè Rodoreda la mano que nos conduce es femenina. Y, entre esas mujeres que pueblan su novelística, es frecuente el tema de la identidad masacrada, un "yo" que se vio vencido por las circunstancias externas, por el lugar social que ocupan. Como apunta Fina Llorca Antolín:

Hay que recordar que el femenino implica siempre marca de género/sexo, y que la voluntad de eliminarla sólo puede expresarse, con todas las limitaciones del caso, por el masculino [...]. La protagonista de una novela lleva consigo una historia y un cuerpo de mujer. Si no es de esto de lo que Rodoreda quiere hablar, prefiere como protagonista a un adolescente (*Quanta, quanta guerra* y *La mort i la primavera*) o a un anciano (*Ja n'hi vora el mar*), masculinos pero “todavía no” o “ya no” hombres adultos que arrastrarían también una historia y un cuerpo y un lugar en la sociedad marcados por su género/sexo. Las demás [...] son mujeres de diversas edades y condición social que, en su vida de tinta y papel, tienen cuerpo y vida de mujer.<sup>2</sup>

Así pasa con las protagonistas de *La plaza del diamante*, *La calle de las camelias* y *Espejo roto*<sup>3</sup>, a las cuales aquí nos dedicaremos.

Aunque sean diferentes las circunstancias y dificultades a que están expuestas, esas personajes siempre intentarán reencontrar ese “yo” a partir de sus propias individualidades, agarrándose a la más mínima de sus características, es decir, a su condición femenina. Pueden tener quien las apoye, en uno u otro momento, pero cada una de ellas —siempre por un motivo distinto— no tendrá, por el gran reto de ser una (y no cualquiera o una más), nadie a quien acudir además de sí misma, en su “cuerpo y vida de mujer”.

Una nos contará de la pérdida de la inocencia; la segunda, de una búsqueda imposible; la tercera, de cuánto pesa el pasado.

Las transformaciones radicales que esas protagonistas femeninas operan en su íntimo ser —y que la propia Rodoreda llamó “metamorfosis”<sup>4</sup>, como reacción a las imposiciones externas, son la nota que más las acerca a lo humano, a lo que definitivamente las aleja de aquel que tal vez sea el mayor temor de un narrador: el “esquematismo” de sus personajes.

Recordaremos brevemente la trama de las tres novelas dándole al lector base para entender las consideraciones que haremos sobre sus protagonistas.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 60.

<sup>3</sup> Las ediciones utilizadas de traducciones al español de *La plaza del diamant*, *El carrer de les camelies* y *Mirall trencat* fueron: Sudamericana, Buenos Aires, 1995 (traducción no firmada); Pocket Edhasa, Barcelona, 2000 (traducción de José Batlló), y Seix Barral, Barcelona, 2002 (traducción de Pere Gimferrer), respectivamente.

<sup>4</sup> En el “Prólogo de la autora” en *Espejo roto*, Seix Barral, Barcelona, 2002, pp. 28, 36-9 (traducción de Pere Gimferrer).

*La plaza del diamante* es la historia de “Colometa”, una joven vendedora de una pastelería de Barcelona que en una fiesta callejera conoce a Quimet, quien en poco tiempo será su marido.

Rodoreda nos lleva a través de los primeros años de matrimonio de la pareja, marcados por la afición creciente de Quimet por las palomas, la cual, si representa un estorbo para su esposa, pierde cualquier dimensión más seria en el plan de su vida cuando sobreviene la Guerra Civil y el marido se une al frente republicano. Ahí es cuando realmente el mundo de la protagonista va a una ruina que ella combatirá hasta casi extinguir sus fuerzas. Al final, es el hecho de ser mujer el que le abre un camino de salvación.

La protagonista de *La calle de las camelias* se nos presenta como una niña, abandonada poco después de nacer en la calle, sin nada o casi nada que sirva de pista a la familia que la encuentra: tiene un nombre, deducen los que la hallan, se llamará Cecilia Ce, pues es lo que dice un papelito prendido a su ropa.

Ya crecida, sale en búsqueda del objeto que se puede interpretar como su misterioso origen, el que nadie conoce. Ésa será la razón de su periplo por el mundo —o por las calles de Barcelona— donde se ofrece a amores: ser una “mantenida”, explotar su único bien (o mal: de nuevo, la condición femenina) es lo que le queda como modo de vida. Su camino se cierra de manera circular en la misma calle de las camelias donde se le encontró.

*Espejo roto* es una novela coral. Sin embargo, podemos denominar protagonista a aquella que atraviesa las generaciones de una saga familiar. Teresa Valldaura, que al empezar la novela todavía es Teresa Goday —una joven vendedora de pescado y, muy pronto, también madre de un hijo ilegítimo— es la única de las tres protagonistas que, de alguna manera, domina su propio destino.

Esa “alguna manera”, casi siempre, será tramposa. También ella sabrá hacer valer el ser mujer para salir de lo que inicialmente le sería predicho: empieza siendo bonita, luego será rica y viuda. Pero no le sobra lugar para escrúpulos en su intento por doblegar designios en apariencia invencibles. El precio que paga —pues sí lo hay— es cargar con el peso de los secretos que se van multiplicando cada vez que emplea uno de sus recursos.

Las tres comparten la incertidumbre de sus identidades. “Colometa” porque pierde su verdadero nombre, Natàlia, al ser “bautizada” por Quimet con ese apodo, que quiere decir palomita en catalán. Cecilia Ce

Mercè Rodoreda rechazó las cuatro novelas de su juventud porque “se notaba demasiado la mano del autor”.

porque es despojada de todo menos de aquel papelito enigmático. Y Teresa, cuyo origen humilde se encarga ella misma de borrar, dejando de ser Goday para volverse, primero, señora de Rovira y, después, Valldaura, pero jamás dejará de ser aquella de antes por más que se esconda de su vida anterior.

Aunque sea más evidente en la segunda protagonista, la conquista de un “yo” —machucado por las circunstancias externas, en los tres casos— es lo que va a mover a esas tres mujeres. Sea la reconquista de un “yo” que existía y tenía esperanzas; un “yo” que no tiene nada atrás, sólo una vida entera por delante y que aún espera encontrar un pasado, o un “yo” que se quiere construir sobre los escombros de un “yo” renegado —pero cuyo recuerdo impone.

#### LA MANO TRANSPARENTE Y LA VOZ SIN AMO

Merè Rodoreda rechazó las cuatro novelas de su juventud porque “se notaba demasiado la mano del autor”.<sup>5</sup> En cuanto se refiere a forma, parece que ésa será la mayor cuestión para la escritora: hacer transparente su mano, fundirse en la voz que narra.

Para Rodoreda la manera de lograrlo fue la narración en primera persona; en su novelística casi siempre la “voz” predominante es la del protagonista. Como vimos, en la mayoría de los casos estamos hablando de la protagonista.

Y, nos lo recuerda otra vez Fina Llorca Antolín: “Escoger el punto de vista femenino significa escoger el punto de vista de alguien que está lejos de los centros de decisión del poder en el mundo”.<sup>6</sup> Añadimos nosotros que ese alguien a veces está lejos de decidir sobre sí misma. Una elección que llegue a tales consecuencias no puede ser inocente.

Al contrario, la elección del punto de vista o de la perspectiva desde la cual se contará una historia es fundamental y de ninguna manera puede ser considerada como azarosa. Es objeto de reflexión comprobada aun para los escritores más “intuitivos” —entiéndase por ello los que no trabajan a partir de un esquema previo, que no se dedican al estudio de la teoría y/o del ejercicio de la crítica, que muchas veces no tuvieron ni siquiera una formación literaria sistemática, como es el caso de la misma Rodoreda. El primer aspecto —aunque no el único implicado— de esa decisión tiene que ver con saber si quien narra es un “yo” o no.

Mucho se ha hablado sobre la posición del narrador ante la trama; mucho se le estudia y de esos estudios se

siguen generando nuevos entendimientos y maneras de ver las obras literarias. Sin que nos metamos demasiado en el terreno de la narratología, o teoría narrativa, hay algunas cosas básicas que se pueden decir sobre la elección del punto de vista.

Un narrador en tercera persona suele parecer más “confiable”; si no está implicado en la trama no tenemos por qué dudar de lo que nos cuenta. Cuando es omnisciente —la condición más “externa” y, a la vez, la más “interna” que puede tener un narrador—, tiene libre acceso a las mentes de todos los personajes y también, a través de cualquier puerta, a cualquier escenario y tiempo.

También se puede narrar en tercera persona, pero eligiendo el punto de vista de uno u otro personaje; ésa es una elección que limita la cognición del narrador.

La narración en primera persona es controvertida; hay quienes dicen que suena artificial en los libros por el simple hecho de que todos podemos contar algo pero no todos lo podemos hacer por escrito. Ya que para que haya un libro es necesario que alguien lo escriba, para los que esgrimen ese argumento la tercera persona es una “voz” más “natural”.

Algunos autores optan por vencer ese aparente impedimento con la introducción de un interlocutor, que no necesariamente contesta a lo que “escucha” —como hace, por ejemplo, el brasileño Guimarães Rosa (1908-1967) en su *Grande sertão de São Paulo*, novela de 1956 en la que todo el tiempo “oímos” la historia que nos cuenta Riobaldo.

Para otros escritores, sin embargo, narrar en primera persona es una manera de buscar una identificación más cercana del lector con el personaje, que no se da en el nivel de la credibilidad de los “hechos”, sino de la reacción de aquel que nos los cuenta.

Ése es, casi siempre, el caso de Merè Rodoreda. Tanto *La plaza del diamante* como *La calle de las camelias* tienen un “yo” que nos cuenta, de viva voz, aquello que le pasó. Un “yo” que siente y que nos dice cuánto y cómo, sin (visibles) mediaciones. La escritora tenía muy presentes las razones para tal postura, como se puede comprobar en el “Prólogo de la autora” a *Espejo roto*. Transcribimos una parte un poco larga pero explicativa de lo que significa para Rodoreda tal preferencia —y va más allá, enseñando cómo puede ser compleja: no se trata nada más de poner palabras en la boca de un personaje, sino de meterse dentro de él.

Un autor no es Dios. No puede saber qué pasa por dentro de sus criaturas. Yo no puedo decir sin que suene a falso: “‘Colometa’ estaba desesperada porque tenía que quitarse horas de sueño limpiando palomas”. Tampoco puedo hacerle decir directamente: “yo estaba desesperada porque tenía que quitarme horas de sueño limpiando palomas”. Tengo que encontrar una fórmula más rica, más

<sup>5</sup> Citada por Fina Llorca Antolín, *op. cit.*, p. 24.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 64.

expresiva, más detallada; no he de decir al lector que “Colometa” está desesperada sino que he de hacerle sentir que lo está. Y para que el lector vea la desesperación de “Colometa” me veo obligada a escribir: “Y fue aquel día cuando me dije que se había acabado. Palomas, berzas, abrevaderos, comederos, incubadoras, palomar y escalera de albañil, ¡todo a paseo!”. “Esparto, bola de azufre, buchets, ojitos rojos y patas rojas, ¡todo a paseo! El atillo del tejado, para mí, la trampilla cerrada, las sillas dentro del atillo, la rueda de las palomas detenida, el cesto de la ropa en la azotea. Los ojos redondos y los picos punzantes, el tornasol malva y el tornasol color manzana, ¡y todo a paseo!”. Es decir, que el personaje de una novela puede saber qué ve y qué le pasa, pero el autor no. De este modo el lector siente una verdad, o, si se quiere, más verdad. Toda novela es convencional. La gracia está en hacer que no lo parezca. No he escrito nunca nada tan alambicado como *La plaza del diamante*. Nada menos real, más

rebuscado. La sensación de algo vivo le da la naturalidad, la claridad de estilo. Una novela son palabras.<sup>7</sup>

La autora demuestra que está consciente de sus instrumentos. Sí, tiene razón cuando dice que *La plaza del diamante* es una novela rebuscada. Nos lo enseña el mismo fragmento que Mercè Rodoreda recuerda en su explicación. ¿Acaso parece algo muy probable que una mujer como “Colometa” —de quien nos basta saber que es una simple dependienta— se justificaría con enumeraciones tan sofisticadas? No. Pero no importa. Al llegar a ese punto el lector ya está de tal manera identificado con la protagonista que ni siquiera se da cuenta de la posible inverosimilitud de sus palabras. Importa el efecto, y ése sí se logra: con “Colometa” nos indignamos, a

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 18.



Salvador Dalí, *Muchacha del Ampurdán*, 1926

ella le damos la razón. *My dear, these things are life*, ya decía el epígrafe, traído, de Meredith.<sup>8</sup> Lo dice “Colometa”, esas cosas son la vida, y lo creemos.

No es un logro fácil. Uno de los mayores riesgos que enfrenta un escritor al adoptar la “voz” de un único personaje es que, si éste no lo cautiva desde el principio o si no le parece real lo que cuenta, adiós. ¡“A paseo” con el libro!

Específicamente en *La plaza del diamante* estamos frente a un ejercicio muy bien resuelto. Dijimos antes que “Colometa” nos contaría de la pérdida de la inocencia —Rodoreda nos permite verla por la modulación de la “voz” de su protagonista. Así, al mismo tiempo que nos enteramos de algo que ya es pasado —si no, no se podría contar— no suena como si lo narrara la misma voz que lo recuerda. Aún cuando los tiempos

verbales “traicionan” la condición de recuerdo que tiene todo el relato —“yo era así” — en realidad nos parece que acompañamos las transformaciones por las que pasa Natàlia en el momento mismo en que se procesan.

La Julieta vino expresamente a la pastelería para decirme que, antes de rifar el ramo, rifarían cafeteras; que ella ya las había visto: preciosas, blancas, con una naranja pintada, cortada por la mitad, enseñando los gajos. Yo no tenía ganas de ir a bailar, ni tenía ganas de salir, porque me había pasado el día despachando dulces, y las puntas de los dedos me dolían de tanto apretar cordeles dorados y de tanto hacer nudos y lazadas. Y porque conocía a la Julieta, que no tenía miedo a trasnochiar y que igual le daba dormir que no dormir. Pero me hizo acompañarla quieras que no, porque yo era así, que sufría si alguien me pedía algo y tenía que decirle que no.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> El poeta inglés George Meredith (1828-1909) continuaría, en la secuencia de cincuenta sonetos de dieciséis versos titulada *Modem Love*. “*And life, some think, is worthy of the Muse*” (La vida, piensan algunos, amerita la musa). Con lo que definitivamente Rodoreda está de acuerdo.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 9



Salvador Dalí, *Venus y cupidillos*, 1925

## “Un autor no es Dios. No puede saber qué pasa por dentro de sus criaturas.”

Ésas son las palabras que abren el libro. Son el verdadero principio de la historia de esa todavía Natàlia. Es importante decir que la misma “estratagema” de la que hablábamos cuando mencionamos a Guimarães Rosa está vigente aquí. Aunque sin el interlocutor que el autor brasileño escogería, podemos entender que estamos “escuchando” y no leyendo. Es a través de ese registro oral que la “voz” narrativa se demuestra creíble, que Rodoreda nos conquista la confianza a tal grado que, más adelante, se puede permitir enumeraciones rebuscadas y figuras pocos usuales en el discurso hablado.

Sin embargo no siempre el “yo” es la persona indicada para contar una historia, aun cuando se crea tan ciegamente que “un autor no es Dios”. Mercè Rodoreda se tiene que rendir a la narración en tercera persona para escribir la que sería considerada su obra maestra, la cual empezó a cobrar forma antes de la escritura de las novelas de exilio que la antecedieron. Pero no era fácil esa “novela de una familia” que se había propuesto inventar la escritora. Después de haber concebido *La plaza del diamante* y *La calle de las camelias*, ambas en primera persona, ambas contadas para que se “escuchase” la “voz” de esas mujeres, llegaba la ocasión de cambiar. Teresa Goday/de Rovira/Valldaura era el hilo que hilvanaría las generaciones. Pero

la novela de una familia tenía que ser más amplia, tenía que poseer más apertura. No podía hacer que un solo personaje contase toda la novela... Tenía que sustituir el monólogo por el estilo narrativo.<sup>10</sup>

Es difícil definir qué quiere decir exactamente Mercè Rodoreda con “estilo narrativo”. Tal vez podamos entender que para ella (como para varios teóricos) el relato en primera persona es un relato sin narrador. Y con eso, en ello, no existiría la posibilidad del “estilo narrativo”. Pero, no es nada más eso. La narradora nos va a hablar de “estilo” intentando explicar esa novela que se le hace tan distinta y le cuesta tanto trabajo, que se “converría en una montaña inaccesible” a tal punto que tiene que hacer algo que le contraría “porque creía que me robaría espontaneidad”:<sup>11</sup> abrir un fichero.

Hablando en términos de teoría literaria, podemos decir que lo que Mercè Rodoreda intuitivamente llama “estilo” en *Espejo roto* tiene origen en un sofisticado meca-

nismo que cabe en la narración en tercera persona y al cual se puede llamar “monólogo narrado”.<sup>12</sup>

La expresión denomina a un artificio que es diferente de la enunciación del personaje (“Mojó la punta del pie y dijo: ‘Qué fría está el agua’”), en que se “cita la voz” del mismo o del flujo de pensamiento (“Al mojar la punta del pie, el agua se le hizo fría”), en el cual el narrador va a reproducir lo que pasa por la mente del personaje. Tratándose de un “monólogo narrado” se podría decir: “Mojó la punta del pie; ¡qué fría estaba el agua!”. Y, al adoptar la “voz” que usaría el personaje al enunciar para reproducir algo que él no llega a proferir —o sea, al ponerse al borde de la enunciación—, se cobra el efecto de credibilidad deseada, la sensación de que aquella reflexión no podría pasar de esa manera por la cabeza de cualquier personaje sino solamente por la de aquel que hablaría con tal “voz”. La sensación es de que penetramos esa mente, ese modo de pensar.

En líneas generales, el “monólogo narrado” es un procedimiento que conviene mucho a autores modernos que, como Rodoreda, muestran la necesidad de manejar distintos puntos de vista y que, sin embargo, no quieren sacrificar las correspondientes “voces” al predominio de un foco único.

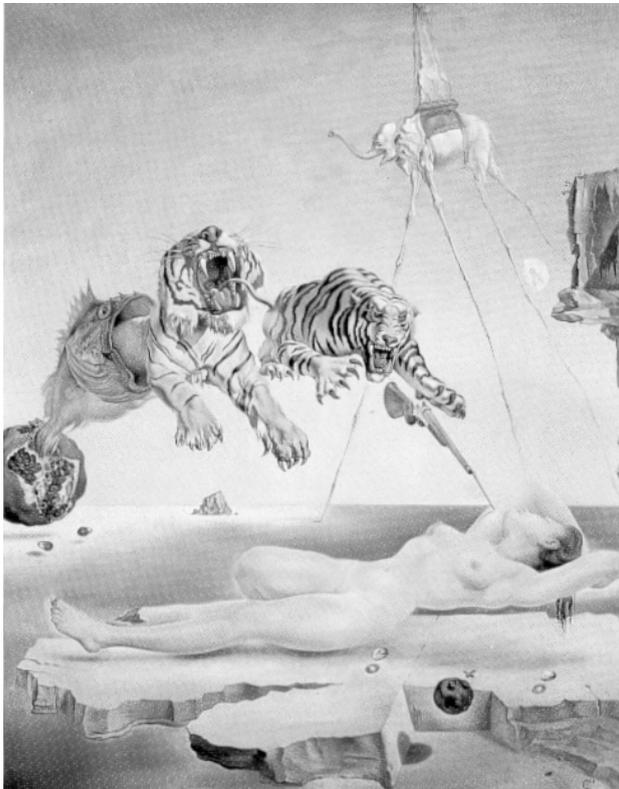
Aunque le haya servido mucho a la modernidad no es una “invención” de ella. La primera en emplearlo de manera constante fue la novelista inglesa Jane Austen (1775-1817). Su *Pride and Prejudice* es un clarísimo ejemplo de cómo un narrador en tercera persona puede mimetizar las diferentes “hablas” de los personajes, como si “escucháramos su pensamiento”. Cuando tenemos a Elizabeth Bennett reflexionando sobre los hechos que se desarrollan a su alrededor, se nos hace perfectamente nítido que sea suya y no de su hermana o de Mr. Darcy la mente que está “filtrando” los hechos —y eso vale para todos los personajes, cada cual en su momento, como se puede, fácilmente, detectar al comparar sus pensamientos a sus hablas “reales”.

De la misma manera, puede servir de maravilla a los que, teniendo un solo personaje, quieren indicar el cambio de su “voz” de acuerdo al paso del tiempo —lo usaría, un siglo después de Austen, en su *Retrato del artista adolescente*, el irlandés James Joyce (1882-1941).

<sup>12</sup> Dorrit Cohn es la responsable de acuñar la expresión “narrated monologue”. A ese respecto se puede consultar un breve texto suyo que consta en la antología *Theory of the Novel*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Londres, 2000, pp. 493-514, extraído de su libro *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness*, Princeton University Press, Princeton, 1978.

<sup>10</sup> “Prólogo de la autora”, *op. cit.*, p. 16

<sup>11</sup> *Idem*, p. 24



Salvador Dalí, *Un sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada, un segundo antes del despertar*, 1944

Dejemos un ejemplo —para que no parezca demasiado oscuro— en qué se puede percibir el cambio de la “voz” del narrador a la del personaje (destacada en cursivas).

Un día que le habían llamado al castillo, el despensero le había enseñado las huellas de las balas de los soldados en la madera de la puerta y le había dado un pedazo de torta de la que comía la comunidad. *¡Qué agradable y reconfortante era ver las luces en el castillo! Era como una cosa de un libro. Tal vez la Abadía de Leicester sería así. ¡Y qué frases tan bonitas había en el libro de lectura del doctor Comwell! Eran como versos, sólo que eran únicamente frases para aprender a deletrear.*<sup>13</sup>

Observando un fragmento más de Stephen ya no tan niño (sino de alguien que ya tiene claras sus pretensiones poéticas) podemos comparar cómo cambia la voz sin que él mismo se pronuncie.

Su mente se iba despertando lenta, hacia un tembloroso conocimiento matinal, hacia una matinal inspiración. Estaba lleno de un espíritu, *puro como el agua más pura, dulce como rocío, móvil como música. Pe ro, ¡cuán tenue era*

<sup>13</sup> James Joyce, *Retrato del artista adolescente*, Lumen, Barcelona, 1998, pp. 12-13 (traducción de Dámaso Alonso)

*aquel hálito! ¡Cuán desapasionado era! Tal un aliento de serafines que apenas le rozase. Su alma se iba despertando lentamente, temerosa de despertar del todo.*<sup>14</sup>

Esas modulaciones, permitidas por un recurso que puebla la narrativa desde el siglo XIX, caben perfectamente en una novela coral, donde hay tantas “voces” —o tantas “subjetividades” construidas—, de distintas clases sociales y edades, como es el caso de *Espejo roto*.

Por medio de él, “escuchamos” a Nicolau Rovira pedirle la mano a Teresa de Godoy y las reflexiones de su futura señora al respecto de su “gran problema”:

Cuando aún no llevaba un mes enterrada, el señor Nicolau preguntó a Teresa si quería casarse con él: todo cuanto podía ofrecerle era su fortuna, sabía de sobra que era viejo y que ninguna muchacha podía enamorarse de él. Teresa le contestó que se lo pensaría. Tenía un gran problema: un hijo de once meses, un desliz mayúsculo. El padre se llamaba Miquel Masdéu, estaba casado y se ganaba la vida, entre otras cosas, encendiendo y apagando faroles; pero tumbaba de espaldas de guapo.<sup>15</sup>

Evitando los diálogos, Mercè Rodoreda rinde la declaración del señor Rovira mucho más creíble y bastante menos ridícula de cuanto podría “sonar” si la traspusiera entre comillas: “Todo lo que le puedo ofrecer es mi fortuna. Sé de sobra que soy un viejo y que ninguna muchacha se enamoraría de mí”. Del mismo modo nos da una idea mejor de la opinión de Teresa acerca del padre de su hijo que si nada más nos dijera: “Pero era tan apuesto que Teresa diría: ‘Tumba de espaldas de guapo’”.

A lo largo de las más de cuatrocientas páginas de *Espejo roto*, la autora va a emplear el “monólogo narrado” para dar “voz” a la conciencia de niños y viejos; de los ricos y de sus sirvientes.

Obviamente, ni el libro de Austen ni el de Joyce ni el de Rodoreda o cuantos enumeremos que adopten ese artificio se valen exclusivamente de él. Hay diálogos en todos ellos, en mayor o menor cantidad, que además nos sirven, como ya dijimos, para comprobar la eficacia de ese mecanismo, la “veracidad” de esas “voces de la mente”.

Tampoco estamos hablando de algo que sea como un útil en un estuche, que se saca, se usa y se vuelve, mecánicamente, a guardar. No es un instrumento de precisión del cual no se espera falla; la pericia está en la mano (¿transparente?) del escritor —sea Jane Austen, James Joyce o, en este caso, Mercè Rodoreda. ■

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 258.

<sup>15</sup> *Ed. cit.*, p. 47.