

Passejades i immobilitat a Mirall trencat: entre realisme i simbolisme

Marc AUDÍ

Université Paris-Sorbonne / Casa de Velázquez
audi.marc@gmail.com

Résumé: Dans *Mirall trencat* alternent deux motifs opposés: le mouvement et l'immobilité. La tension entre les deux motifs se situe à l'intérieur même des personnages, des situations, et même de l'écriture rodoredienne. À partir d'un relevé et d'une brève description de ces alternances et de leurs nombreuses variations nous proposons une lecture ouverte du roman, qui correspond à la volonté de l'auteur de briser l'univocité de la mimesis de tradition réaliste.

Mots-clés: Mercè Rodoreda – Littérature catalane – Roman catalan contemporain

Molts són els moments al llarg dels quaranta-dos capítols de *Mirall trencat* als quals el lector troba el motiu de l'errància o de la passejada –la gran majoria de vegades en un espai urbà: Barcelona gairebé sempre, però també París, Viena o el Maresme. La narració comença amb l'arrencada del cotxe del vell Nicolau Rovira: «En Vicenç ajudà el senyor Nicolau a pujar al cotxe», un carruatge llampant en moviment «Passeig de Gràcia amunt», que contrasta amb el seu propietari, un Nicolau Rovira gairebé invàlid.

En Vicenç [...] veié que la senyora Teresa obria la portella i saltava com una daina. Entre tots tragueren el senyor Nicolau del cotxe – «del meu armari», com deia ell. Quiet al mig de la vorera, perquè quan baixava del cotxe li costava de posar-se dret [...].¹

L'*incipit* estableix un contrast entre la vellesa, propera a la prostració, i la joventut de la Teresa, que saltirona «com una daina» al voltant del seu marit. El motiu es repeteix a l'*incipit* de la segona part de la novel·la, amb la pujada al tramvia de l'envellit notari Riera el dia que Teresa fa testament a favor de Maria, com un primer romiatge. Rodoreda descriu o suggereix la immobilitat, la fixació o el tancament en què viuen i moren els personatges molt sovint també, i com veiem contrasten amb força amb el primer motiu ja des de l'inici de la narració. A l'*incipit* de la tercera part, una Teresa invàlida esmorza tot imaginant com «la traurien d'aquella casa en una caixa de fusta triada»².

La mateixa Rodoreda, al pròleg de *Mirall trencat*, descriu com s'havia sentit atrapada dins d'una teranyina de personatges que havia bloquejat durant anys l'escriptura, i de la qual es va poder alliberar trobant el títol definitiu de la novel·la³. L'alternança entre els dos motius, el de la passejada i el de la immobilitat, remet a l'epígraf del llibre i també a aquest títol: el conegut precepte que Stendhal atribueix a Saint-Réal a *Le Rouge et le Noir*: «Un roman, c'est un miroir que l'on promène le long d'un chemin». El mirall, metàfora d'una escriptura realista, té com a funció la de resseguir el temps i l'espai amb fluidesa, durant un «passeig» que és la diègesi. Ara bé, la novel·la de Rodoreda «trenca», «fa miques», com diu l'autora, el precepte d'una narració com a mímesi de la realitat. El contrast entre la simplicitat del conegut precepte stendhalià i la tortuositat de la gènesi de l'obra es reflecteix en les dues paraules del títol, que com veurem és una clau per a entendre-la i analitzar-la. La tensió entre els dos motius esmentats podria ben ser un dels paradigmes principals d'aquesta dislocació, la qual trobarem tant al mètode de composició general com al tipus de mirada del narrador i també a l'estil.

En efecte, la tensió entre la passejada i la prostració genera notables efectes d'estil. Aquest fou

¹ Rodoreda, Mercè. *Mirall trencat*. Barcelona (1974): Club Editor, 2007, p. 39-40. El present article és el fruit de les lectures de la traducció al francès de *Mirall trencat* d'Ariel Suhamy, que roman inèdita.

² *Ibid.*, p. 309.

³ *Ibid.*, p. 19-20.

l'objecte d'un treball lent de Rodoreda,⁴ que després de la coneguda primera frase del seu pròleg,

Una novel·la es fa amb una gran quantitat d'intuïcions, amb una certa quantitat d'imponderables, amb agonies i resurreccions de l'ànima, amb exaltacions, amb desenganys, amb reserves de memòria involuntària... tota una alquímia.»⁵

diu: «Una novel·la són paraules». I un dels trets que identifiquen *Mirall trencat* són les repeticions i anàfores constants –Pere Gimferrer parla d'un estil obsessiu proper al de Kafka⁶. Joaquim Molas, en parlar de l'escriptura de *La mort i la primavera*, recorda unes paraules de l'autora: «Ja l'he acabada. Ara l'haig d'escriure.»

Un anàlisi cinètic de *Mirall trencat*, presentat aquí com una tipologia de variacions a partir dels dos motius principals, ens duu doncs a mirar de prop la construcció de la novel·la, la dels personatges i la d'un estil extraordinàriament treballat, que és una de les claus de l'empremta profunda que deixa la lectura, força més enllà del seu argument.

1. El moviment

Més enllà de l'aparent trivialitat de l'alternança de l'incipit de *Mirall trencat* (la joventut és moviment, la vellesa prostració), Rodoreda subratlla al pròleg la importància dels passejants a l'hora de crear personatges i arguments. Els ulls de la novel·lista troben durant les pròpies passejades personatges que de mica en mica van bastint les novel·les: «Els carrers han estat sempre per a mi motiu d'inspiració, com algun tros d'una bona pel·lícula.»⁷ És així com «troba» l'Armanda al carrer de Santaló de Barcelona, o bé la Teresa Goday a la vora del Llac Lemán, a Ginebra. Com veurem a la segona part d'aquest article, en aquest darrer cas la immobilització de «la dama del Lemán» té una rellevància particular.

a. La passejada i l'errància: joventut, record i tribut

El primer motiu és doncs el de la passejada, al qual Rodoreda dóna diferents funcions narratives i també estilístiques. A banda de la primera passejada pel Passeig de Gràcia fins a la joieria Begú «assistida» pel carruatge de Nicolau Rovira, que tindrà una funció determinant per a la vida de Jesús Masdéu, Rodoreda posa en moviment gairebé tots els personatges de la novel·la a diferents moments de les seves vides.

La passejada és el terreny, primer, de la joventut i de l'amor físic, com ho demostren els errants Teresa i Masdéu. La Teresa jove és una passejant a Barcelona, i el Miquel Masdéu és l'encarregat d'encendre els fanals dels carrers de la ciutat, pels quals ambdós deambulen:

La Teresa sortia de casa, neta, ben pentinada, barrejant-se amb la gent, fent camí a poc a poc, amb ganes d'assaborir la llibertat de pensar. [...] Tornava a casa badant, mirant el cel, els fanals amb la flameta de gas a dintre que l'acompanyaven fins a casa fent-li escorta com si fos una reina.⁸

Cal recordar també que la primera vegada que en Nicolau Rovira veu la Teresa, ella camina per la Rambla mentre ell s'està quiet a «la terrassa del Liceu». Quan en Rovira es decideix a apropar-se-li, ho fa tot seguint-la, caminant amb ella. I quan el notari Riera recorda el seu amor amb Teresa, utilitza una metàfora que uneix camí i amor: «Quants camins d'amor no havien seguit junts?»⁹ L'amor físic amb Miquel Masdéu intensifica extraordinàriament la necessitat de passejar –«Volava pels carrers»–, ja que cal vèncer la prohibició materna per a retrobar-se amb l'estimat. I el desig duu la Teresa més enllà de la

⁴ «No he arribat a tant. Escriure bé costa. Per escriure bé entenc dir amb la màxima simplicitat les coses essencials. No s'aconsegueix sempre. Donar relleu a cada paraula; les més anodines poden brillar engegadores si les col·loques en el lloc adequat. Quan em surt una frase amb un gir diferent, tinc una petita sensació de victòria. Tota la gràcia de l'escriure radica a encertar el mitjà d'expressió, l'estil. [...] Escrivia a poc a poc, jo que escric a raig, sense prendre notes, sense projectar situacions.» *Ibid.*, p. 10-15.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶ «Si obro un llibre seu, el que m'impresiona no és el que explica; el que impressiona és la presència forta, gairebé a cada ratlla, d'obsessions estilístiques i temàtiques de la Rodoreda, és a dir, és un món tan definit i tan obsessiu com el de Kafka.» (in *El meu avi: Mercè Rodoreda*. TV3, 2003. Disponible a <http://www.tv3.cat/elmeuavi/2003/rodoreda/text.htm>)

⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 312.

⁹ *Ibid.*, p. 353.

ciutat, al Tibidabo: «La Teresa s'espantà. Anaren a la falda del Tibidabo. S'estimaren entre ginesteres i herbes seques. S'estimaren i s'estimaren.» L'excés de llibertat és sancionat immediatament amb un empresonament:

El diumenge següent la seva mare la tancà amb pany i clau. Ella passà la tarda al balcó mirant la mica de cel que hi havia enlaire.[...] La Teresa, un dia, pogué esquivar la custòdia. Volava pels carrers.¹⁰

L'amor físic rep com a càstig el tancament, l'aïllament, i quan l'amor esdevé impossible per l'embaràs de la Teresa, que en certa manera també tanca el seu destí, la passejada esdevé el record més dolç d'una plenitud passada:

Passà la nit plorant. S'hauria volgut morir. Per sempre. Es veia pels carrers, abraçada a Miquel Masdéu, amb el cel rosa, amb el cel blau, amb estrelles, sense estrelles, amb ales als peus, transportada... Mai més.¹¹

Veiem doncs com el contrast entre els dos motius –passejada i tancament– estructura els records que la Teresa encara conserva quan l'Armanda li anuncia la mort del seu antic amant. El relat interior que se'n fa just abans de morir n'és un dels exemples més clars: la felicitat resta associada a la llibertat de moviment, el sofriment i el destí a la clausura:

La Teresa, una tarda, marxà per no veure'l, per no pensar-hi. Caminava de pressa, arribada a les cases. Ell la devia haver vista sortir. [...] tot d'una Masdéu li donà un paquetet que ella agafà mig d'esma. S'havia quedat clavada a terra, sense força a les cames per arrencar el pas. [...] caminà estona i estona.¹²

Un cop l'amor amb Masdéu esdevé record i s'esmuny de la plenitud del present, la Teresa «es queda clavada a terra» instantàniament.

L'alternança de motius i les passejades tenen una funció determinant en la construcció del personatge del notari Riera, que ja hem vist passejant pels camins simbòlics de l'amor, també clandestins, amb la Teresa. A la novel·la el notari passeja dues vegades. La primera és a l'*incipit* de la segona part de la novel·la. El notari ja ha deixat enrere la joventut, i va a veure l'antiga amant per recollir les seves darreres voluntats. L'emoció de l'amor sorgeix de nou un cop al carrer, tot caminant:

No s'havia cansat de la Teresa; la prova, que l'anava a veure amb el cor emocionat i que per res del món no hauria deixat d'anar-hi. [...] I de sobte, en el punt en què el tramvia s'aturava al seu davant, alguna cosa se li obrí per dintre i li omplí la boca d'una dolçor inútil de petons antics i de llavis tendres. Tancà el paraigua i pujà.¹³

Com podem veure, quan el personatge atura el pas per agafar el tramvia i quedar-hi tancat, sorgeix el record més viu, amb una imatge d'una bellesa extraordinària: de sobte la ploma de Rodoreda mostra els sentiments més profunds d'un personatge que sovint veiem a través de les costums que els anys van transformant en necessitats. És un dels moments en els quals el mirall llis i net que hauria de ser la narració segons el precepte stendhalià entra en un terreny gairebé insondable – «alguna cosa se li obrí per dintre» –, un dels moments en què el mirall s'entela i perd acuitat. Com veiem, el contrast entre els dos motius, que era perfectament visible dins del mirall ben net de l'escriptura narrativa a l'*incipit* de *Mirall trencat*, esdevé interior, memorialístic, i la tensió sorgeix de dins mateix del personatge. És precisament durant aquesta visita que la Teresa anuncia al notari que ja no podrà tornar a caminar, i que ha quedat definitivament immobilitzada, tancada.

Abans d'anar-se'n el notari Riera li preguntà què li havia passat amb les cames. La Teresa trigà a parlar. Havia tingut un amic, digué a l'últim, i quan havia començat a negligir-la la pena havia estat tan

¹⁰ *Ibid.*, p. 315.

¹¹ *Ibid.*, p. 317.

¹² *Ibid.*, p. 320.

¹³ *Ibid.*, p. 201.

violenta que els nervis de les cames se li havien mort. «És per sempre.» Es miraren com naufrags.¹⁴

Després d'aquest anunci, el notari queda també immobilitzat al carrer, «embriagat de coses velles», a la vora del jardí de la torre, empresonat físicament pels records de la intimitat eròtica amb la Teresa. La ploma de Rodoreda torna llavors a endinsar-se en els pensaments del personatge i a entelar el mirall de l'escriptura neutra que sembla reclamar el mirall amb una profusió d'al·literacions i d'assonàncies i un ritme compassat:

Lentes, les primeres estrelles acompanyaven un tall de lluna emboirat per damunt de les onades. ¿Per què havia de somniar somnis? Clavat a sota de l'heura tornaven els anys gloriosos del seu amor. No es podia decidir a anar-se'n. El cirerer encara floreix, Teresa Goday de Valldaura. Tot es fa present a les acaballes d'un dia de pluja, perquè sí; la felicitat perduda.¹⁵

La «rêverie» que segueix, en present d'indicatiu per a subratllar la vivesa dels records, pren possessió de les cames del notari, que s'amaga immòbil per seguir somniant¹⁶. De mica en mica, la nit cau:

Un cotxe s'aturà davant del reixat. El notari Riera no l'havia sentit venir. Tot i que la fosca el protegia, encara es clavà més a la paret. [...] Dos balcons de la casa s'acabaven d'il·luminar. I ell encara s'estava allí, submergit en un món inexistent. La torre dels Valldaura, amb la Teresa a dins, que no era la Teresa, s'havia convertit durant una bona estona en el seu centre de gravetat.¹⁷

Quan Teresa deixa doncs de poder caminar, entra en un pou de records del qual ja no sortirà i que atrau irresistiblement els que la visiten. A partir d'aquell moment, el mirall que reflecteix la Teresa esdevé cada cop més interior.

El notari Riera surt a passejar una darrera vegada, després de la mort de la Teresa. Aquesta darrera passejada, que dona el títol del capítol («El notari, molt vell, surt a passejar»), intensifica encara més els motius que hem trobat fins ara. La passejada perd gairebé la funció quotidiana, de desplaçament físic, i adquireix un valor simbòlic, interior, és un «romiatge»:

Mirà amunt i avall del carrer i rumià altra vegada. Sí, hi aniria. Feia anys que no s'hi havia arribat. Seria una mena de romiatge, un tribut al record.¹⁸

L'evident paronomàsia rumiar/romiatge apropa fonèticament el fet de passejar amb el de pensar i de recordar, subratllant els valors que havíem trobat a l'anterior desplaçament a la torre. L'acumulació de substantius en força aspectes sinònims al final de la frase – romiatge/tribut/record – intensifica encara més aquest apropament. Tot el text de Rodoreda es basteix llavors damunt la repetició d'aquests motius, mentre fa un darrer retrat del notari que comença a deixar de poder desplaçar-se per la vellesa:

Estava content de poder respirar: això sí que era important. Poder respirar. No desitjava res més. Alguns anys després de la mort de la Teresa de vegades anava a passejar per carrers amunt i passava pel davant de la torre. Ho necessitava com un *remei*. [...] S'aturà, esbufegava. Distret d'havia posat a caminar de pressa i no podia fer-ho gaire estona. Tot ho havia de fer a poc a poc, meditant molt per culpa de la *memòria*. [...] S'aturà; no com l'amant que havia estat sinó com un *romeu*. [...] Sentí passos i s'esverà com si estigués fent una malifeta. [...] Una dona grossa que pujava a poc a poc s'aturà davant del reixat, estigué una estona quieta i tot d'una aixecà un braç enlaire i llençà una cosa a dins del jardí.¹⁹

¹⁴ *Ibid.*, p. 203-204.

¹⁵ *Ibid.*, p. 206-207.

¹⁶ Jean-Marie Gleize ja va demostrar com l'art narratiu de Stendhal, figura tutelar de *Mirall trencat*, manté una relació paradoxal amb la poesia, amb l'expressivitat, que ultrapassa la representació mimètica: «Au moment même où la poésie est congédiée, elle revient déplacée, là où on ne l'attend pas.» També a l'obra de Stendhal la prosa realista deixa un espai per a la poesia. Gleize, Jean-Marie. *A noir – Poésie et littéralité*. París: Seuil, 1992 (Fiction&Cie), p. 27.

¹⁷ *Ibid.*, p. 207.

¹⁸ *Ibid.*, p. 351.

¹⁹ *Ibid.*, p. 354-356. Els subratllats són nostres.

També retrobem la seqüència anterior, amb la por del notari de ser vist: el desplaçament físic exterioritza la interioritat, i el personatge intenta evitar el mirall d'uns altres ulls humans. El lector entén després que la «dona grossa» és l'Armanda, tan romeva com el notari. L'Armanda i en Riera tenen aquest punt comú, però no es troben mai: a *Mirall trencat*, els personatges no es reconcilien ni quan hi ha una comunió interior. Les passejades resten solitàries.

Gran passejant (recordem que Rodoreda trobà el seu personatge pel carrer, a Barcelona), l'Armanda és gairebé l'única encarnació de la pietat i de la gratitud a *Mirall trencat*, una veritable «servante au grand cœur» –tret que queda patent amb els romiatges regulars que fa quan la torre dels Valldaura queda tancada. No l'anima l'instint de posseir, com és el cas de Sofia o ben sovint de Teresa. Només ella passeja dins mateix de la casa, als capítols «Torni aviat, senyoreta Sofia» i «La torre», empesa per una curiositat inexplicable: «Li vingué un desig estrany de pujar a la teulada»²⁰, anant més enllà de l'oposició interior/exterior que delimita el món de la torre dels Valldaura. És alhora l'única que passeja el mirall de mà de la Sofia per la casa i pels voltants, i és així com el trenca. És l'escena decisiva del llibre, la que li dona el títol, i concentra tots els elements que hem vist anteriorment: la solitud del personatge, la fidelitat al passat (el testament de Teresa diu «La fidel Armanda viurà a la torre fins que es mori»), els records (lligats a gairebé tots els personatges de la novel·la en unes poques pàgines), l'alliberament de la quotidianitat (Armanda s'emborratxa amb xampany), i el perill de ser a la vora del «centre de gravetat» dels records («Tancà els ulls, sola amb el seu dol violeta, mig perduda en el pou del temps»²¹). L'última aparició d'Armanda és també una passejada pel jardí –«Tenia tantes ganes de trepitjar aquella terra que no sabia per quina banda tirar»²²– durant la qual cerca una vegada més les roses de color de carn: només les troba als seus records, ja que al jardí el roser és mort.

Associada a les connotacions del motiu de la passejada, Rodoreda emplea amb freqüència a *Mirall trencat* una expressió: «mig d'esma». El substantiu «esma» indica alhora quelcom de maquinal i d'instintiu –tot i quedar modulats per l'adverbi «mig»–, trets que ja hem trobat tant a les passejades d'en Riera com a les de l'Armanda i de la Teresa. Les passejades són el resultat d'un moment d'oblit d'un mateix i també en poden ser la causa. A *Mirall trencat*, moltes d'elles no tenen tornada al punt de partida i generen en el personatge sentiments nous, desordenats, la irregularitat dels quals cal amagar de la mirada dels altres.

b. El viatge: el moment de veritat

Cal analitzar també dues variacions del motiu de la passejada que es repeteixen a la novel·la, sovint indestriables del motiu contraposat del tancament. Es tracta dels viatges i de l'exili, que tractarem al següent apartat. Els personatges de *Mirall trencat* viatgen, pels voltants de Barcelona i també a l'estranger, com el viatge de la Teresa i Salvador Valldaura a París. Cal veure, però, si els viatges són passejades dilatades en l'espai-temps, o bé si tenen funcions específiques i/o en comú.

El primer viatge és el de Salvador Valldaura a Viena, prop de l'amic Quim Bergadà. El viatge és una successió de passejades, solitàries o bé amb la Bàrbara. Força aspectes de l'episodi amorós de Valldaura amb ella són molt similars als de l'amor entre la Teresa i en Masdéu, amb les diferències materials entre una noia de plaça i un burgès: l'errància solitària és el moment de retrobar els sentiments i de perdre-s'hi:

Al cap de molts anys, cada vegada que Salvador Valldaura sentiria el concert núm. 3 de Beethoven pensaria en aquella nit. Havia sortit amb tota la gent i havia caminat molta estona sense saber on anava. [...] Tenia la impressió que les coses havien canviat i que no serien mai més del tot com fins aleshores.²³

L'alternança entre les passejades i el tancament sorgeix dins de l'amor amb la Bàrbara, i no és un element exterior imposat, com en el cas de la Teresa. Quan en Valldaura la sedueix apareix la paraula «tancat»: «Valldaura ho aprofità per preguntar a la Bàrbara si el diumenge a la tarda voldria anar a passejar amb ell. La Bàrbara girà el cap i el mirà amb aquells ulls grisos una mica tancats»²⁴. "Sí!"²⁵

²⁰ *Ibid.*, p. 346.

²¹ *Ibid.*, p. 343.

²² *Ibid.*, p. 379.

²³ *Ibid.*, p. 52-53.

²⁴ Sofia, tota la seva vida, té ulls «de japonesa», també una mica tancats.

Després, l'amor es consuma en una habitació tancada presidida per un gran mirall, que en Valldaura fa netejar, però que horroritza la Bàrbara:

Li explicà que quan la seva mare els havia deixat algunes vegades somiava que una veu li deia baixet: «Bàrbara!» I que entrava a dins d'un mirall amb el marc daurat com aquell i no podia sortir-ne mai més. Valldaura no sabia què dir.²⁶

En aquest cas, el mirall no es mou, sinó que està tancat dins d'una cambra, i això li dóna un poder mortífer, que el destí de la Bàrbara realitza dues pàgines més lluny. L'amor amb en Valldaura no és feliç com el de la Teresa, que es consuma a l'aire lliure del Tibidabo. Un cop morta la Bàrbara, Valldaura passeja: «Passejava mig d'esma pels llocs on havien estat junts.»²⁷ La Bàrbara reapareix episòdicament a *Mirall trencat*, tancada dins del mirall anunciador, en els records més profunds d'en Valldaura –fins a la confessió secreta que llegeix el seu gendre molts anys després. El viatge a Viena, com si fos una passejada més llarga, deixa en el personatge uns records presents fins al final de la seva vida –relacionats també amb l'amor, amb la joventut, i amb la mort.

Trobem d'altres exemples de viatges relacionats també amb aquests tres elements, a *Mirall trencat*: són moments on els personatges s'enfronten a la veritat sobre la vida i sobre la seva vida. És el cas del Ramon i la Maria, durant l'estada al Maresme que precedeix la revelació que segella el destí d'ambdós, durant la qual coneixen també la llibertat, la plenitud de la joventut, i el despertar del desig. L'Eladi va a cercar-los, i fa un viatge carregat de presagis terribles que de mica en mica es transforma en passejada de plaer.

Tot d'una féu parar el cotxe. Baixà i s'acostà al mar. Necessitava respirar aire lliure, estar dret. Però no feia ni un alè d'aire i la sorra cremava. Havia de separar en Ramon i la Maria. [...] De mica en mica, l'escena que li havia fet la senyoreta Rosa i que l'havia mantingut enfonsat en un infern tota la nit anava perdent consistència a força de cel, de mar i de calor. S'havia de confessar que ell no era terreny adobat per al drama. Ell estimava, més que res, treure el màxim profit de l'hora que s'està vivint. [...] S'adonà que el mareig li havia passat i que començava a tenir gana. [...] No podia aguantar més. Un bon dinar era el que necessitava amb més urgència. [...] i li vingué un deliri de menjar coses fines: peix d'aquell mar tan blau. Una llobina, potser, voltada de musclos de color de taronja i de llagostins rosats... [...] I Eladi Farriols no anà a buscar els fills.²⁸

En el cas de l'Eladi, el moment de veritat defuig «el drama», i la revelació d'un incest s'atura davant d'un plat de peix fresc a Premià. El viatge atura la progressió de la narració però revela el caràcter profund del personatge: ja hem vist, en el cas de les passejades del notari, com en definitiva «promener le miroir» equival a suspendre la narració per endinsar-se a l'interior dels personatges.

Durant els viatges, i algunes passejades, trobem també la repetició de l'ofegament que ha matat ja a la Bàrbara. És el cas de la Teresa durant l'estada feliç a la masia de Vilafranca:

Un capvespre que es passejaven per sota de les pomeres, Valldaura sotragà una branca i caigué una pluja de flors. [...] «Tot és teu: aquestes vinyes, aquesta terra i jo.» I li féu un petó amb els ulls tancats perquè res no pogués distreure'l; tan llarg, que la mig ofegà.²⁹

I també de la Pilar Segura (Lady Godiva) quan li proposen de donar la seva filla, la Maria, a «uns senyors molt rics», l'Eladi i la Sofia, sense que ella sàpiga que de fet dóna la filla al seu pare:

Feia poc que s'havia llevat i se l'endugué a passejar per un caminet entre blats. La Pilar duia un mocador de llana a les espatlles i caminava a poc a poc. Tot d'una ell s'aturà i l'agafà pel braç [...] La Pilar, entre els blats que verdejaven, mirà el seu empresari com si es trobés al mig del mar i a punt d'ofegar-se. [...] «No sé què dir... no havia pensat mai en una cosa com aquesta...»³⁰

²⁵ *Ibid.*, p. 54.

²⁶ *Ibid.*, p. 58.

²⁷ *Ibid.*, p. 59.

²⁸ *Ibid.*, pp. 241-243.

²⁹ *Ibid.*, p. 69.

³⁰ *Ibid.*, p. 148.

Finalment, l'Eulàlia també troba durant un viatge a París un moment de veritat, tot passejant amb el Quim, mentre fuig de la violència de Barcelona i de l'assassinat del seu marit –que ella recorda amb horror quan veu la gent passejar per damunt del bassal de sang del crim. Al Jardí del Luxembourg, l'Eulàlia i el Quim s'uneixen desencantats:

Perquè en Quim estava cansat de la seva vida de solter ja massa gran, dels desenganys, de les esperes, dels ara sí i dels ara no, del seu pis buit d'afecte, d'una sensació poc tranquil·litzadora de vida que no va enlloc. Necessitava estimar i que l'estimessin i l'Eulàlia aureolada de soledat i de pena havia arribat en aquell punt dolç en què canviar el destí d'un home és la cosa més senzilla del món.

Quim l'agafava del braç cada vegada que travessaven un carrer i ella li ho agraiïa profundament. Fins que a l'últim li agafà el braç de la mateixa manera que l'hi agafava en Rafael quan festejaven.³¹

Som molt lluny de les passejades exaltades de la joventut de la Teresa on l'amor físic triomfava. L'Eulàlia i el Quim fan un compromís amb els seus records, i l'escena es tanca amb la promesa d'un exili: «No et deixaré tornar mai més a Barcelona!»³²

c. *L'exili: rencor i oblit*

Una darrera variació del motiu de la passejada és l'exili, sigui llunyà o proper. A banda de la llarga estada del Quim Bergadà a Bogotà, a *Mirall trencat* dos personatges s'exilien, el Ramon i la Sofia.

En Ramon fuig de la torre després de la revelació de l'origen de la Maria. El contrast entre els dos motius principals, tancament i moviment, hi és omnipresent:

Tenia ganes de fugir d'allà dintre però la veu del seu pare el clavava a terra, amb les cames juntes, el cap baix. [...] Pujà l'escala com un boig, volgué veure la Maria però la porta estava tancada amb clau. [...] Perdé el sentit del temps, anava carrers avall com una ànima en pena perseguit per la veu del seu pare, per uns records que l'aculaven a un carreró sense sortida.³³

Després, la fugida pels carrers de Barcelona durarà tota la seva vida, en un exili interior que també és un exili social que el duu fins a Amèrica del Sud. Ara bé, malgrat que el moviment sigui la característica principal del Ramon, aquesta impedeix el moviment interior, i els records l'immobilitzen. El contrast entre els dos motius esdevé sinònim de l'oposició entre el món i l'individu. Quan en Ramon reapareix i es retroba amb la seva mare, molts anys després, el motiu de la passejada reapareix envoltat de connotacions negatives:

La seva vida d'home havia començat pels carrers i havia continuat anys després a la guerra [...]. I quan pensava en l'Ebre i en les carreteres de Catalunya que duïen a les carreteres de França, li pujava un glop de fel a la boca. Un glop de fel, de cansament i d'abandó. Com si un desert infinit es pogués convertir tot d'una en una bola rasposa que li pujava fins al coll i l'ofegava.³⁴

La passejada esdevé errància, i el Ramon no troba, malgrat el taló que la seva mare acaba de donar-li, com pagar un tribut als seus records, ja que aquest queda al condicional: «Hauria de portar flors a la Maria, també, com a l'àvia Teresa... però per dur flors a la seva germana aniria al cementiri tot sol...»³⁵ Així com el notari i l'Armanda sí que tenen un «centre de gravetat» al qual lligar els records, i que els reuneix, l'errància del Ramon sembla no tenir un punt de fixació, tot i partir d'una situació similar.

L'exili pot ser també un triomf, com és el cas de la Sofia. Després d'anys a París, durant la Guerra Civil i la primera post-guerra, la Sofia torna a Barcelona. El seu retorn marca un contrast molt violent en la narració: la Sofia reapareix després del llarg monòleg del fantasma de la Maria (capítol IX de la tercera part), plagat de frases acabades amb punts suspensius, interpel·lacions, frases nominals, etc. La

³¹ *Ibid.*, p. 225-226.

³² *Ibid.*, p. 227.

³³ *Ibid.*, p. 250.

³⁴ *Ibid.*, p. 376.

³⁵ *Ibid.*, p. 378.

prosa del monòleg multiplica els efectes retòrics per assolir un lirisme³⁶ força marcat, al límit de la correcció gramatical: «el llorer marit meu fins a la mort clavada en una espina com una fulla...» La Maria esdevé després del suïcidi una ànima errant dins de la casa i del jardí, i la primera frase del capítol següent llegim: «Anava pel passeig dels castanyers feta una fúria. ¿On s'havia vist?»³⁷ La Sofia torna de París per a destruir la casa i el jardí, i fer de l'espai d'errància dels nens, de l'Armanda, del notari Riera o bé de la Maria morta un espai urbanitzat, utilitari, que rendeixi diners. L'exili de la Sofia té com a conseqüència l'oblit, la transformació de l'errància en destrucció.

2. La immobilitat dels personatges i dels objectes

Com hem vist fins ara, força sovint el motiu de la passejada i les seves variacions és indestriable del contrast amb el tancament, la immobilització, i aquest es tradueix sovint també en un contrast estilístic a la prosa de Rodoreda. L'autora, al pròleg, subratlla la importància que té la immobilitat a l'hora de construir el personatge principal, la Teresa. Rodoreda la «troba» un dia que es troba asseguda a la vora del llac Lemán:

Una tarda, a posta de sol, una senyora ja gran baixà d'un Rolls, s'acostà al muret ran de llac i s'hi quedà tan immòbil que no semblava de debò. [...] Al cap d'una bona estona se n'anà. [...] Recordava els seus ulls, que, un moment, toparen amb els meus; uns ulls de color indefinit on s'havia anat acumulant molta vida. Una imatge de refinament, una mica fora del món, una mica diferent de tot. En crear Teresa Goday de Valldaura, li vaig donar els ulls de la dama del Lemán.³⁸

Tornem a trobar exactament la mateixa expressió en una descripció de la Sofia, després de l'enterrament de la Maria, quan acaba de veure la Teresa immòbil, adormida: «Decidida s'acostà al seu escriptori i s'assegué, tan quieta que no semblava que fos de debò.»³⁹ La visió de la dama del Lemán recorda un dels retrats més punyents que podem llegir a *Le Temps retrouvé* de Proust, autor prostrat a la seva cambra i referència explícita de Rodoreda que l'Eladi es passa anys llegit, immòbil. Es tracta de la princesa de Nassau:

Elle me regarda seulement comme j'ai dit, d'une façon qui signifiait «Qu'il y a longtemps!» et où repassaient ses maris, les hommes qui l'avaient entretenue, deux guerres, et ses yeux stellaires, semblables à une horloge astronomique taillée dans une opale, marquèrent successivement toutes ces heures solennelles du passé si lointain qu'elle retrouvait à tout moment quand elle voulait vous dire un bonjour qui était toujours une excuse.⁴⁰

La immobilitat i la immobilització dels personatges, de molts dels objectes amb els quals viuen i en definitiva del mirall que l'autora passeja a *Mirall trencat* és omnipresent, seguint també una sèrie de variacions. Com ja hem dit, el metatext de Rodoreda insisteix força en la importància del contrast entre els dos motius, la passejada i la immobilitat:

Jo les [persones de *Mirall trencat*] observo i elles a mi. De mica en mica han anat agafant relleu, se m'han convertit en persones de carn i ossos, completament familiars. Al notari Riera el veig molt sovint; es passeja pels boscos de Romanya, a l'ombra de les alzines, on he acabat *Mirall trencat*.

I aleshores vindrà el jardiner de *Jardí vora la mar* i em dirà tot passejant pels camins del cel: «A la paret més alta, què vol que hi planti, buguenvil·lies o glicines?»⁴¹

a. Els leitmotive de la fixació

La prosa de *Mirall trencat* està colrada d'objectes que fixen, que claven, com també de seqüències

³⁶ El monòleg de Maria és un dels moments, relativament nombrosos a *Mirall trencat*, als quals la narració té característiques del que la crítica literària anomenà «relat poètic». Aquest cerca una dissolució de la separació clàssica entre gèneres narratiu, dramàtic i líric. Vegeu Tadié, Jean-Yves. *Le récit poétique* (1978). París: Gallimard, 1994 (TEL).

³⁷ *Ibid.*, p. 367.

³⁸ *Ibid.*, p. 17.

³⁹ *Ibid.*, p. 275.

⁴⁰ Proust, Marcel. *Le Temps retrouvé* (1927). París: Gallimard, 1992, p. 269.

⁴¹ *Ibid.*, p. 22-23.

que narren el moment en què s'immobilitza un personatge o un objecte, sovint amb violència. Si l'adjectiu «trencat», amb petites variacions de sinònims, apareix a gairebé tots els capítols, el verb «clavar», junt amb alguns altres sinònims, és encara més present, fins a l'obsessió –tret estilístic fonamental de l'estil rodoredià, segons Pere Gimferrer. L'hem trobat associat al Ramon, a l'Armanda, al notari Riera o bé a la Teresa jove.

A la quarta pàgina de la novel·la Rovira clava el fermall al vestit de la Teresa, però abans ella ja s'ha fixat en l'agulla amb una perla grisa que el joier Begú duu clavada a la corbata, i que el lector retroba en diverses ocasions al llarg de la narració, fins al final de la vida de Teresa. L'objecte marca l'entrada de la Teresa dins d'un món social que no li correspon. El mateix fermall reapareix al final de la novel·la a la jaqueta de Sofia, que posseeix també una agulla que la seva mare detesta⁴². D'altres petits elements, com les abelles del jardí que amenacen de clavar els seus fiblons o bé les espines dels rosers, serveixen per mantenir constant la presència d'aquest motiu a la prosa de *Mirall trencat*. L'espai del jardí, justament, és un dels que acullen més vegades el motiu, associat a diversos personatges, entre els quals hem triat només els nens, el Ramon, la Maria i el Jaume.

De nens, tots tres estan fascinats pels petits animals que troben al jardí, com les sargantanes, les formigues o les papallones, amb el seu vol erràtic. Ara bé, la Maria i el Ramon les cacen i les col·leccionen, clavades amb una agulla als fulls d'un llibre, mentre en Jaume sempre té por dels animals que empresona a les llaunes de la brossa. Els grans semblen presos d'una fúria de clavar: «Ella [Maria] també se'ls hauria estimat [els faisans]; però en Ramon els hauria burxat els ulls.»⁴³ El contrast amb en Jaume és absolut, ja que ell sembla l'únic capaç de mirar els éssers vius, d'obrir-se al món que l'envolta sense voler immobilitzar-lo o posseir-lo mort. Aquest fet el fa més vulnerable que els seus germans, que el «pessiguen», el lliguen als arbres o el trepitgen, i finalment l'assassinen, clavant-li primer un cop de puny, després l'agulla de picar que la Maria ha pres a la Miquela, i finalment una branca transformada en força fins ofegar-lo, com un animaló més. De fet, la paraula «clavar» es repeteix de manera extraordinàriament insistent al llarg del capítol «Els nens», un dels més llargs de la novel·la, gairebé com el so d'una campana que toca a morts. Quan el fantasma de Maria recorda el seu germà, sorgeix de nou l'imatge de les papallones, que remet també a la seva mort: «Miràvem el llibre de les papallones junts ben junts germà meu... junts... cada papallona travessada per una agulla... volia morir com les papallones [...]»⁴⁴

La Maria és, per descomptat, un dels personatges que articula de manera més clara l'alternança entre els dos motius que hem anat descrivint. L'hem vista errant, ànima en pena dins d'una casa abandonada pels vius però poblada pels records. Però «com una papallona», Maria mort clavada al llorer de la casa, element que apareix ben sovint al llarg de la narració. El llorer es transforma en una mena d'agulla una nit de tempesta, quan un llamp l'escapça. És precisament la nit que la primera dent de la Sofia surt, una dent que l'ha «burxada» – «Em penso que les dents la burxen.»⁴⁵ I no serà fins uns anys més tard que la Maria s'hi llenca per clavar-s'hi. En el moment de matar-se, el llorer esdevé «un mar d'aigua negra», record també de l'indret on Jaume ha estat assassinat. La negror –«ni un pensament d'ombra negra»– torna unes ratlles més enllà, quan veiem l'Armanda netejant la plata: les imatges, a la prosa de *Mirall trencat*, se succeeixen i es reiteren tot canviant de context, sovint d'intensitat, per a teixir una continuïtat gairebé plàstica de significats. I quan les minyones descobreixen el cos, llegim: «L'Armanda es tapà la cara amb les mans i es doblegà tota com si li haguessin clavat un cop de puny al ventre. Les altres dues es senyaren amb els ulls tancats.»⁴⁶ Abans de morir clavada al llorer, la Maria es tanca a la seva habitació per allunyar-se del Ramon. Durant la «festa negra», el dia de l'enterrament, l'Armanda recorda la Maria el dia que li ve a demanar un ganivet per a burxar la soca d'un castanyer i fer-hi un forat; un forat que és segurament el darrer cau de la rata que veiem morir al final de la novel·la. Forcegen, i es fereixen. Veiem doncs, al voltant del personatge de Maria, com s'organitzen una sèrie d'elements repetitius, que es disseminen al llarg de tota la novel·la: la foscor, el tancament i el fet de clavar objectes o persones.

L'objecte clavat és l'objecte que es posseeix. Com les joies, com els animals, com els estris pels

⁴² *Ibid.*, p. 225.

⁴³ *Ibid.*, p. 264.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 365.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 272.

quals hom forceja, com els records que no deixen passejar i aturen un instant els personatges. L'Armanda, passejant fidel, es diferencia dels altres pel seu desinterès per la possessió.

Caminant com si trepitgés vidres, anava cap al llorer per entre arbrissons i herbes boges. Es mig agenollà per buscar la llosa i només trobà terra remoguda: hi deixà el ram de flors. [...] Feia anys que tirava flors. Abans de tancar per sempre la porteta de les escombraries i de donar les claus al senyor Fontanills, entrava i deixava el ramet tranquil·lament damunt de la llosa. No entrava mai a la casa.⁴⁷

La possessió té com a conseqüència a *Mirall trencat* la destrucció, com és el cas de la tornada de Sofia després de l'exili com a mestressa d'una casa abocada a desaparèixer.

b. Prostració i immobilitat

Com el vell Rovira a l'incipit de la novel·la, alguns personatges coneixen la prostració, el tancament definitiu, la invalidesa, la incapacitat de passejar o de moure's. Queden tancats en vida. És el cas del Ramon —«A l'estiu estava malalt. Sempre estava malalt a l'estiu. Unes malalties misterioses, sense nom, que el tenien prostrat al llit»⁴⁸—, i sobretot de la Teresa.

Si bé la Teresa és el personatge que «vola pels carrers» de jove, seguint l'impuls del desig i de l'amor per Masdéu, l'entrada a un món social totalment diferent la paralitza de mica en mica fins a deixar-la del tot invàlida.

El dia del bateig, quan estava a punt de baixar el primer graó de l'entrada, caigué a terra com un sac. L'Eladi i l'oncle Terenci hagueren de dur-la a la sala a pes de braços. El doctor Falguera hi anà de seguida. «Què li passa?» Ella, tot assenyalant-se les cames amb el vano, li digué: «És com si no tingués turmells: no m'aguanten. Ja fa temps que, de vegades, el peu dret se'm torçava però no en feia cas. [...] Duc tanta mort a dintre, que un petó a la mà em serà un consol.»⁴⁹

La immobilitat de la Teresa desemboca en la reminiscència permanent de les passejades de joventut, com també en l'embriaguesa —que fa el caminar erràtic—, i que l'àvia mira de transmetre al petit Jaume. Però l'impediment tenyeix els records negativament: com la Maria, la Teresa viu l'oposició entre els dos motius que descrivim dins seu, com una font de contrarietats i de sofriment.

La Teresa es fregà els ulls, es posà una mà davant de la boca per ofegar un badall i a l'últim es tocà els genolls: de fusta. Quan estaria a punt d'emprendre el gran viatge, li agradaria cremar-ho tot: que tot el que havia estimat, mobles, arbres, casa, morís encès. Purificat. ¡Fora records! [...] Tenia ganes de fugir d'allà dintre, de córrer cap a no sabia quin perill i poder desafiar-lo.⁵⁰

Com en el cas de la Maria i del notari Riera, la oposició entre moviment («el gran viatge», que aquí és la mort, el tancament etern) i immobilitat («de fusta») s'articula paral·lelament a l'oposició entre memòria i oblit. El desig de la Teresa és satisfet per la Sofia —cada element que la Teresa menciona aquí reapareix al final de la novel·la, i és destruït—, com hem vist amb la intenció d'esborrar per sempre el «pou de gravetat» dels records.

Havia volgut anar-se'n de seguida però una roda de la cadira s'enfonsà en el fang i l'Armanda hagué d'anar a demanar auxili i mentre l'empenyien l'Armanda hagué d'enretirar una branca que semblava una força i que els barrava el camí: blanca i pelada com un os... i quan la Maria i la branca del llorer...⁵¹

L'escena, una vegada més, articula la incapacitat de bellugar-se amb l'aparició de records negatius —aquí les morts del Jaume i de la Maria: els objectes adquireixen un valor simbòlic que és també anafòric i és clar, disfòric per a la Teresa i l'Armanda. Un cop més, veiem com la repetició constant, a vegades d'una simple paraula, serveix d'eco dins de la gran caixa de resonància que és la novel·la.

Podem dir també que els fenòmens físics, a *Mirall trencat*, simbolitzen sovint una situació social o

⁴⁷ *Ibid.*, p. 379-380.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 376.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 151-152.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 188-189.

⁵¹ *Ibid.*, p. 325-326.

moral. El tema del «desnivellament» social, present al llarg de tota la novel·la, ens dóna una possible lectura de la immobilitat de la Teresa. Al llarg de *Mirall trencat*, veiem com una classe social es construeix i s'immobilitza, replegant-se damunt d'ella mateixa, abocada a l'incest social. Els personatges es passegen fora del seu món, però sense poder sortir-ne mai. Aquestes passejades fora de la casta social, empeses gairebé sempre pel desig, són els moments en els quals la narració s'apropa més al fulletó. És el cas de l'Eladi amb Lady Godiva. El fruit de la seva unió, impossible dins de la presó social de la torre i del jardí, mor clavat: el Jaume recorda a la seva mitja germana amb una simple paraula aquest mecanisme d'exclusió: «Recollida!» I el Ramon, exiliat a un món social diferent, també queda tancat en la misèria, la incapacitat i la infelicitat.

De petits, els tres nens ja juguen a quedar-se immòbils com pedres, i una vegada més Rodoreda realitza aquesta escena a la novel·la: la Maria es converteix un cop morta en una llosa que no vol que els records ni els objectes no es belluguin.

c. Tancament: mort i alienació

La darrera variació de la immobilitat és el tancament voluntari. És el cas de l'Eladi en particular, que passa els darrers anys de la seva vida tancat a la biblioteca de la torre mirant de llegir Proust. La biblioteca és precisament l'espai on s'exposen els morts a *Mirall trencat*. Tancat amb el manual de la reminiscència que és en certs moments *À la recherche du temps perdu*, l'Eladi esdevé no ja un «célibataire de l'art», sinó un «célibataire de la lecture»:

L'Eladi hagué de fer un esforç per viure. El seu deliri per les noies s'havia atenuat. Alguna roda no li girava prou bé per dintre. Li agafà una passió malaltissa pels llibres; els tocava com si fossin joies, els canviava de lloc, els ordenava sense parar. Les poques vegades que sortia era per anar a llibreries a buscar i a encarregar llibres introbables. Estava colgat d'assaigs sobre Proust. Com que de vegades el fascinava i d'altres l'ensopia, es desesperava per trobar la clau d'aquell misteri.⁵²

Eladi no arriba a la reminiscència malgrat la necrofilia –la seva darrera passejada és per encarregar la llosa de la Maria–, ni tampoc fa del tancament la manera de reviuire, com la Teresa, de la memòria. L'Eladi es transforma en un pou de destrucció dels records i dels secrets –destrueix els de Salvador Valldaura–, i després d'haver enterrat per sempre la noia del mirall, la Bàrbara, el veiem mirant-se també:

Abans de ficar-se al llit, de cara al mirall del bany que li tornava la seva cara desfeta, li semblava que en els ulls negres, encara lluents, hi havia els mateixos llacs de melangia que en els ulls de Proust.⁵³

Els records dilueixen la identitat del personatge, que es perd al mirall:

«La mort de la seva filla havia matat la seva joventut: els cabarets, les artistes, les cançons... Aquelles nits en què sortia de casa amb el cor agitat, ple d'il·lusió. I el record de la Pilar, innocent i dolça, era el gran record d'amor d'aquell Eladi que havia estat ell i que mai més no podria ser ell...»⁵⁴

Com per al seu sogre, la joventut i en darrer terme la identitat rau en un moment d'escapada del món social que els empresona, en la plenitud del desig satisfet.

La darrera passejant és la rata del final de la novel·la, i queda tancada dins del cau del castanyer cavat pel Ramon i la Maria.

Conclusió

La lectura d'aquestes successives variacions a partir de l'oposició de dos motius principals pot semblar molt esquemàtica. De fet, segons com llegim *Mirall trencat*, podem limitar-nos a identificar repeticions de situacions molt semblants, fins a l'obsessió, com hem dit amb Pere Gimferrer. Podem també subratllar la impossibilitat de determinar un significat únic de tot plegat –i és per aquesta raó que la novel·la s'escapa d'una estructura simbòlica i narrativa unívoca. L'alternança entre tancament i errància, que també és palesa en els recursos estilístics de la novel·la, no s'atura en una oposició simple,

⁵² *Ibid.*, p. 278.

⁵³ *Ibid.*, p. 282.

⁵⁴ *Ibid.*

que dirigiria tots els personatges i les situacions, ja que trobem una successió de significats i no una clau única. Rodoreda suggereix sempre processos, creant una empatia narrativa amb cadascun dels moviments (o absència de moviments). Més enllà de l'estructura narrativa en *leitmotive* (amb les innombrables anàfores – de l'adjectiu «trecat», del verb «clavar» o bé de motius com l'enfosquiment paulatí del verd del jardí–, el tractament de l'espai (i del temps que hom hi passa) és un dels elements que estructuren la narració i l'anàlisi dels personatges. A partir d'aquests elements, podem establir una lectura de la novel·la que defuig el significat únic.

Hi ha, això sí, una divisió entre els personatges tancats sobre si mateixos, que es miren el melic o miren un melic –el Ramon a través d'un pany mira un melic molt profund, misteriós, gairebé bíblic, que pertany al personatge que desencadena el drama, la senyoreta Rosa– i els altres. Els altres, són els que passen, el Jaume en certs moments, l'Armanda i el notari Riera. No veiem morir cap dels dos personatges. Els seus tributs fidels mostren a la novel·la el triomf de la gratitud. Ara bé, una exiliada com Sofia, que no vol envellir, és l'exemple contrari, del triomf de l'extrema ingratitud i del rebuig de la memòria. És una de les claus de la novel·la, que en té diverses, ja que el mirall resta trecat.