

*Fugir davant del desequilibri:
la resolució (mítica) de conflictes en la narrativa
de Mercè Rodoreda*

[Running away from imbalance:
the (mythical) resolution of conflicts in Mercè Rodoreda's narrative]

CARLES CORTÉS ORTS

Universitat d'Alacant

carles.cortes@ua.es / ORCID: 0000-0003-0647-5640

RESUM: A partir de l'anàlisi del conjunt de l'obra de Mercè Rodoreda observarem l'evolució psicològica dels seus personatges davant de diverses situacions de conflicte plantejades. La tendència majoritària de plantejar situacions de fugida, bé siguin físiques —amb l'opció del suïcidi—, bé siguin simbòliques —amb la concreció mítica d'algunes actuacions—, ofereix uns trets recurrents en la resolució de les situacions crítiques que aporten una certa recurrència en els seus relats. Tot i trobar diversos precedents en les novel·les dels anys trenta i les escrites durant l'exili, serà en les últimes obres com *Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera* quan destriarem una intensificació de la construcció mítica del seu imaginari.

PARAULES CLAU: narrativa, Mercè Rodoreda, realisme psicològic, imaginari, construccions mítiques, simbologia

ABSTRACT: Based on the analysis of Mercè Rodoreda's work as a whole, we will observe the psychological evolution of his characters in the face of various conflict situations. The majority tendency to propose situations of escape, whether they are physical —with the option of suicide—, whether they are symbolic —with the mythical realization of some actions—, offers recurring features in the resolution of critical situations that provide a certain recurrence in his stories. Despite finding several precedents in the novels of the 1930s and those written during exile, it will be in recent works such as *Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra...* and *La mort i la primavera* that we will trace an intensification of the mythical construction of his imagination.

KEYWORDS: narrative, Mercè Rodoreda, psychological realism, imaginary, mythical constructions, symbology

Recepció: 10/04/2023. Acceptació: 15/04/2023. Publicació: 10/06/2023

1. Introducció

Mercè Rodoreda (1908-1983) va construir una trajectòria narrativa continuada que podem delimitar en tres etapes marcades per la seua història vital. Així, podem localitzar en un primer moment les seues novel·les d'iniciació, escrites i publicades a Catalunya durant la II República, com *Soc una dona honrada?* (1932), *Del que hom no pot fugir* (1934), *Un dia en la vida d'un home* (1934), *Crim* (1936) i *Aloma* (1938-1969). Després de l'exili i en el temps viscut principalment a Ginebra, podem destriar *La plaça del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* (1966), *Jardí vora el mar* (1967) i *Mirall trencat* (1974), una novel·la acabada en la localitat gironina de Romanyà de la Selva, després del retorn definitiu a Catalunya a partir del 1971, a més dels tres llibres de relats *Vint-i-dos contes* (1958), *La meua Cristina i altres contes* (1967) i *Semblava de seda i altres contes* (1978). Finalment, una tercera etapa productiva se centra en els últims anys de la seua existència, en el moment de reconeixement definitiu de la seua obra: *Quanta, quanta guerra...* (1980) i *Viatges i flors* (1980), a més de la novel·la pòstuma (darrera versió de l'autora) de *La mort i la primavera* (1986). Un conjunt d'onze novel·les i quatre llibres de relats que configuren una de les trajectòries més extenses i intenses de les lletres catalanes contemporànies. D'igual manera, amb caràcter inèdit, l'any 1991 es publicaria la novel·la inacabada *Isabel i Maria* que connectaria, pel seu estil, amb l'etapa central de la seua producció.

Amb un model estètic pròxim al realisme de caire psicologista, l'autora construeix uns personatges en constant progressió personal, on les seues etopeies marquen decididament la seua evolució. Uns personatges en crisi que ofereixen uns trets identificatius, força recurrents, marcats per la seua dificultat expressiva i que troba progressivament en la simbologia del món exterior una eina bàsica per exterioritzar la seua transformació. Una gradació simbòlica que s'incrementa en la seua última etapa productiva, a partir de *Mirall trencat*.¹

1 En aquest sentit, podeu consultar, entre altres, el nostre estudi «El tractament simbòlic dels personatges de Mercè Rodoreda» (Cortés 2010, 54-64).

És per això que ens hem centrat en l'anàlisi de la reacció dels personatges a partir del plantejament de les situacions de desequilibri, bé siga un conflicte amorós —més habitual en els primers textos—, bé siga una crisi motivada per la desubicació del protagonista davant del món on es desenvolupa. D'aquesta manera el nostre article té com a objectiu observar les diferents maneres de resoldre aquest punt de desequilibri i les seues conseqüències en l'evolució del personatge. Una anàlisi que té en compte el conjunt de la seua obra però que se centra en els relats on es viu amb més intensitat aquesta crisi.

L'opció de Rodoreda per aquest plantejament pot tenir, sense dubte, un origen autobiogràfic, atenent a una experiència vital marcada per l'alliberament social i polític que va representar la II República, l'esclafit de la Guerra Civil, la consecució de l'exili republicà —amb l'experiència vital de viure en diverses ciutats com París, Llemotges, Bordeus i Ginebra— i el retorn a Catalunya durant la dècada dels setanta. Entremig va experimentar la fugida del nucli familiar que es va convertir en definitiu a partir de l'exili i la relació establerta amb Armand Obiols (Joan Prat) durant aquesta nova etapa. Després de la desaparició d'aquest últim, amb la tornada definitiva de l'exili, s'instal·là a Romanya de la Selva a partir del 1977, lluny del nucli familiar originari de Barcelona.

El nostre estudi té en compte diverses reflexions teòriques sobre les estructures antropològiques de l'imaginari, com les incloses al volum editat per Alain Verjat, *El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas* (1989), que ens aporten una redefinició del concepte de *mite*, com a la base de qualsevol activitat creadora, tant si es tracta de la creació artística més perfecta, com dels gestos quotidians (Verjat 1989, 9). Així, podem concebre la construcció d'aquests mites en Mercè Rodoreda com una manera de superar l'angoixa provocada pel desamor i per la proximitat de la mort. El plantejament innovador que en el seu moment va representar l'obra de Gilbert Durand *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1982) ens aporta una nova manera d'entendre la progressió simbòlica de la narrativa de l'autora, tot tenint en compte la transformació de l'espai extern com un actant en l'evolució psicològica dels seus personatges. Així, Durand entén la concreció d'aquests nous eixos cronotòpics dins d'un «espai creatiu i geogràfic imaginar, reduït per fragments de

percepció o de record; però que, sobretot, són creats per l'acció o per la situació lírica, dramàtica o novel·lesca dels herois imaginaris de l'obra» (Durand 1989, 30) [trad. nostra]. D'igual manera, hem tingut en compte diversos estudis de l'antropòleg romanés Mircea Eliade a l'hora d'entendre algunes concrecions rituals presents en les obres analitzades, molt especialment en les dues últimes publicacions.

2. Fugir i oblidar. El tancament intern com a defensa (alguns precedents)

La decisió de residir a la localitat del Baix Empordà va venir marcat pel fet que dues antigues amigues, Sussina Amat i Carme Manrubia, hi visqueren. Després de residir un temps a casa d'aquesta última, s'hi acabà comprant una propietat. Sobre l'ambient que hi havia, Josep M. Castellet, en *Els escenaris de la memòria*, s'hi refereix amb les paraules següents: «Sota el sol de ponent, fèiem un darrer tomb pel jardí, agafàvem el cotxe i la deixàvem com l'havíem trobada: sola, ara entrant a casa seva, endinsant-se en la seva solitud, que era la seva vida.» (Castellet 1988, 49). Un sentiment de reclusió i de tancament que recorda l'expressió dels protagonistes de dues novel·les de l'autora: la primera, *Del que hom no pot fugir*, en els seus orígens com a autora; la segona, *Quanta, quanta guerra...*, escrita durant el temps viscut a Romanyà: «Fugir! [...] Oblidaré tot el que em convindrà oblidar; no ho fa tothom així?» (*Del que hom no pot fugir*, 71), «a punta de dia tornava a la presó de casa meva [...] a casa m'hi ofegava» (*Quanta, quanta guerra...*, 33). Com transmeten els seus personatges, l'autora semblava escapar del seu entorn per a trobar un recer on recuperar l'equilibri perdut.

Així, és fàcil localitzar en les seues novel·les una tendència dels personatges a fugir davant dels moments de desequilibri emocional. Una fugida física que possibilita el canvi de les dimensions especials d'una manera més evident en les obres anteriors a la guerra. Ben significativa és així l'expressió de la protagonista de *Del que hom no pot fugir*: «Tot el meu delit era només anar-me'n, fugir: deixar enrera el que feia tants d'anys que havia caminat prop meu.» (76). Davant

de la dificultat d'actuar contra els esdeveniments, els protagonistes rodoredians es mantenen inactius de manera que només troben en la fugida l'opció possible de superació. Desaparèixer del medi on s'ha creat el conflicte afavoreix la tranquil·litat inicial, però no definitiva com estem veient. Així ho intenta Natàlia, en *La plaça del Diamant*, en els difícils moments de la postguerra, una vegada ha mort el marit, en tant que troba en la reclusió domèstica l'única manera de sobreviure: «Vivia tancada a casa. El carrer em feia por. Així que treia el nas a fora, m'esverava la gent, els automòbils, els autobusos, les motos... Tenia el cor petit. Només estava bé a casa.» (187).² El canvi espacial com una eina de superació dels conflictes del present s'albira com una acció impossible.

Destaquem, per tant, el plantejament de la fugida en la novel·la del 1934 anteriorment citada. La protagonista de *Del que hom no pot fugir* es veu abocada al canvi de localització personal per a superar el punt de conflicte creat per la relació gairebé incestuosa amb el seu tutor, una vegada els pares són morts:

Per a no fer-hi res, si voleu: per a anar-s'hi morint de mica en mica, anar-s'hi envellint... però poder fugir de la casa trista inhabitable... fugir del record del treball que cada dia espera, fugir tan sols unes hores de la rutina per a caure en una altra no tan enutjosa, del migrat esplai que és anar al cafè. (111)

Ella mateix n'és conscient: si no modifica res, el destí marcarà el seu camí i viurà fins a la vellesa amb el turment que ha sentit. Anar-se'n significa, doncs, trencar amb un transcurs lògic de la vida, per tal d'assolir-ne d'altres nous més positius; aquest és el vertader desig de la protagonista. Un objectiu que no aconsegueix, tot confirmant la força del títol de la novel·la: «Com més va més m'adono que no soc més que una pobra dona que ha volgut fugir i que no n'ha sabut, que no ha pogut: i que, quan creu poder, és només abocant-se al pou de l'indiferentisme»

2 Ben distinta a l'opció que presenten protagonistes d'autores que van interessar Rodoreda com ara Virginia Woolf. Pensem, per exemple, en la plasmació de sentiments que pren la senyora Ramsay en la narració *Al far*: «L'horitzó li va semblar sense fi. Hi havia tot de llocs on ella encara no havia estat.» (Woolf 1927, 79).

(177). Una desubicació que no afavoreix, per tant, la seua transformació psicològica; tot al contrari, l'angoixa i el patiment semblen incrementar-se. Podem trobar així un precedent interessant de la novel·la en l'obra *Solitud* (1905) de Caterina Albert.³ Mila, la protagonista, abandona la ciutat per a seguir el seu marit que s'encarrega d'una ermita de la muntanya. Des d'aquell moment, es converteix en víctima de la crueltat i de la força de la natura salvatge. Com en *Del que hom no pot fugir*, hi ha un seguit de personatges de ficció propis del medi rural: l'«Ànima», el pervers caçador, i el pastor. Joan Sales, l'editor de gran part de les obres de Mercè Rodoreda, observava el paral·lel de la novel·la d'Albert amb *La plaça del Diamant*: «Vostè hi ha arribat amb aquesta obra com una altra novel·lista catalana hi arribà amb *Solitud*.» (Sales 1982, 227). El comentari de Sales apunta sobre la importància de la figura de les dues autores dins del panorama literari català del segle XX, però pot entendre's com una manera de destacar els paral·lels descriptius de dues autores que aïllen els seus personatges per intentar transmetre la difícil inserció d'aquests en el món que els envolta.

El desig de fugida de les primeres heroïnes rodoredianes té també un altre interessant precedent en la narrativa catalana dels anys trenta. Observem, per exemple, l'aïllament de la protagonista de *Laura a la ciutat dels sants* (1931) de Miquel Llor. La pressió que rep d'una societat conservadora la porta al desig esmentat: «La mort! ¿Per què la mort no se l'emportarà d'una vegada, ja que no serveix per a viure entre la gent?» (182). L'agreuament de la situació provocarà la passivitat de la protagonista, incapaç d'adaptar-se a les exigències familiars. La mort i, per tant, el suïcidi, es converteixen en l'única possibilitat de sortida que comprén. Vegem-ne una de les frases darreres de la novel·la: «Reposar, dormir, aclucada d'ulls, no pensar res, com si fos morta!» (208). Laura se n'anirà del poble, Comarquinal, per tal d'acabar amb el desequilibri permanent del marit Tomàs i de la cunyada Teresa. Rebutjarà fins i tot l'estima de Pere per tal de sentir-se lliure. D'una manera semblant, tornant a la narrativa de Rodoreda, se'ns presenta Marta, la protagonista del conte de Rodoreda «Pluja», que fugirà de

3 En aquest sentit, podeu consultar el nostre estudi anterior «L'empremta de la narrativa de Caterina Albert en els primers relats de Mercè Rodoreda» (Cortés 2002, 203-232).

la cita amb l'amor, Albert, per guardar la seua independència. Tant en l'obra de Llor com en el conte de l'escriptora, hi ha un element de la natura que actua com a protector de la fugida, com podem llegir en els dos fragments següents:

I va dins la boira travessada per tot de biaixos de clarors nuvoloses, de carrers imprevistos, d'ombres que l'entretopen. (*Laura a la ciutat dels sants*, 215)

La pluja continuava. Plovia des de la matinada. Sense rauxes, amb calma, sense parar. Caminava sota uns arbres. Les copes frondoses s'ajuntaven i feien un túnel verdós, aquàtic. (*Tots els contes*, 298-299)

La boira i la pluja són dos referents simbòlics recurrents en l'expressió del patiment dels personatges literaris de l'autora. Així, els dos autors pretenen exterioritzar el sentiment de reclusió, de recuperació de forces, davant de les situacions de desequilibri personal. Neus Carbonell (1995) destacava el tema comú plantejat en molts contes de Mercè Rodoreda, com «Pluja», «Paràlisi» i «Una carta», on l'opressió de l'home ofería una reclusió de les protagonistes que cercaven la seua llibertat i la superació del conflicte.

Una situació similar podem trobar en la novel·la inacabada *Isabel i Maria* —publicada finalment l'any 1991—, on Maria, la protagonista, fuig de la ciutat per anar a París a la fi del llibre. L'escapada del medi on ha viscut li crea una sensació momentània positiva. Anar-se'n significa, per un temps, oblidar un passat farcit de problemes i de desequilibris: «Demà seria a París. Això, aquesta sensació de llibertat, d'anar-me'n, de poder fer el que volgués, em feia circular la sang, com si des d'aquell moment haguessin acabat les coses difícils i desagradables i comencessin les bones i fàcils.» (227). Destaquem el número d'habitació que li correspon en la pensió de París: el número nou, la xifra que es considera l'última de la sèrie que pot entendre's com la fi i l'inici d'un nou començament.⁴ Tot i tractar-se d'una novel·la inacabada, l'autora ofereix una

4 Així ho entén també J. Chevalier i A. Gheerbrant en el *Diccionario de símbolos* (1969): «la idea de un nuevo nacimiento y germinación, al mismo tiempo que la de la muerte» (762).

xifra simbòlica per entendre el canvi que esdevindrà en el futur a la protagonista una vegada ha aconseguit trencar amb el passat i iniciar un nou projecte de vida.

L'allunyament de l'espai habitual de les protagonistes femenines de Rodoreda té també en alguns homes una concreció destacada. Aquest és el cas del jove passant de la primera novel·la que publicà l'any 1932, *Sóc una dona honrada?* L'amant de Teresa, la protagonista, davant de la complexitat de la relació establerta entre tots dos, pren la decisió inicial següent: «Deixo el poble. Me'n vaig. Don Joan, vençut, fuig i s'allunya. No puc dir que em dolgui.» (183). Un desplaçament físic que ofereix inicialment conhort als protagonistes ben distint al simbòlic de les últimes novel·les publicades. Així, en *La mort i la primavera* la sortida final és el suïcidi —entés com a continuació del ritus mortuori de la civilització on es desenvolupen els fets— i en *Quanta, quanta guerra... la fugida* pren un to més íntim, més profund i, per tant, el protagonista s'hi veu immers en un canvi personal de característiques més essencials. Adrià Guinart, el protagonista d'aquesta última, pot ser així l'únic personatge de Rodoreda que supera la mort física amb la fugida, de manera que s'entén aquesta com un renaixement, un tornar a viure, a entendre la vida d'una altra manera.. Els dos protagonistes masculins d'aquestes novel·les, Adrià Guinart i Ell —de *La mort i la primavera*—, presenten en el seu desig de fugida i de canvi dos distints models evolutius: l'existència de llibertat d'actuació o la manca d'aquesta. La diferència de plantejaments conceptuals entre *Quanta, quanta guerra...* i *La Mort i la Primavera* ens presenta, per tant, dues estratègies d'avançament humà per fer front als desequilibris d'una existència difícil. Adrià Guinart es desenvolupa en un medi adient per a la seua progressió; per contra, Ell, en *La mort i la primavera*, és membre d'un col·lectiu regit pels ritus i els costums que ofeguen la pròpia iniciativa. No obstant això, les narracions que caracteritzen millor l'esperit fugisser dels personatges rodoredians són el recull «Viatges a uns quants pobles». Els viatges són les recreacions de ficció de realitats ben distintes a les quotidianes on el protagonista vianant s'aïlla del món que coneixia per descobrir-se a si mateix. De manera semblant se'ns presenta Adrià Guinart, el protagonista de *Quanta, quanta guerra...*, que fuig de casa per anar a la

guerra. El pare «va morir quan jo tenia onze anys» (*Quanta, quanta guerra...*, 31); fugir de la mare és essencial per progressar en la vida.⁵ Un aspecte ben recurrent, com veiem, al llarg de la narrativa de l'autora.

3. El suïcidi com a resolució imminent del conflicte

Diversos personatges de Rodoreda apunten al suïcidi com un punt inicial de resolució dels conflictes psicològics plantejats. La mateixa autora va ressaltar la importància d'aquest element com una mena d'ús inconscient del suïcidi en les seues obres: «Perquè, quan vaig escriure el suïcidi de la Maria, no pensava pas en el suïcidi del germà de l'Aloma. Són coses que veus després. Hi ha moltes coses que les escrius d'una manera inconscient, i després et trobes que són vivències d'altres novel·les.» (Arnau/Oller 1986, 20). És cert que hi ha coincidències en la mort de diversos personatges rodoredians, però sembla que en la majoria de casos són fortuïtes; responen més bé a una manera semblant d'entendre la vida, i amb ella, la mort. Es tracta, en definitiva, d'una sortida immediata davant de la situació de desequilibri.

El desig de mort, tant relacionat amb el de l'amor, és una voluntat no sempre assolida per les protagonistes de Rodoreda;⁶ no obstant això, només amb la formulació d'aquest desig, se senten alleugerides de la sensació que ha provocat el conflicte. Observem el pensament de la protagonista de *Del que hom no pot fugir*: «Que bé que estic al llit... no moure-se'n mai, i sentir-se feble... acostar-se de mica en mica a la mort. Si ara venia li obriria els braços...

5 La necessitat de la desaparició de la mare per al plantejament de la fugida del nucli familiar dels protagonistes es un fet recurrent en la rondallística tradicional. Poden ser adients les observacions sobre la literatura popular i la seua influència en els autors europeus contemporanis de Vladimir Propp en *Las raíces históricas del cuento* (1974, 212-217). Així, Rodoreda usaria aquest pretext en les tres novel·les següents: *El carrer de les Camèlies*, *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera*.

6 Per a entendre la potenciació de l'amor i de la mort en l'equilibri psicològic dels seus personatges, podeu consultar el nostre treball «El tractament simbòlic dels personatges de Mercè Rodoreda. La recerca de l'equilibri» (Cortés 2010, 54-64).

morir-se ben jove, morir-me ara...» (161). Un alleugeriment momentani que no li impedirà projectar el seu propi suïcidi: «Em tiraré daltabaix del balcó. Rodolaré avall com la Cinta; tindrè sang a la cara i el «duc» [el gos mort de la Cinta] em buidarà els ulls.» (193). Tot i això, el temor davant de la mort impedeix l'autolesió i el plantejament final de salvació de la protagonista: «Tinc por... por... por... por... de tu [del gat que la contempla], de la muntanya que s'apropa... em vol colgar... Tinc por!!!...» (195). Potser interessant la reflexió que Giuseppe Grilli ja exposava el 1972 sobre el tractament del suïcidi a la narrativa de Mercè Rodoreda en l'article «Estructures narratives a l'obra de Mercè Rodoreda» (Grilli 1972, 39). Així, relacionava aquesta tendència d'algunes protagonistes de l'autora com un element inserit dins de l'actualització contínua del mite de l'iniciat, com un viatge al regne dels morts, com un tema propi del romanticisme i del decadentisme.⁷ El suïcidi és, doncs, una provatura, un desig d'assolir allò no abastable amb la vida. La mort és presentada així com una font d'equilibri per als patiments dels herois i de les heroïnes de Rodoreda.

D'altres exemples d'interés els trobem en novel·les posteriors com *La plaça del Diamant*; Natàlia, la seua protagonista, contempla el suïcidi, posterior a l'assassinat dels dos fills, com a sortida de la difícil situació plantejada arran de la desaparició-mort de Quimet i la pèrdua del treball. El matrimoni amb l'adroguer esguerrat suposarà l'acabament del conflicte i l'assoliment d'una nova situació d'equilibri que desembocarà en l'alliberament total del passat, concretat en el crit final llançat a la plaça del Diamant, lloc on s'inicia la novel·la. Un final tràgic, per tant, evitat, que sí que es concreta en el cas de Maria a *Mirall trencat* «que no dubta a sacrificar-se per tal d'aferrar-se eternament a la infantesa i esdevenir un pur infant, la seva quinta essència», com explicita Carme Arnau en el pròleg de la reedició de la novel·la (1983, 7). Maria mor dessagnada en el llorer central de la casa, símbol de l'eternitat, i espai dels jocs d'infantesa. La jove no pot superar el desconcert de conèixer que Ramon és germà i no és possible, per tant, l'amor sense incest. Com apunten Maria Campillo i Marina

7 Un aspecte que vam abordar en un article anterior nostre «Ressons romàntics en els personatges de Rodoreda» (Cortés 2008, 9-10).

Gustà en el monogràfic dedicat a la novel·la, «en saber la veritat, el món de tots dos s'enfonsa» (1985, 12); és a dir, Maria no podrà assolir la pèrdua de la infantesa i de la felicitat de l'amic-germà, i Ramon fugirà de la llar familiar, tot destruint els jocs que els remeten a la infantesa perduda, i anirà a casa de Marina, la filla de la germana del notari. Amb tot, en la mateixa narració, teníem el precedent del suïcidi de Bàrbara, el primer amor real de Salvador Valldaura, que no podrà assumir «la nostàlgia de la infantesa», com apunta Carme Arnau en el pròleg esmentat (1983, 9).

Un paral·lel interessant el trobem també en la segona protagonista d'*Isabel i Maria*, Maria, que també té una mort semblant a l'homònima de *Mirall trencat*. La simbologia del nom Maria, com bé destaca Carme Arnau en l'estudi *Miralls màgics* (1991, 27), ens remet a la pura imatge de la infantesa. La mort de les dues *Maria* pot significar l'acabament de la felicitat d'una etapa i la voluntat de no voler accedir al temps que la vida els condueix. Un suïcidi com a resolució dels conflictes vitals que ja es plantejava en relats breus com el de «Mort de Lisa Sperling»; una història que es construeix en els darrers moments anteriors al suïcidi de la protagonista. Així, assistim a un repàs ràpid de la seua vida on mostra les dificultats que ha tingut. Dos tubs de veronal acabaran amb el patiment existencial, malgrat el temor de Lisa Sperling de l'acte que ha comés: «Horrible. Horrible. Menys horrible que... Li agafà por, molta por... Por de què, ara...? Por de què...?» (*Tots els contes*, 140). Si contrastem amb les darreres obres publicades, la continuïtat del plantejament de la mort voluntària és absoluta. Encara que no d'una manera directa, el suïcidi serà decisiu en l'evolució de la protagonista de *La mort i la primavera*, ja que la seua mare es va suïcidar. Aquest fet la marcarà decididament de tal manera que serà rebutjada per la societat on viu. Assistim, per tant, a una concepció del suïcidi com una eixida voluntària de l'esfera dels vius, com una fugida de l'angoixa vital i una solució momentània als desequilibris plantejats en les diverses històries. Si la protagonista de *La plaça del Diamant*, com també ho fa *Aloma*, opta finalment per seguir endavant, una novel·la redactada al mateix temps encara que publicada pòstumament, *La mort i la primavera*, entén aquest com a única via de sortida dels personatges. És evident que l'escriptora distingeix dues òptiques de

fer front als entrebancs dels seus protagonistes, i la segona possibilitat pot ser derivada de l'evolució simbòlica i aliena a la realitat dels últims relats publicats.

4. A l'empar de les manifestacions religioses (la concreció mítica de l'espai)

Un altre dels aspectes recurrents en la narrativa de Rodoreda en la plasmació del desequilibri emocional dels personatges és la referència a diversos elements de la imageria religiosa. Ens referim, per exemple, a l'ús d'unes imatges que ofereixen un aixopluc als seus protagonistes, un fet més habitual en les seues primeres novel·les dels anys trenta: «Sant Antoni gloriós ens lliuri de prendre mal i de cap desgràcia, amén. El sant del meu senyor marit. Festa grossa.» (*Sóc una dona honrada?*, 79). En la biografia sobre l'autora, Carme Arnau aborda l'origen d'aquestes referències religioses com un element de la pròpia experiència personal:

La religió que es vivia a l'època, intensament, amb estampes de sants bon-dadosos i representats ingènuament, encarnats en figures d'una perfecció i bellesa ideals, amb prodigis i fets sobrenaturals, degué ajudar-la eficaçment en la creació d'un ambient màgic: l'àngel de la Guarda, el Sagrat Cor... (Arнау 1992, 17)

Una utilització de personatges de caire religiós que impera en relats més simbòlics de l'autora, com el cas de «Semblava de seda»: «O bé parlava amb Jesús, que de seguida que el vaig veure a les estampes, vaig estimar.» (*Tots els contes*, 330). No obstant això, l'atracció de Rodoreda per la religió era més una qüestió de forma expressiva que de contingut. D'una manera semblant, la mateixa protagonista del conte esmentat se'ns confessa poc practicant religiosa: «Resava. No es pot dir ben bé que resés perquè mai no he pogut dir una oració sencera.» (*Tots els contes*, 330). Però no serà fins a *La mort i la primavera* que l'autora establirà una cosmogonia de base religiosa que concrete la civilització de la població descrita. Les creences del poble d'aquesta novel·la apunten

a la concreció d'un espai sagrat central, la muntanya de la Maraldina, on es construeixen i desenvolupen diversos ritus que afecten el col·lectiu. Si atenem als estudis de Mircea Eliade,⁸ podem entendre que la sacralització de la natura no és un fet alié a la literatura europea contemporània, de manera que aquesta presenta un paper fonamental en les diverses hierofanies religioses: els déus crearen l'home, però també crearen el món. Aquest fet connecta així amb el fet de les religions més arcaïques, on trobem sovint una muntanya sagrada, lloc d'unió entre el món dels vius i el dels morts. D'igual manera podem identificar la «muntanya dels àngels» de l'escena final de *Quanta, quanta guerra...*, on Adrià rebrà l'última revelació de la divinitat.

Potser adient destriar diversos elements religiosos que apareixen al llarg de la narrativa de l'autora. En general, es tracta d'una sèrie d'atributs que ofereixen conhort i benestar als seus protagonistes. Així, podem destacar la caixa gòtica que representa santa Eulàlia i el drac i que és present en *La plaça del Diamant* i en *Isabel i Maria*, com bé assenyala Carme Arnau en el pròleg de l'edició d'aquesta darrera novel·la inacabada (Arнау 1991, 23). Per la seua banda, en *El carrer de les Camèlies*, podem observar la creu de brillants que M. Cinta ofereix a Cecília Ce, la protagonista, com a element que pot afavorir la seua protecció i enaltir el seu estat d'ànim. En la mateixa novel·la, podem destriar un cor de vidre penjat amb una cadeneta al coll que du sempre la protagonista.⁹ Amb tot, un dels atributs més destacats és el que trobem en *Quanta, quanta guerra...»: l'escapulari de la «verge dels àngels». Aquest amulet, d'evident reminiscència cristiana, enalteix la figura de la Mare de Déu com a protectora de l'heroi en el seu camí iniciàtic.*

De manera paral·lela, també podem localitzar diversos passatges bíblics en les seues obres. Un conte singular és, en aquest sentit, el «Viatge al poble de l'arc iris» on es fa esment de dues històries bíbliques. En primer lloc, cal destacar com criden els habitants quan tenen alegria: «S'ha acabat el diluvi!»

8 Consulteu, entre altres, *Lo sagrado y lo profano* de Mircea Eliade (1957, 101).

9 Podeu observar, entre altres, la citació de la pàgina 226.

(*Viatges i flors*, 52). Una referència al diluvi universal que mantingué la terra sota les aigües i que, una vegada s'ha acabat, deixa a la superfície una terra fèrtil que els homes treballen; al poble de l'arc iris «tenim la boira que fa la terra humida i miri el lli com creix...» (*Viatges i flors*, 52). Les persones i els objectes, marcats amb les marques de l'arc de Sant Martí, representen alhora el judici final, el moment en el qual «l'arc iris tremolava, eixarrancat, amb un peu a cada banda de la terra i amb el llom tocant el cel» (*Viatges i flors*, 54). Un paral·lel que també trobem en el conte «Semblava de seda»:

Per acabar-ho d'adobar, a la matinada se'm va aparèixer el carro de les ànimes. Volava cap a la lluna i les ànimes que havien estat dolentes queien daltabaix en el moment de voler-s'hi enfilars i les que havien estat bones de seguida pasturaven pels prats del cel i per una ala que tenien a un costat del front menjaven l'herba dels feliços a cremadent. (*Tots els contes*, 332)

Una aparició que s'ha desenvolupat després del son, en estat de vetlla de la protagonista. Segons podem entendre, ens trobem en el moment del judici final en el qual es fa la selecció entre les ànimes bones i les dolentes. D'igual manera, en el capítol final de *Quanta, quanta guerra...* tenim una actualització d'aquest passatge bíblic. «L'acabament d'aquella nit» narra així la construcció d'una església pels àngels que visiona el protagonista, Adrià Guinart, davant d'una muntanya que s'assembla a la imatge del judici final.¹⁰ Per la seua banda, Carme Arnau (1990, 106) interpreta aquest final com l'assoliment d'una mort mística, que condueix el personatge al cim de la seua evolució espiritual, més a prop de la divinitat. Tot i això, no podem concebre que el protagonista ha arribat a la culminació de la seua unió mística, encara que sí que és obvi que ha aconseguit un punt important en la seua maduresa que li permet evolucionar en

10 Rachel Pollack (1980, 182-187) localitza l'escena del «judici final», on hi ha un àngel central i diverses figures celestials, a una filera de muntanyes que denomina «muntanyes del pensament abstracte» que representen una veritat eterna que transcendeix el coneixement limitat al que tenim accés per mitjans ordinaris. Aquesta interpretació ens ofereix una imatge semblant de la que contempla el protagonista de *Quanta, quanta guerra...*

el futur més imminent. Podem esmentar un paral·lel interessant en les novel·les de plantejament iniciàtic com són *Enric d'Ofterdingen* (1802) de Novalis i en *La muntanya màgica* (1924) de Thomas Mann. En la primera, en les acaballes de la novel·la, tenim un protagonista ja espiritualitzat després del camí recorregut pel món, que contempla una aparició semblant a la que observem a *Quanta, quanta guerra...*¹¹ En la novel·la de Thomas Mann, Hans Castorp, el jove protagonista, una vegada s'ha perdut a la neu, té un somni on es recreen, en una ambientació de plaer i de felicitat, molts dels moments viscuts a «la muntanya màgica», el lloc on ha viscut els darrers anys. El paral·lel amb el somni d'Adrià Guinart en *Quanta, quanta guerra...* és evident. Així, en *La muntanya màgica*, una vegada Castorp ha tornat a la realitat, és conscient de tot el que ha après allí, «he après molt, entre la gent d'aquí, sobre la no-raó i la raó.» (Mann 1924, 497) [trad. nostra]. El somni desapareix i queda una imatge vaga d'allò visualitzat: «Allò que havia somniat va començar a fer-se pàl·lid. Aquella mateixa nit ja no comprenia molt bé el que havia passat.» (Mann 1924, 500) [trad. nostra]. En la novel·la de Rodoreda, el balanç final s'expressa de la manera següent:

Em va costar de posar-me a caminar: deixava enrera, amb el bosc encès, molta vida cremada. Tornaria a casa a treballar el camp de clavells [...]. Tornaria diferent. Havia vist la mort de la vora. I el mal. Una gran tristesa com una mà molt dura m'estrenyia el cor. ¿On era a casa? ¿Encara tenia casa? Hi tornaria carregat amb muntanyes de records de tota la gent que

11 Reproduïm, pel seu interès, els fragments principals de la fi de la novel·la:

«Estava el pelegrí extasiat davant d'aquella figura excelsa [...]. Aquell resplendor de llum divina apartat del seu cor tota resta d'amargor, i se sentia de sobte purificat i lleuger, amb l'ànima tan lliure i plena d'alegria com en un temps remot [...] i el pelegrí tornava a trobar-se en un món ple de vida i de sentit. [...] La veu i la paraula reprenien el seu sentit per a ell, i tot li semblava conegut més a fons que abans, com una força profètica, i la mort es manifestava ara com una revelació superior de la vida, i era capaç de considerar la seua essència, passatgera i mortal, com una emoció tranquil·la i infantil.

Havien coincidit en ell el passat i el pervenir, tot unint-se en un llaç indissoluble. Ell es parlava a si mateixa com a força del present i va començar a apreciar el món quan es va adonar de la seua pèrdua, com un estranger a qui, per molt poc temps encara, se li permetia visitar les seues belles sales.» (Novalis 1802, 241) [trad. nostra]

havia conegut, que havia nascut i que havia viscut perquè jo la pogués conèixer, i que em voltaria tot al llarg del camí... [...] ¿S'esborraria el record del mal o el duria sempre amb mi com una malaltia de l'ànima? (*Quanta, quanta guerra...*, 245-246)

Els vianants, els protagonistes esmentats, han acabat el seu procés de maduració i fan balanç dels coneixements apresos. Són conscients dels canvis i de les transformacions sofertes, de manera que es distancien del passat i veuen el futur que els espera: han de tornar al lloc d'origen a posar en pràctica les noves experiències però se senten distants de l'antiga realitat. Han estat durant un temps aïllats en un món fantàstic, paral·lel al real, i no poden reprendre el seu retorn: la temença cap al desconegut impera en els seus sentits. Uns paral·lels que, sense dubte, podrien haver marcat l'evolució del protagonista de Rodoreda.

De manera paral·lela, la recreació de l'escena del paradís i l'inici del pecat humà és constant en la narrativa de l'escriptora. Aquest és un tema constantment tractat en la narrativa contemporània europea que, en paraules de Geraldine Nichols en l'article «Mitja poma, mitja taronja: gènesi i destí literari de la catalana contemporània» (1988, 133-145), és recurrent en diverses escriptores catalanes contemporànies, en tant que es converteix en el punt just de l'origen dels tòpics masclistes contra la dona.¹² Les primeres novel·les de l'autora ja mostraven un interès pel tema d'origen bíblic. Així, en el debat entre la protagonista i l'italià nouvingut, Cèsar, en *Del que hom no pot fugir*, es fa ús de la història del paradís per tal d'argumentar les postures contràries sobre la condició de la dona en la societat:

-Quan Déu Nostre Senyor col·locà Adam al Paradís, va dir-li: -Noi, aquí el tens, teu és i fes-ne el que més et convingui; puja, baixa, corre, camina,

12 Aquesta és la hipòtesi de treball en l'anàlisi de la producció rodolediana anterior a *Mirall trencat* de la publicació de Carme Arnau *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa* (1979) que va servir-nos de base per al nostre estudi *El medi i els personatges en la narrativa de Mercè Rodoreda* (Cortés 1995).

vola...- i Adam satisfet i enlluernat, estengué les ales: unes ales grans, gruixudes, amples com les de cent àligues juntes, blanques de puresa i amb unes plomes llargues, fines, ben ajustades que ni el vent més fort no hauria pogut passar per entremig. Quines ales!... i com les hi va plomar... qui? La dona! Ella el plomà i au! fora del Paradís. Pobre Adam! Pobre món! Pobra humanitat! [...] Eva... Eva... és la culpable... És el destí... llegiu la Bíblia... (*Del que hom no pot fugir*, 101-103)

Un dia en la vida d'un home, escrita en el mateix any, també fa un ús semblant: «Temps era temps. Adam lliurà una costella perquè fos feta Eva. Eva pecà, però amb el pecat es guanyà la penitència.» (150). A partir d'aquest fet de l'Antic Testament, com recorda el protagonista de la novel·la, Ramon Rampell, el retor fa el sermó del casament, on trobem una altra escena interessant que remet també el moment del judici final: «Com més aguantareu més premiats sereu. El premi el trobareu a dalt. Us serà ofrenat per un àngel que us el presentarà en safata de núvols...» (*Un dia en la vida d'un home*, 151). Observem el deix d'ironia de l'autora en el tractament temàtic de la història. Uns precedents que presenten una continuïtat en narracions posteriors com *La plaça del Diamant*. Així s'hi refereix en l'acabament del record de la història de la pèrdua del paradís en la novel·la: «I tot va acabar amb l'espasa de foc...» (*La plaça del Diamant*, 40). Pot ser que l'escriptora faça referència al que s'anomena «l'espasa justiciera de Déu», és a dir, l'espasa-símbol¹³ de la justícia implacable de la divinitat. El mot *foc* carrega de força simbòlica la imatge expressada: rapidesa, decisió i una solució invariable. En un altre moment de la narració, Rodoreda sembla riure's de la llegenda, com expressa Natàlia, la seua protagonista: «I quan vaig collir la flor i la vaig desfullar. Adam va picar-me la mà, ¡no emboquem! I la serp no podia riure perquè havia d'aguantar la poma i em seguia d'amagat...» (*La plaça del Diamant*, 198). La subtil ironia de l'escriptora ens representa una Natàlia-Eva que no cau en la temptació perquè Adam li ho

13 És interessant l'estudi de l'espasa-justiciera en Gilbert Durand (1960: 158) com a símbol diürn diarètic, eina de l'heroi per fer tornar l'estabilitat i la justícia en situacions conflictives. En aquesta imatge és Déu l'heroi que posarà pau als humans.

impedeix, tot i que la serp hi és present. En aquesta descripció la serp roman immòbil, com una estampa religiosa del pecat original. Aquesta escena es produeix en un moment d'estabilitat emocional i material aconseguida per Natàlia amb el casament amb l'adroguer.

Per contra, el plantejament inicial de *La Mort i la Primavera* ve marcat per aquesta *nostàlgia del paradís* enmig d'un poble conservador que frena qualsevol possibilitat de canvi o de transformació. D'una manera semblant al que Mircea Eliade expressa en *Imágenes y símbolos* (1955, 58) sobre la influència d'aquesta enyorança davant d'un temps feliç perdut en diverses societats arcaïques, els personatges de l'obra de Rodoreda se senten atrets envers la muntanya màgica de la Maraldina, com un punt de retorn al temps perdut. Cal però, el punt transgressor de la protagonista femenina per trencar la inèrcia de les convencions: «I vaig seguir-la i es va aturar davant de l'arbre i em va dir que l'obrís i em va acostar la destrall...» (*La mort i la primavera*, 67). La destrucció dels arbres sagrats representa l'atac davant de les creences que se situaven immòbils en aquella societat. Tot reprent la imatge bíblica del primer pecat, la serp és present en aquest atac al bosc sagrat. Carme Arnau apunta en *Miralls màgics* (1990: 45) a la possible referència a una secta gnòstica, els ofites, que adoraven les serps ja que les consideraven les creadores de l'univers. Les serps, que envolten els taüts-arbres de la novel·la, poden simbolitzar, a partir de l'afirmació d'Arnau, el desig de resurrecció i de transformació de la societat. El protagonista mata amb una pedra una serp, una acció que podem interpretar com la voluntat de fugida del pecat. El fet destructiu és consumat i, per tant, es provocarà «l'expulsió del paradís» a causa del rebuig social de tots dos. Malgrat el plantejament anterior de la novel·la inacabada, *Quanta, quanta guerra...* és, al nostre parer, la novel·la de la superació del mite del paradís, en tant que hi ha un Adam-Adrià que sobreviu a la mort d'Eva. Una vegada desapareix el personatge femení, ell s'adona de la realitat del món i dels coneixements que ha adquirit. L'experiència li ha servit per fer-se fort en la vida i enllestir la seua iniciació.

Així, per la seua banda, *La mort i la primavera*, ofereix un conjunt interessant de ritus al voltant d'una religió de trets primitius. No hi ha una divinitat establerta, la *religió* —si podem utilitzar com a tal aquest mot— és tan sols

una realitat antropològica; no té una regulació establerta i es presenta com una manera de viure, però això sí, basada fortament en les creences col·lectives. És en aquests termes com podem parlar de *la mort de Déu* en la novel·la: no hi ha una divinitat suprema que presidesca totes les actuacions col·lectives o individuals.¹⁴ D'aquesta manera, en aquesta novel·la podem entendre una substitució de la possible divinitat suprema per formes més concretes i més properes a la vida. La religió desenvolupada es presenta, diguem-ne, més *materialitzada*, destinada a la resolució de problemes i d'incògnites quotidianes de la civilització. L'única jerarquització religiosa present a la novel·la sembla ésser la figura del ferrer, responsable de molts dels ritus realitzats. Així, doncs, en la novel·la sols trobem una sèrie de manifestacions rituals. En les societats primitives i, posteriorment, tant en les cultures orientals com en les occidentals, el fet sagrat esdevé la revelació de la realitat, són els símbols que remetent a l'aspecte que dona sentit a l'existència humana, una apreciació que podem contrastar en l'estudi de Lluís Duch esmentat (1983, 103).

Comptat i debatut, els personatges de Mercè Rodoreda analitzats ofereixen diverses maneres d'actuació davant de les situacions de crisi establertes. Una lluita entre l'individu i el medi que intenta determinar les seues actuacions que, de manera puntual en la major part de les seues obres —tant en les dels anys trenta com en les posteriors de l'exili—, es concreta en un seguit de construccions mítiques, com una mena d'*història sagrada* —si atenem a les explicacions de Joan Prat en *La mitologia i la seva interpretació* (1984, 15)— que pretén oferir un alt grau de versemblança davant de realitats eternes i immutables. Una superació a través dels mites presents en relats com els de *Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera* que tenen el seu precedent en la plasmació de sentiments d'angoixa que aboquen a la temptació de la fugida

14 El terme que ara fem servir fou proposat per Mircea Eliade al llarg de les seues investigacions antropològiques sobre religions arcaïques. Lluís Duch, que va estudiar l'obra de l'antropòleg romanès i la seua interrelació amb la literatura catalana contemporània, descrivia així el concepte enunciat per Eliade: “la «Mort de Déu» s'utilitza «quan el déu suprem esdevé un *deus otiosus*, és a dir, quan es retira del món, quan la seva «transcendència» es confon amb el seu eclipsi, és aleshores justament moment quan s'inicia la religió com a realitat antropològicament significativa” (Duch 1983, 63).

física o psicològica de protagonistes anteriors de novel·les ben distintes com *Del que hom no pot fugir*, *Un dia de la vida d'un home*, *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies* o *Mirall trencat*.

La concreció de gran part d'aquests sentiments pot tenir diversos paral·lels autobiogràfics en la mateixa autora; no obstant això, l'interès de la seua redacció i inclusió en les obres de ficció rau en la construcció d'un estil intimista que ofereix un alt grau d'impressionisme en la seues pàgines. Rodoreda no relata el fet en si, sinó que l'intenta transmetre a través de la veu íntima dels personatges i del marc simbòlic que l'espai li ofereix. Un estil, doncs, personal que no resta la possible interacció o influència d'altres autors que la van precedir, tant de la pròpia tradició catalana com d'altres foranies que li oferien noves maneres de transmetre les pulsions d'uns personatges en crisi i dins d'un provés evolutiu marcat per la fugida i el canvi d'ubicació personal.

Finalment, cal destacar la concreció de diferents mites de tradició cristiana en les últimes obres publicades, tot i el precedent d'algunes referències en novel·les o relats anteriors. Rodoreda apostà per una nova manera de construir unes identitats que trobaven la seua individualitat dins de la pressió del col·lectiu a partir d'algunes reminiscències d'històries universals que afavorien sens dubte la recepció de les complexes construccions mítiques d'obres com *Quanta, quanta guerra...* o *La mort i la primavera*. Una excel·lent manera de superar els conflictes psicològics de personatges anteriors a partir del desenvolupament de l'imaginari personal de l'autora.

Bibliografia

- ALBERT, Caterina (Català, Víctor) (1905 [1988]) *Solitud*, Barcelona, eds. 62-"La Caixa" (MOLC, 27).
- ARNAU, Carme (1979) *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona, Ed. 62.
- (1983 [1988]) «Pròleg», dins Mercè Rodoreda, *Mirall Trencat*, Barcelona, Ed. 62-"La Caixa", pp. 5-10.

- (1990) *Miralls màgics. Una aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Ed. 62 (Col. Llibres a l'abast, 254).
- (1991) «Pròleg», dins Mercè Rodoreda, *Isabel i Maria*, València, Ed. 3i4.
- (1992) *Mercè Rodoreda*, Barcelona, Ed. 62 (Col. «Pere Vergés de Biografies», 35).
- ARNAU, Carme i OLLER, Dolors (1986) «Una conversa amb Mercè Rodoreda», *Serra d'Or*, 253, pp. 18-21.
- CAMPILLO, Maria/GUSTÀ, Marina (1985 [1988]) *Mirall Trencat de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Empúries («Les Naus d'Empúries. Quaderns de Navegació», 3).
- CARBONELL, Neus (1995) ««Mitja poma encastada a l'altra meitat de poma». Mercè Rodoreda i el gènere del discurs», dins *Lectures de Mercè Rodoreda*, Cursos d'Estiu de la Universitat de Girona, del 10 al 14 de juliol de 1995, inèdit.
- CASTELLET, Josep M. (1988) «Mercè Rodoreda», *Els escenaris de la memòria*, Barcelona, Ed. 62 (Biografies i memòries, 9), pp. 29-52.
- CHEVALIER, J. / GHEERBRANT, A. (1969 [1991]) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- CORTÉS, Carles (1995) *El medi i els personatges en la narrativa de Mercè Rodoreda*, Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert/Conselleria de Cultura.
- (2002) «L'empremta de la narrativa de Caterina Albert en els primers relats de Mercè Rodoreda», *II Jornades d'estudi: vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Victor Català) 1869-1966*, Barcelona, PAM, pp. 203 - 232.
- (2008) «Ressons romàntics en els personatges de Rodoreda», *Caràcters*, 42, pp. 9 - 10.
- (2010) «El tractament simbòlic dels personatges de Mercè Rodoreda. La recerca de l'equilibri», *Actes de les jornades Mercè Rodoreda a la Toscana*, Alacant, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes-Universitat d'Alacant, pp. 54 - 64.
- DURAND, Gilbert (1960 [1982]) *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*, Madrid, Taurus.
- (1989) «La creación literaria. Los fundamentos de la creación», dins Alain Verjat, *El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas*, Barcelona, Anthropos, pp. 20-48
- DUCH, Lluís (1983) *Mircea Eliade. El retorn d'Ulisses a Itaca*, Barcelona, PAM.
- ELIADE, Mircea (1955 [1983]), *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus.
- (1957 [1988]) *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor.
- GRILLI, Giuseppe (1972) «Estructures narratives a l'obra de Mercè Rodoreda», *Serra d'Or*, 155, pp. 39-40.
- LLOR, Miquel (1931 [1988]) *Laura a la ciutat dels sants*, Barcelona, ed. 62-”La Caixa”.
- MANN, Thomas (1924 [1993]) *La montaña mágica*, Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés.
- NICHOLS, Geraldine C. (1988) «Mitja poma, mitja taronja: gènesi i destí literari de la catalana contemporània», *Literatura de dones: una visió del món*, Barcelona, Ed. laSal, pp. 121-155.
- NOVALIS (1802 [1983]), *Enrique de Ofterdingen*, Barcelona, ed. Bruguera.

- POLLACK, Rachel (1980 [1987]), *Los setenta y ocho grados de sabiduría del Tarot. Arcanos Mayores*, Barcelona, Ed. Urano.
- PRAT, Joan (1984 [1987]) *La mitologia i la seva interpretació*, Barcelona, Els Llibres de la Frontera.
- PROPP, Vladimir (1974 [1984]) *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- RODOREDA, Mercè (1932) *Sóc una dona honrada*, Barcelona, Llibreria Catalònia.
- (1934a) *Del que hom no pot fugir*, Barcelona, Clarisme.
- (1934b) *Un dia en la vida d'un home*, Barcelona, Proa.
- (1936) *Crim*, Barcelona, Edicions de la Rosa dels Vents.
- (1938) *Aloma* (1a versió), Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes.
- (1958) *Vint-i-dos contes*, Barcelona, Selecta.
- (1962 [1991]) *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor.
- (1966 [1988]) *El carrer de les Camèlies*, Barcelona, Club Editor.
- (1967 [1991]) *Jardí vora el mar*, Barcelona, Club Editor.
- (1967) *La meva Cristina i altres contes*, Barcelona, Ed. 62.
- (1969 [1990]) *Aloma* (2a versió), Barcelona, Ed. 62.
- (1974 [1988]) *Mirall trencat*, Barcelona, Ed. 62-”La Caixa” (MOLC, 92).
- (1978) *Semblava de seda i altres contes*, Barcelona, Ed. 62.
- (1979 [1988]) *Tots els contes*, Barcelona, Ed. 62-”La Caixa” (MOLC, 18).
- (1980 [1990]) *Viatges i flors*, Barcelona, Ed. 62 («El Cangur», 128).
- (1980 [1986]) *Quanta, quanta guerra...*, Barcelona, Club Editor.
- (1986 [1988]) *La mort i la primavera*, Barcelona, Club Editor.
- (1991) *Isabel i Maria*, València, ed. 3i4.
- SALES, Joan (1982 [1991]) «Una mica d'història de *La plaça del Diamant*», dins Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor, pp. 223-235.
- VERJAT, Alain (1989) *El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas*, Barcelona, Anthropos.
- WOOLF, Virginia (1927 [1984]) *Al far*, Barcelona, ed. Proa.