

ANNA MARIA SALUDES

TRANSPARÈNCIES ENIGMÀTIQUES EN LA DEDICATÒRIA I L'EPÍGRAF DE LA PLAÇA DEL DIAMANT

Als amics i amats de l'Alguer

“Colette appartient à la catégorie d'écrivains dont la vie tient étroitement à l'oeuvre qui les a fait connaître, ce qui rend plus difficile l'approche biographique. Son oeuvre se présente avec un si fort degré d'autobiographie fictive ou fiction autobiographique —qu'à partir d'elle on se croit autorisé à écrire la vie.”

Claude Pichois, *Colette*.

Introducció.

Dedicar una obra artística a algú, des de temps immemorials, significa exhibir una certa relació d'aquell “algú”, amb l'autor. Vol dir també, implicar-lo com una espècie d'inspirador ideal, i responsable, en certa manera, de la peça que li ha estat dedicada.

D'altra banda, la pràctica de l'epígraf (citació situada abans de l'inici de un text), compta amb una àmplia tradició en la qual no m'estranyaré. Existeixen excel·lents estudis sobre la temàtica paratextual des de fa més d'una dècada¹.

A grans trets, es pot recordar, que és en al segle XVIII, amb el romanticisme anglès sobretot, i més tard francès, que l'epígraf adquireix una intensa difusió. Amb tot, hi ha autors que no se'n serviran mai. Altres n'abusaran fins a convertir-lo en un art que pot esdevenir mistificació. L'exemple més notable (i sovint modèlic per a Mercè Rodoreda) el constitueix Stendhal, que ja a partir dels diversos pseudònims en els quals semblava refugiar-se irònicament, va revolucionar (després dels jocs epigràfics de Walter Scott), tot un estol de citacions d'autors, o d'epígrafats —segons la denominació de Genette. Aquesta actitud ha estat interpretada com una manifestació indiscreta i com una mena de frenesí de la citació. En efecte, Stendhal ha fet escalfar el cap a molts estudiosos i crítics a causa de l'enorme quantitat de plagis, equívocs, i falses pistes. A més, ha estat comprovat que una bona part dels epígrafs de les seves novel·les i contes d'*Armance* a *Le Rouge et le Noir* i

La Chartreuse de Parme, són inexactes, inventats o apòcrifs².

Quan Mercè Rodoreda va deixar el seu patrimoni de paraules escrites a la més alta institució de la llengua catalana³, en un gest que confirma sens dubte una ètica i un amor a la pròpia terra, no devia tenir en compte que la biblioteca personal, la música preferida i fins i tot alguns objectes de valor cultural i representatiu del seu estil acabarien malauradament dispersats⁴. Aquestes ratlles introductòries justifiquen les dificultats amb les quals s'enfronta l'estudiós davant d'un buit absurd que s'ha creat en dissipar el patrimoni de llibres que posseïa una artista de la talla de Mercè Rodoreda.

L'antítesi que insinua el títol del present escrit vol provar la conciliació del contrast, tot descobrint el grau d'intimitat de la dedicatòria i el seu lligam amb l'epígraf. Una estratègia subtil, la de Mercè Rodoreda. Refinadíssima. Perquè l'afirmació dels dos enunciats equival a la definició que l'autora de *La plaça del Diamant* (1962), ens dona en el pròleg amb motiu de la vint-i-sisena edició (1982). Per bé que dues vegades l'escriptora afirma que la novel·la és una novel·la d'amor⁵, unes pàgines abans ha declarat amb franquesa: "Voldria que tots els que llegissin la meva novel·la participessin de la meva emoció". I encara un altra vegada⁶, passant revista a les històries d'amor més famoses de la literatura, insisteix: "He fet aquesta digressió per tal de poder afirmar que *La plaça del Diamant* és una novel·la d'amor. Commovedora. Profunda i neta, sense un gra de sentimentalisme".

Cal anticipar que els dos elements que precedeixen *La plaça del Diamant*⁷ són una demostració —encara que en clau xifrada— de la seva relació íntima amb el destinatari de la dedicatòria, amb el qual va mantenir (malgrat les crisis) una relació amorosa més de trenta anys.

1. En tornar a llegir *La plaça* i el pròleg esmentat, en el qual he resseguit encara els fragments on l'escriptora explica la font de la gènesi de la novel·la⁸ he notat amb especial atenció els a penes deu mots que precedeixen el primer capítol: la dedicatòria i l'epígraf.

M'ha vingut a la memòria, a més, com aquesta obra —ja mítica dins el repertori rodorerià— en la primera versió presentada sense èxit al premi Sant Jordi (1960) havia nascut amb el pseudònim de la protagonista: *Colometa*. Títol epònim que semblava donar continuïtat a la novel·la anterior: *Aloma* (1938 i 1969)⁹. Ja se sap com el títol, que és una part del bagatge extratextual, constitueix l'element visual més important per atreure al lector. És la targeta de presentació, i l'autor la voldria com una concentració encertada, sintagmàtica fundacional, del que és, o del que significa, la seva obra. El títol voldria, —ambiciosa idea— ésser la imatge condensada de tot el text. I possi-

blement al·ludir el moment estel·lar de la matèria narrativa. No em deturaré en altres consideracions teòriques sobre les múltiples significacions del “vistós artefacte” fonamental per a l’anàlisi del paratext. Com he suggerit abans, existeixen força estudis prestigiosos als quals podem recórrer¹⁰. D’altra banda, tot i que no analitzaré la incidència del canvi de *Colometa*¹¹ per *La plaça*¹², només voldria fer constar com el fet de focalitzar a través de l’enunciat un espai real, concret, el barri (Gràcia) d’una ciutat (Barcelona), obria noves perspectives metonímiques a l’autora: immortalitzar el lloc d’un record autobiogràfic de l’adolescència, i on, a més, l’acció de la història inicia i acaba en aquell indret¹³.

És precisament en relació amb aquest nucli metonímic, i a distància d’una nova lectura, que em semblen molt significatius els elements paratextuals esmentats i esdevenen motiu del present treball.

Convé destacar que els considero fonamentals, com ja he indicat, per a la interpretació d’algunes fonts de la novel·la. Encara que puguin semblar dos detalls gairebé externs, del cos narratiu, és necessari analitzar-los amb més precisió. Focalitzar el ventall de referents metanarratius als quals el paratext remet, i sobretot no aïllar-lo com un fet perifèric. Insisteixo, no es tracta d’uns components estranys a l’obra, i considerar-los com a tals seria una exageració que també ens confirma Genette¹⁴. En definitiva, constitueixen una part integrant del text i, sens dubte, hi estan relacionats estretament.

D’altra banda, voldria remarcar com aquests dos enunciats han estat absolutament negligits, com també ho han estat, en general, totes les citacions o dedicatòries que Mercè Rodoreda ha proposat en el conjunt de la seva obra¹⁵, limitant possibilitats interpretatives.

Abans d’endinsar-me en l’anàlisi dels dos elements que són el tema d’aquestes notes, caldria fer un excursus en relació amb la recerca de l’ús que Mercè Rodoreda ha concedit al paratext. Però l’espai d’aquest article no ho permet.

Tanmateix, resseguint els seus primers tempteigs, és a dir, les quatre novel·les que després va repudiar¹⁶, és fa patent que sabia prou bé com servir-se de les funcions retòriques que vertebraven un escrit. I així ho demostra, tant si es tracta d’una endreça, d’un pròleg, o d’incorporar alguna cita d’autor; i convertir-la, si era necessari, en epígraf.

Poques són les dedicatòries que es troben en les obres de Mercè Rodoreda. I no sembla que mai hagi no utilitzat aquesta funció per agrair res a ningú, tret que no fossin motivacions personals o d’afecte¹⁷. I el més singular és que dins d’aquesta austeritat dedicatòria va tenir la perspicax elegància de fer-ne un parell, en forma indirecta. És a dir, va servir-se del nom d’una persona afí, en comptes del de la veritable, a la qual anava dirigida l’endreça¹⁸, mentre el conte *La fulla*,

ofert a Josep Carner, sembla iniciar l'homenatge constant i subtil, que l'escriptora atorga al llarg de tota la seva producció al príncep de les lletres catalanes.

Quant als epígrafs, que s'apliquen a partir de la segona prova narrativa¹⁹, i continuen en la tercera²⁰, solen ésser dels autors clàssics. Tanmateix, ja en aquesta novel·la, i sobretot en la quarta, que es presenta com la ridiculització del gènere policíac, i que amb l'anterior, inauguren la vena paròdica dins la producció rodorediana, cal tenir en compte que l'ús del paratext ha d'ésser llegit en forma antifràstica.

Nombroses cites d'autors i d'obres literàries, pictòriques, cinematogràfiques, etc. es troben disperses en aquestes novel·les, però a partir d'*Aloma* es pot notar un retorn a l'ordre, en el qual, les citacions tornen a encapçalar cada capítol dins el més estricte estil stendhalià²¹.

Sobre els elements paratextuals que apareixeran en les obres successives de l'escriptora podem només anticipar que esdevenen reflex i paradigma del diàleg que s'instaura entre els seus escrits i les lectures preferides d'autors i obres que alimenten un substrat profund i sempre més ampli.

A desgrat de semblar insistents, no podem no lamentar una vegada més que la pèrdua de la biblioteca de Mercè Rodoreda no facilita les recerques sobre aquesta temàtica. Amb tot, cal dir que entre els preuats papers personals, a la fundació que porta el seu nom, hi ha una llista força nodrida de cites d'autors.

2. Passem ara a veure més detingudament les dues notes marginals que precedeixen *La Plaça*. Una preposició i dos inicials: "A J. P.". La hipòtesi, més que justificable²², és que aquestes sigles representen el nom de Joan Prat [i Esteve], (Sabadell 1904-Viena 1971), més conegut com Armand Obiols, pseudònim amb el qual era identificat dins l'ambient cultural i polític català, com a poeta, assagista, periodista, i membre destacat del Grup de Sabadell²³, i amb qui Mercè Rodoreda, a partir de l'exili a França (1939), va mantenir una llarga relació d'amor.

No deixa de sorprendre com l'escriptora va servir-se del nom veritable, tot i que en una formulació mínima, hermètica²⁴, i no de l'apel·latiu literari o nom de batalla. El gest sembla denotar la voluntat de dedicar el llibre a l'home "real" anomenat-lo amb les inicials, la del seu patronímic i la del primer cognom. Una operació inversa a la que normalment ens hauríem esperat. O sigui, dedicada a Armand Obiols, l'home de lletres que tothom coneixia. ¿La dedicatòria al nom real amaga (o declara) una intenció? El gest comporta passar de l'artifici al nucli de la realitat personal, a l'home de veritat.

L'epígraf, en canvi, que segueix a les sigles nominals esmentades està constituït per una breu frase dialogada i asseverativa, transcrita en cursiva i en llengua original: *My dear, these things are life*²⁵, i pertany al quinzè vers del sonet XXV de *Modern Love*. Seqüència de cinquanta sonets en forma de novel·la, publicat el 1862, per Georges Meredith (1828-1909).

Transcripció del sonet i una versió literal, en català²⁶, per a comoditat del lector:

*You like not that French novel? Tell me why
 You think it quite unnatural. Let us see.
 The actors are, it seems, the usual three:
 Husband, and wife, and lover. She -but fie!
 In Englang we'll not bear of it. Edmond,
 The lover, her devout chagrin doth share;
 Blanc-mange and absinthe are his penitent fare,
 Till his pale aspect makes her over-fond:
 So, to preclude fresh sin, he tries rosbif.
 Meantime the husband is no more abused:
 Auguste forgives her ere the tear is used.
 Then hangeth all on one tremendous IF:
 If she will choose between them. She does choose;
 And takes her husband, like a proper wife.
 Unnatural? My dear, these things are life:
 And life, some think, is worthy of the Muse*

No et plau aquesta novel·la francesa? Dóna-me'n la raó.

Et sembla força irreal? Anem a pams.

Els protagonistes, segons sembla són els tres habituals:
 el marit, i la muller, i l'amant. Ella ...Uf!

A Anglaterra no en volem saber res. Edmond,

l'amant, comparteix, ben cert, el desfici d'ella;

Arròs amb llet i absentia són el peatge penitent d'ell,

fins que la seva pal·lidesa, en ella, més amor provoca;

D'aquesta manera, preludi de renovellat pecat, ell escomet rosbif.

Mentre, ja no s'ofèn més al marit.

Auguste la perdona, abans de recórrer a la llàgrima.

Aleshores, tot penja d'un espectacular Si:

Si ella n'escollirà un d'ells. Ella tria.

I es queda amb el marit: una muller com cal.

Irreal? Estimada, així és la vida.

I la vida, creuen alguns, bé val la Musa.

El marit ironitza sobre llur situació de parella en crisi. Pregunta a la muller què pensa de la novel·la francesa acabada de llegir. Sembla que no li ha agradat. Potser perquè és la història d'un adulteri, en la qual la muller deixa l'amant per tornar del marit. La trama és escandalosa per a la mentalitat benpensant anglesa, diuen irònicament els versos 4-5. Gairebé sembla la paròdia d'un adulteri, mentre que el d'ells és ben real. Amb la muller mortificada, l'amant que fa penitència, fent règim, etc. Però a la muller, aquesta novel·la li sembla irreal, perquè no lliga amb la seva situació. El marit clou la conversa amb una doble ironia. No és irreal, la novel·la, perquè reflecteix la vida. Però no la d'ells, certament²⁷.

El tret dominat de tot el llibre, i veritable senyal de la seva modernitat, el constitueix l'amargor del fracàs sentimental, marcat per les inquietuds d'ambdós protagonistes. Tots els sonets, que són el diàleg de la parella infeliç, i els monòlegs del marit que transcorren, sovint en la cambra matrimonial, reflecteixen la història i al·ludeixen el passat o el futur, a través del procediment analèptic (semblant al *flash-back* cinematogràfic), que augmenta amb aquest recurs, el "suspence". Dins la variació "narrativa dels versos, es troba una gran quantitat de registres: del líric al patètic, al melodramàtic, passant pel irònic i el filosòfic. Una barreja de llenguatge, discontinu i mutable, tot i que, poètic i prosàtic.

3. Passem ara a descriure breument el rerefons i els motius de *Modern Love*. Sembla indispensable tenir ben presents els fets autobiogràfics que són darrere l'argument. A la seva real situació personal, Meredith afegeix una modificació. El marit enganyat de la història narrada es troba també un amant —la "Lady dels cabells d'or"— i, a més, fa morir com a suïcida la muller.

La tràgica relació dels fets és aquesta: una relació amorosa va néixer entre el jove poeta Meredith i la viuda Mary Ellen Nicolls, filla de l'escriptor Thomas Love Peacock (1785-1869), a través d'un diàleg poètic que es publicà en una original revista manuscrita ("The Monthly Observer", 1848). Mary Ellen, dona culta i refinada, d'una bellesa²⁸ suau, sembla que "va conduir la pròpia vida amb el repte típic de les heroïnes emancipades de la narrativa victoriana"²⁹.

Existia una forta atracció entre George i Mary, tots dos sensibles a els nous corrents estètics europeus i, també ella es proclamava ciutadana de la República francesa. L'ur relació culminà amb el matrimoni (1849). De la unió nasqué Arthur. Mary tenia del matrimoni precedent, Edith. No obstant l'entesa, entre tots dos sorgiren desavinences degudes sobretot a motius econòmics (Meredith, pretenia viure tan sols de la seva obra literària), i després d'una separació de fet, Mary, fugí amb

el pintor preraphaelita, Henry Wallis, amic del matrimoni, a Capri i a França. De la relació va néixer un fill. Pocs anys després Wallis abandonà Mary i ella retornà greument malalta a Anglaterra, on morí, sense tornar a veure mai més ni Arthur ni el marit, que havia rebutjat d'anar a trobar-la. D'aquesta successió de fets, va sorgir *Modern Love*, un text eminentment autobiogràfic, publicat pocs mesos després de la mort de la muller, en el qual l'escriptor cerca de comprendre els angles obscurs del fracàs del seu matrimoni, i, sens dubte, gairebé conjurar, un complex de culpabilitat per haver-se negat a visitar-la abans de morir. És singular, a més, haver triat la poesia, i no la prosa, en un recorregut del seu passat, tot i que de manera al·lusiva, no realista

Sembla que el volum de sonets, del qual la nostra escriptora va extreure el vers que ha esdevingut famós, no va ésser entès pel públic d'aleshores, tot i que va tenir elogis d'amics artistes i escriptors³⁰. En efecte, *Modern Love* no va ésser comprès en el seu moment, per contra, ironia de la sort, la major part van creure que es tractava d'un breviarí d'amor dins l'estètica victoriana. Per tant, els sonets novel·lats o la novel·la de sonets, en setze versos³¹, veritable fita metanarrativa, i cas únic en la literatura anglesa, són un punt culminant dins la producció de Meredith, on conflueixen el poeta i el narrador que bategaven dins l'home-artista, per trobar en l'espai escrit, un momentani i difícil acord. I, a més, en un autor que va dedicar en tota la seva obra tant d'espai a les relacions home/dona, la història del fracàs d'un matrimoni, com era la trama de *Modern Love*, representava una denúncia agosarada i sense precedents.

Però, com era realment George Meredith?

Per la seva biografia sabem que va seguir molt jovenet estudis a Neuwied-am Rhein, prop de Coblenza. La formació cultural alemanya i, més tard, la descoberta i l'admiració per la societat i civilització franceses, el convertiran, tot i contemporani de la ideologia victoriana, en un escriptor amb una producció representativa d'una de les més franques denúncies a les normes burgeses del seu país³².

Ha estat sempre un autor controvertit, tot i que ha recollit l'interès i els judicis de veus notables. Emparentat pel seu primer matrimoni amb el món intel·lectual, amic d'escriptors, tan anglesos com estrangers, diverses personalitats van ocupar-se de la seva producció. Des de Freud, a Virginia Woolf, etc. De Meredith pot afirmar-se que un toc de modernitat i d'innovació travessa els seus escrits: una quinzena de novel·les, diversos reculls de poesia i algun assaig. Fruit d'una intel·ligència més moderna —respecte als poetes victorians—, en la qual les teories darwinianes sobre l'evolució es resolen en un sentiment pan-teista dels misteris i de la vitalitat de la naturalesa i amb una aguda

curiositat psicològica per les relacions i problemes humans. Aquests factors el col·loquen dins la història de la literatura anglesa com un dels grans clàssics moderns³³, sobretot per la vena d'excentricitat que matisa la contaminació de gèneres literaris en els quals es mou la seva obra.

Dins aquesta impossibilitat de classificació *Modern Love* s'adscriu molt bé, i ens ho suggereix el subtítol: novel·la en cinquanta sonets, que ens fa entendre com l'escriptor considerava restringit i asfixiant l'ordre tradicional de categories en la literatura³⁴.

4. A partir d'aquest punt s'imposa la necessitat de posar al descobert les afinitats entre les dues obres. I és precisament en aquesta versatilitat de les poètiques on trobem ja una confluència entre *Modern Love* i *La plaça*. Tant una com l'altra s'allunyen d'una classificació estricta, i es mouen lliurement vers una expressió pròpia i independent. El text anglès representa una actitud radical, innovadora. Encara no havien estat formulades, per la crítica contemporània³⁵, les dificultats que suposa establir fins a quin punt els gèneres i les tècniques literàries no suporten d'ésser oposats per força. *La Plaça*, per altra banda, tot i correspondre al codi narratiu de novel·la, ens adonem de seguida de la seva essència oral, que actua a través del monòleg de Natalia/Colometa, sobretot subratllada pel caràcter directe de la narració. Però també trobem en les seves pàgines un lirisme modulad, que la converteixen en una narració poètica. Sobre aquest aspecte, l'escriptora ha donat una definició sorprenent, que, tanmateix, ajuda a entendre com vol defugir qualsevol encasellament constrictiu: "*La plaça del Diamant* és una novel·la que va molt més enllà del que s'acostuma a qualificar de novel·la. Aparentment la que ho sembla més; en realitat la que ho és menys"³⁶.

Si seguim el recorregut de paral·lelismes entre les dues obres, encara que sigui un índex de tipus extern, no podem no adonar-nos de les dades de publicació de l'una i l'altra: 1862 i 1962. Cent anys justos les separen, però el tema capital, que de manera obsessiva tracten, és a dir, el de les relacions home/dona, el matrimoni i les seves conseqüències, amb la subordinació injusta de la dona respecte a l'home, les relaciona dins una afinitat incontestable. Cent anys, dèiem, que, de fet, no han suposat grans canvis dins la situació psicològica sentimental en la parella. Les dues creacions són una demostració en aquest sentit, sense, però, el rigor d'una acusació o d'una denúncia. No hi acusats ni culpables. Un fet còsmic constatat, més enllà de cap afirmació.

El que assoleixen tots dos autors és mostrar la inevitable desintegració de la concepció romàntica de l'amor, tema secret de les dues

obres. I tots dos, entre tragèdia i comèdia, algunes vegades paròdia, i amb estilització poètica, confirmen que per recuperar la pròpia identitat cal renunciar al sentimentalisme, que és un vici psicològic inútil i autodestructiu. Fill de l'egoisme. O, formulat més brutalment, sentimentalisme = perversió de la sensibilitat.

En aquesta vivisecció del sentimentalisme, Meredith, sobretot en les novel·les posteriors com *The Egoist* (1879), passa revista a tota la humanitat. No són reaccions circumscrites a pocs mortals, sinó una característica de tots els homes i les dones, amb la qual cosa es demostra que l'essència de la psique és dèbil en aquest punt, a causa de l'egoisme. Precursor de Freud, el qual el va reconèixer com el més gran novel·lista anglès, Meredith individualitza perfectament el mecanisme de repressió-sublimació que s'anomena justament sentimentalisme³⁷.

No cal que recordi al lector com Mercè Rodoreda ha utilitzat aquesta qualificació, al costat de l'afirmació sobre la categoria dominant que classifica *La plaça* com a novel·la d'amor, quan he transcrit les frases del pròleg de la vint-i-sisena edició.

Hi ha encara altres elements que podrien confirmar paral·lelismes. Per exemple, tots dos van escriure llurs obres empesos per una passió extrema. Meredith ho explica en una carta³⁸; estava escrivint una novel·la (*Sandra Belloni*), però la mort sobtada de la muller el va arrossegat a la composició de *Modern Love* (alguns sonets havien estat escrits abans). També havia dubtat entre diversos títols: *A Love-Match*, o Tragèdia de l'Amor Modern. No crec que Meredith pensés en el joc que suposava utilitzar una paraula tan universal com *Love* per a la designació del llibre, que era, a més, un dels cognoms del pare de la seva muller.

Voldria recordar de passada el punt sobre la incertesa pels títols en Mercè Rodoreda. Aquest tema en el cas de *La plaça* ja ha estat tractat abans (cfr. notes 11 i 12).

També la nostra escriptora parla d'"estat febril" quan escrivia *La plaça*, mentre pensava en *Mirall trencat*, que aleshores encara no es deia *Mirall trencat*. L'autora ho descriu en una síntesi trepidant, en el pròleg d'aquesta novel·la³⁹.

Caldria afegir a la llista, l'aspecte de la ironia en els dos autors, certament no gens menyspreable, per contra, és un dels elements més estimulants, i per si sol mereixeria un estudi. El toc irònic de Meredith, que esdevindrà teoria literària en les reflexions exposades dins l'assaig: *On the Idea of Comedy and of the Uses of the Comic Spirit* ("Sobre l'idea de la comèdia i sobre l'ús de l'esperit còmic", 1877) s'anticipa en alguns moments a de *Modern Love* i serà aplicat per l'autor sobretot en les obres següents, *The Tragic Comedians* (1880) i *The Egoist*

(1879). En seu assaig, Meredith reconeix a Molière com un gran mestre (tinguem present l'entusiàtica admiració per la literatura francesa, un tret que comparteix també amb Mercè Rodoreda), mentre que la novel·lista catalana afirma una predilecció tan determinada pel Voltaire del *Candide*, Aquest fet és de suposar, en principi, per raó d'aquella versatilitat dels gèneres que suggereix l'obra. Però no és en aquest aspecte que al·ludeix la afirmació de Mercè Rodoreda, que d'altra part, assoleix un relleu capital, en quan a suggestions.

Mesurem-ne la el valor. En anomenar les diverses seduccions literàries que poden trobar-se en el substrat de la novel·la, declara: "que l'han marcat": la *Biblia*, Dante, Homer, Bernat Metge i Joyce, però admet a més, una font anterior, en el *Candide*, que a la vegada és la font de *La plaça*, segons l'autora⁴⁰.

Per donar fi al recorregut dels paral·lelismes, i, concretament per descriure els trets de la fortuna editorial que va acompanyar les dues obres, cal recordar que cap d'elles en el moment de la publicació va ser ben rebuda en els cercles intel·lectuals, proper als autors, Pel que fa a *Modern Love*, ja hem fet referència a la incomprensió amb què va ser acollida, des del títol al contingut. Tampoc *La plaça*, no tingué una gran acollida, més aviat fou rebuda amb un cert escepticisme⁴¹, llevat d'unes ressenyes escadusseres a diaris de Mallorca dels escriptors Llorenç Villalonga i Josep Maria Llompart, un article a Barcelona de Joan Triadú, i també alguna nota breu, de premsa comarcal⁴². Tot plegat un conjunt molt reduït, fins que no va arribar per a Mercè Rodoreda l'entusiasme del públic i la pluja de traduccions, més la versió cinematogràfica. I a penes un parell d'anys abans de morir, se li concedeix el més alt guardó: el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes; única dona a haver-lo posseït

5. Potser no és necessària cap explicació per justificar la dedicatòria de *La plaça* a Joan Prat. D'antuvi, pot semblar el clàssic regraciament amistós. Les cartes, ja citades, entre els dos escriptors, en canvi, tot i que demostren, com veurem, fins a quin punt la seva contribució a *La plaça*, és rellevant, són al mateix temps la prova d'una relació profunda i d'una complicitat antiga. Més enllà dels convencionalismes, era, per tant, incondicional, per Mercè Rodoreda, poder comptar amb un lector amatent, darrere del qual bategaven diverses personalitats: un poeta, un crític literari, un periodista, un animador cultural, un editor, un polític, que durant la revolució del 1936, al costat de les forces republicanes, "participà en el Servei de Biblioteques al Front i en les tasques de l'Agrupació d'Escriptors Catalans. Més tard, entrava al secretariat de la Conselleria d'Economia"⁴³. I a causa de dues guer-

res i l'exili havia renunciat, amb els anys, a qualsevol possibilitat de retorn a Catalunya. L'etern exiliat; va transcórrer l'existència renovant molt sovint els permisos, sinó de refugiat, almenys de resident transitori, presentant-se a les comissaries periòdicament per a la renovació dels papers. Dedicat a un treball menor de la literatura: va fer traduccions (conferències científiques i polítiques, dins les Nacions Unides). I, amb el temps, la distància es va fer sempre més gran. Fins i tot de París i Ginebra, que havien estat llocs on tenia almenys una cambra pròpia, i la companyia d'una dona que no va deixar d'estimar-lo mai. A Viena, es va veure reduït (perquè comptava en un retorn a Ginebra) a viure a dispesa. Era una ciutat que no li agradava, des del clima terriblement rigorós a l'hivern, fins a l'insuportable "foen" (un vent malsà, càlid i semblant al nostre xaloc, que l'estabornia). No obstant havia trobat la dolça companyia d'una noia jove, el fat volgué que la seva existència acabés abans dels setanta anys, tan lluny i tan a prop de Catalunya. Sense altres contactes catalans que els encontres — sempre més rars—, les cartes i els llibres de Mercè Rodoreda, la presència de la qual, tot i el distanciament gradual, no va fallar mai, fins al final. Era en ella on tenia encara el darrer baluard de la Pàtria perduda. El que veritablement els unia (malgrat les crisis, inevitables, amb els anys en una parella) era justament la passió per la literatura. I aquest és el motiu principal pel qual Mercè Rodoreda li dedicà la primera novel·la escrita en el exili. Era la novel·la de tots dos. Escrita per a un únic lector: ell. Amb tot el bagatge acumulat, a causa d'una guerra, de dues guerres... que van canviar el destí de milers de persones. I també el de Joan Prat i Esteve, o millor dit, Armand Obiols i el de Mercè Rodoreda. Dos enamorats de la literatura. La seva passió, queda reflectida, però també immortalitzada, en aquelles simples inicials i la primera lletra de l'alfabet convertida en una preposició, símbol de generositat. Mercè Rodoreda i Armand Obiols. Dos amants excelsos, units en llurs noms.

Les reflexions que m'han portat a assegurar que la dedicatòria de *La plaça* conté una història dolorosa d'amor absolut, són molt més profundament motivades que no pas es pugui creure. I a més, poden ésser recolzades per algunes confidències que Mercè Rodoreda va fer a Josep Maria Castellet, en una visita d'aquest a Ginebra, després de la mort d'Armand Obiols. Castellet, com a editor i amic, entre altres coses, va preguntar a l'escriptora si tenia alguna obra en "chantier" a la qual —ella va respondre negativament. A més, va afegir: "Tothom sap que jo he viscut molts anys sense públic. Mai no he escrit per al públic. Jo escrivia només per a l'Obiols, i ara ja no hi és"⁴⁴.

Mercè Rodoreda justificava el seu desànim a continuar escrivint

perquè "Tanmateix, amb mi vivia un escriptor català que llegia el que jo escrivia, que m'ho comentava llargament i que em feia totes les observacions que pot fer un lector intel·ligent"⁴⁵. El temor de Mercè Rodoreda a no tenir un lector-corrector, per sort, va ésser superat, i no sols va publicar les novel·les que tots coneixem, després de la mort d'Armand Obiols (*Mirall trencat*, era ja en "chantier"), sinó que va escriure un dels seus millors contes del quasi centenar de la seva producció, *Semblava de seda* (1974). Un conte que Armand Obiols no va poder ni llegir ni corregir, però convé destacar que és un text en el qual, com també a *La plaça*, la presència d'Obiols hi és molt intensa.

Voldria ara fer conèixer unes declaracions d'Armand Obiols que provenen de les cartes que dirigia a la seva estimada: Mercè Rodoreda. I tenen com a tema principal la lectura i els suggeriments d'esmenes de *La plaça*, després de la denegació del Premi Sant Jordi. Només citaré dos exemples abans de finalitzar; en podria trobar d'altres, però la repetició trauria eficàcia al comentari. Amb tot, demostren fins a quin punt Armand Obiols no sols li havia estat "regalada" la novel·la, com es formula en l'endreaça, sinó que demostra com forma part integrant del text.

Vegem-ho. Resseguiu-ho. Quan Obiols, suggereix a l'escriptora les correccions de detalls concrets (sobretot en el punt en què es refereix a l'estratègia de la guerra civil i concretament sobre les posicions del Front d'Aragó) descobrim una font autobiogràfica d'Obiols interessantíssima i, si no m'equivoco, desconeguda fins ara⁴⁶, que l'escriptora introdueix a la novel·la. Obiols indica: "En Cintet no pot anar a València a portar l'or. L'or el duïen a la Generalitat; pot anar com vaig anar jo a Cartagena a buscar bitllets de banc, a la sucursal del Banc d'Espanya a Cartagena, que és on van instal·lar la maquinària per fer-ne de nous i els bitllets eren per la sucursal del Banc d'Espanya a Barcelona. Treu el final que no te sentit i que "potser hi tornaria amb l'avioneta"⁴⁷.

El segon exemple que ajuda molt més a sustentar la tesi que m'ha portat a reafirmar la profunda entesa amorosa dels dos escriptors són unes paraules molt senzilles d'Armand Obiols, que mostren la força d'estimació que sentia per Mercè Rodoreda. En fan, a més, la prova d'un ideal totalitzant del gran amor, en el qual la fusió d'un amant amb l'altre els converteix en un de sol, i no dubta a afirmar: "De les teves coses estic tant content com si fossin meves"⁴⁸.

6. Hem arribat a l'espai on cal resumir els motius que ens han portat a la recerca de les afinitats entre *Modern Love* i *La plaça*. En primer lloc, no sabem quan l'escriptora va decidir d'encapçalar la novel·la

amb una cita poètica de Meredith. De la primera versió, *Colometa*, presentada al premi San Jordi 1960, no m'ha estat possible de comprovar si duia ja o no l'epígraf de l'edició definitiva del 1962⁴⁹.

Convé destacar, que Mercè Rodoreda havia utilitzat una frase de Meredith, anteposada en el capítol vuitè d'*Aloma*, que provenia de l'única obra que existeix traduïda al català⁵⁰. La malaguanyada desmembració de la biblioteca rodolediana no ens permet de saber quins títols de Meredith es trobaven en els prestatges de la casa de Romanyà o en el pis de Barcelona. Tanmateix, el fet de tornar a un autor que havia llegit ens els anys de la República, quan hi havia en curs un projecte de redreçament de Catalunya, demostra una fidelitat als orígens de la seva escriptura.

Sembla raonable creure —a més, ella també ho ha confirmat en entrevistes— que durant l'exili, Mercè Rodoreda va perfeccionar la seva formació literària amb moltes lectures. La presència en la seva vida d'Armand Obiols hi va sens dubte contribuir. D'altra banda, la majoria de cartes del llur esmentat epistolari fan referència a temes literaris. Però, si tornem a Meredith podem afegir que no sols era un escriptor preferit de la nostra autora, sinó també d'Armand Obiols, des de molts anys abans de la guerra civil⁵¹.

Convé destacar que l'al·lusió a un obra en una altra llengua i distant cronològicament per cultura a *La Plaça*, més enllà d'una recuperació erudita, ofereix una sobtada actualitat a un model, i, més que assimilar-ne la força representativa, suggereix, al costat de l'obra, un extraordinari efecte de perspectiva. A més, obre un ventall amplíssim de connotacions i de diàleg entre els dos textos, i els enriqueix mútuament. En tot cas, el fet que Mercè Rodoreda fes servir una frase que es presenta tan senzilla, quan es descobreix la font d'on provenia, posa en relació la seva novel·la amb tot un món llunyà i de gran complexitat cultural, com és ara la societat victoriana de la fi del segle dinou. I, per contra, la citació o l'epígraf que encapçala *La plaça*, sempre ha estat comentat com un dels trets paradigmàtics que caracteritzen la trama i els fets de la novel·la. En efecte, les breus i senzilles paraules que delimiten el llinar de la narració semblen confirmar la intencionalitat que ostenten els mots poètics de Meredith. Sense tenir en compte però, que comprenien també una mena d'ironia, matisada de desencant. Recordem, en aquest sentit encara, unes paraules de l'autora, que confirmava: "No he escrit mai res de tan alambinat com *La plaça del Diamant*. Res de menys real, de més rebuscat"⁵². Tot amb tot, la citació aïllada de la seva contextualització pot ésser llegida amb una intenció diferent de la que l'autor l'havia creat per al seu poema, fins i tot corre el risc de perdre el seu valor inicial dins la dispo-

sició en la qual va ser col·locada, i pot atènyer a una nova lectura i interpretació. Però també cal reconèixer que, separada del seu text, adquireix una nova vitalitat que fa semblar plasmada en relleu. I esdevé un lema. Una frase que es grava per sempre més en la memòria.

Cal reconèixer que gairebé tota novel·la és una màquina, un artefacte amb mecanismes més o menys complicats que es poden desmuntar. Però desmuntar *La plaça*, no sembla possible. No hi ha cap màquina. El llibre viu d'un poder hipnòtic, encantador, que neix d'una gran capacitat de seduir el lector que, atret per la història narrada, s'abandona a la lectura del text, com si la vida que s'explica fos la seva. La seducció que surt de l'autor sembla contaminar també el lector, gràcies al poder de l'expressió. Un estil fet de simplicitat, com un camí sense obstacles, en el fraseig, fet de temps, ritmes, pauses, mesures, cadències tots infal·libles. Amb una llengua que sembla "baixa, natural vulgar" (com la proposava Dante en el *De Vulgari Eloquentia*). Però, en realitat, es tracta d'un estil hiperliterari, tenaç i aferrissadament controlat i m'atreveria a afirmar sustentat d'un ininterromput contrapunt musical.

En conclusió, voldria afegir que *La plaça* no te necessitat de comentaris o recerques particularitzades. És una obra d'art, tan segura i tan alta que s'aguanta tota sola —com ho fa la Victòria de Samotràcia des de segles. No li cal cap punt ni cap coma. Prou que ho sé. Tanmateix, quan es penetra dins d'una creació humana i d'alguna manera es pretén resseguir el viatge a l'infern que tan li ha costat a l'artista, és inevitable voler descobrir i fixar-ne els indicis, les petges del preu que ha pagat per tornar a sortir del fons de l'abisme. És en la simulació de les ficcions de les humanes tragèdies que descobrir o poder reconèixer una cessió de vida real, viscuda, d'un autor que admirem, ens el fa sentir més alt dins la representació del seu ésser.

I acabo, insistint com ho feia tossudament Mercè Rodoreda quan afirmava que *La plaça* era una novel·la d'amor.

Tres anys abans de morir, a Madrid, la periodista Sol Alameda, en una entrevista⁵³ concedida a contracor per part de l'escriptora, quan aquella li preguntava quin paper havia jugat l'amor en la seva vida, Mercè Rodoreda assegurava encara: "El amor ha sido una cosa importantísima. Ya está". La periodista hi torna: "¿Lo más importante de todo?" "Sí", respon. I quan Sol Alameda continua: "¿Se ha enamorado muchas veces?", Mercè Rodoreda va respondre: "Muy pocas. Però una vez muy profundamente. El amor es una enfermedad. Es también una exaltación. Y ayuda a vivir. Yo he sido muy apasionada. Pero hablar de amor a los setenta años es un poco exagerado, ¿no?". I tanmateix Mercè Rodoreda, que en la present entrevista s'abandona en certs mo-

ments, degut a l'edat avançada, al to ciceronià del tractat sobre la vellesa (*Cato Maior de senectute*) no rebutja reconèixer el valor que dins la seva vida va tenir el sentiment universal màxim.

Anna Maria Saludes i Amat

Università di Firenze

NOTE

¹ Cf. A. COMPAGNON, *La seconde main, ou le travail de la citation*, París 1979; G. GENETTE, *Palimpsestes i Seuils*, París, 1982 i 1987. En italià: C. SEGRE, *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, dins AA.VV., *La parola ritrovata*, Sellerio, Palermo, 1982, pp.15-28; B. MORTARA GARAVELLI, *La parola d'altri*, Sellerio, Palermo, 1985.

² Per exemple, l'epígraf que encapçala *Mirall trençat*, atribuït a Saint-Réal, i que prové del capítol XIII de *Le Rouge et le Noir*, sembla que és una pura invenció de Stendhal. A més, apareix dins el text del capítol XIX de la II part, enunciat pel narrador, amb lleugeríssimes variants. Cf. M. ABRIOUX, *Intertitres et épigraphes chez Stendhal*, "Poétique" 69, febrer, 1987, pp. 27 i ss. Una frase molt semblant es troba dins *Vie de Henry Brulard*. Cf. STENDHAL, *Oeuvres Intimes*, a cura de H. Martineau, La Pléiade, Gallimard, París, 1956, p. 184. Cal notar però, que l'obra autobiogràfica stendhaliana (1835) és posterior a la publicació (1830) de *Le Rouge et le Noir*.

³ IEC (Institut d'Estudis Catalans), amb seu a Barcelona.

⁴ Després de la seva mort (1983), venuda la casa de Romanyà de la Selva, per la família, uns cinc-cents llibres, sobretot en francès i anglès —la major part en edicions de butxaca— foren donats a l'Arxiu Històric de Girona. Cf. C. Arnau ens informa del residu de la biblioteca de l'escriptora a *Mercè Rodoreda*, Ed. 62, Barcelona 1992, p. 133, nota 122. I també P. VILA, *La biblioteca anglesa de M. Rodoreda*, *El País* (18.06.1992).

⁵ Transcrit literalment les cites: "Vull afirmar, perquè algú ho ha negat, que *La plaça de Diamant* és una novel·la d'amor." "Vull tornar-hi a insistir, perquè em dolgué que algú ho negués: vull afirmar ben alt que *La plaça de Diamant* és per damunt de tot una novel·la d'amor per més que sense ni un gra de sentimentalisme" (pp.8 i 9).

⁶ Cf. Pròleg a *La plaça del Diamant*, edició il·lustrada, Editorial hmd, sa, Barcelona 1982, Caixa de Barcelona, amb motiu de la edició cinematogràfica. Amb lleugeres variants, respecte al pròleg de la vint-i-sisena edició. Cf. nota 3.

⁷ D'ara endavant, *La plaça*.

⁸ Són tres els pròlegs, amb lleugeres variants, on M. Rodoreda al·ludeix al record negatiu que va desencadenar la creació de *La plaça*. El primer, precedeix, *Mirall trençat* (1974), i és escrit abans que els altres; encara no havia escrit res sobre la seva producció (M.R. O. *Completas*, vol. III, Ed. 62, Barcelona 1984, pp.15-6). El segon (cfr. nota 6) precedeix per primera vegada, la vint-i-sisena edició de *La plaça* i no forma part del I volum de les O. *Completas* (edició Club Editor, Barcelona 1982, pp. 5-6), en el qual l'escriptora revela, a més, la font de la gènesi de la novel·la: el record "d'una decepció" (p.6) profunda, d'adolescent (els seus pares no volien que ballés a l'envelat)

per la Festa Major de Gràcia. És evident que algun altre desengany, més proper i punyent, quan era ja a Ginebra, després dels anys de París, devia desvetllar-li el record llunyà insatisfet. Els dos desencants esdevindran, així, matèria poètica. Són les penes les que mouen l'activitat de la fantasia en la vida dels escriptors, assegura Freud, a través de "la revêrie" o el somni amb els ulls oberts, que són el substitutiu i la continuació dels jocs de la infantesa. Cf. S. FREUD, [versió italiana], *Il poeta e la fantasia*, *Opere*, 1905-08, vol. V, Bollati Boringhieri, Torino 1972, 1981, p.p. 382 i ss. "Sempre és millor haver sofert per a poder escriure", declara M. Rodoreda a M. Roig en una coneguda entrevista (1973). És més, l'activitat compensatòria que transforma en veritable plaer la creació de l'obra poètica ajuda, com és natural, a alliberar les tensions de la pròpia psique. Cf. S. FERRARI, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Laterza, Bari, 1994, pp. 74 i ss. G. García Márquez, en un article periodístic quan l'escriptora traspassà que va donar la volta al món reconeixia; "Pocos autores han hecho precisiones tan certeras y útiles sobre el proceso subconsciente de la creación literaria como las que hizo M. Rodoreda en los prólogos de sus libros" (*El País*, 18.V.1983, p.11).

9 Sobre el nom d'Aloma com a heroïna rodorediana, Cf. el meu *Suggestioni lulliane in Mercè Rodoreda: Aloma in "Aloma", a Ramon Llull, il lullismo internazionale, l'Italia*, in "Atti del Convegno" a cura di G. Grilli, amb el mateix títol, celebrat a Nàpols el 30 i 31 de març i 1 abril 1989, Istituto Universitario Orientale, Annali Sezione Romanza XXXIV, 1 Napoli 1992, pp. 433-43.

10 Cf. nota 1.

11 Diverses traduccions han mantingut aquest títol.

12 Per a una història sobre el canvi de títol de la novel·la, cf. a l'Arxiu Mercè Rodoreda els epistolaris inèdits d'Armand Obiols (Joan Prat) i Joan Sales a l'escriptora, rics de notícies sobre aquest tema.

13 L'ambientació barcelonina de les precedents novel·les de M. Rodoreda era ja un fet tangible. La primera sortida d'Aloma, protagonista de la novel·la homònima, quan va a comprar les cortines per la cambra del parent que torna de l'Argentina, ha estat documentada per l'autora, en una entrevista per la TV (*Esta es su tierra*, amb Mercè Vilaret, 1982). On va declarar que aquella passejada cap al centre de la ciutat responia a un fet autobiogràfic: la primera sortida sola, de joveneta, des de Sant Gervasi a Barcelona. Cfr. també l'article de G. GRILLI, *A partir d'Aloma*, "Catalan Review", *Homenatge to M.R.*, n. 2, 1987, pp. 143-158.

14 En efecte, Genette, considera que l'epígraf, després de la dedicatòria, constitueix una frontera molt propera al text. Cf. G.G., edició italiana, *Soglie, I dintorni del testo*, Einaudi, Torino, 1987, p.141.

15 Cf. C. ARNAU, Introducció a M. Rodoreda, *La Mort i la Primavera*, Fundació M. Rodoreda, Barcelona 1997, p. 24, on s'al·ludeix la problemàtica dels epígrafs en aquesta novel·la. Per a una aproximació al tractament del paratext rodoredià, cf. L. MESSEGUER, *Pragmàtica de la cita en l'escriptura breu de Mercè Rodoreda. Actes del primer simposi internacional de Narrativa breu, 1 Al voltant de la brevetat. 2 Mercè Rodoreda*, a cura de V. Alonso, A. Bernal i C. Gregori, Universitat de València, Abadia de Montserrat, 1998, pp. 417-37. L'esmentada dispersió de la biblioteca de l'escriptora concedeix un valor extraordinari a tot el material de citacions o paratext dins la seva obra.

16 *Sóc una dona bonrada?* (1932); *Del que hom no pot fugir* (1934); *Un dia de la vida d'un home* (1934) i *Crim* (1936).

17 Dedicava els contes a tres infants: al seu fill, Jordi, *El noieta i la casona*, a Ira Nin: *La noieta daurada*, i a Eva Puig: *La truita*. Publicats tots tres a *La Publicitat* (1935-36), en una secció infantil, en la qual M. Rodoreda col·laborà. Recollits ara, dins M. RODO-

REDA, *Un cafè i altres narracions*, a cura de C. Arnau, Fundació M. Rodoreda, IEC, Barcelona, 1999. La dedicatòria d'Aloma (1938) va dirigida als seus pares. A *El carrer de les Camèlies* (1966), l'adreça diu: "a la memòria de M.G.", que sens dubte són les inicials de la seva mare, Montserrat Gurguï, que havia traspassat l'any 1964.

18 És evident que els noms de les nenes, Irina Nin i Eva Puig, representen llurs pares: Andreu Nin (1892-1937), polític, traductor i periodista, i Joan Puig i Ferrer (1882-1956), autor teatral, poeta, novel·lista, i editor de la benemèrita Proa, seu en la qual, M. Rodoreda, no sols va publicar la tercera novel·la de les posteriorment rebutjades, sinó que va conèixer alguns components del Grup de Sabadell. Amb A. Nin, és ja oficial que va tenir una relació d'amor platònic, que va desencadenar una crisi irreversible en el matrimoni de M. Rodoreda. Cf. M. RODOREDA, *Cartes a l'Anna Murià, 1939-1956*, Introducció d'A. Murià, Edicions de L'Eixample, Barcelona, 1991, pp.12-3. A. Murià, es proclama com a única dipositoria d'aquest "secret". En realitat, algunes amigues de l'època del fet eren al corrent de la història. Com Julieta Franquesa i Susina Amat que tractaven a M. Rodoreda al Comissariat de Propaganda Antifeixista, on l'escriptora anava sovint a fer correcció de galeres. Val la pena afegir que el conte *Els carrers blaus* (noteu la suggestió carneriana, de *Tarda de Primavera*, dins *Ofrena*), amb un epígraf de Txékhov i els fets del relat són prou eloqüents per comprendre que es tracta de la mort d'Andreu Nin. El conte publicat a "Companya" (11.III.1937) fou editat en una antologia a cura de M. CAMPILLO, *Contes de Guerra i Revolució*, 2 vols, Ed. Laia, Barcelona 1982, vol. II, pp.189-97; i recentment a M. RODOREDA, *Un cafè i altres narracions*, a cura de C. Arnau, cit. pp. 61-6.

19 L'epígraf de *Del que bom no pot fugir* prové de *Les afinitats electives* de Goethe. L'any 1932 s'havia commemorat el centenari de la mort de l'escriptor de Weimar. Catalunya, en plena eufòria de la recuperada autonomia, s'havia adherit a l'homenatge amb traduccions, representacions teatrals, i publicacions diverses. La cita de l'escriptor, fa suposar una contribució a la tasca de recuperació cultural que el govern de la Generalitat havia posat en marxa.

20 *Un dia de la vida d'un home* es presenta amb un encapçalament epigràfic per a cada capítol. Hi abunden els clàssics, però també hi ha algun autor contemporani català. A més, l'escriptora es reconeix deutora d'una novel·la de Francesc Trabal (1899-1957), *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* (1933), en el pròleg de *Crim* (1936). El gest denota l'amistat de M. Rodoreda amb F. Trabal, animador del Grup de Sabadell i gran amic d'Armand Obiols. Cf. també, A. MURIÀ, Pròleg a M. R. *Cartes a l'Anna Murià*, cit. n. 17.

21 És evident que M. Rodoreda havia pres com a model, per a la funció del epígraf, a Stendhal del qual en la Biblioteca A Tot vent de l'editorial Proa havia estat publicat i traduït per J. CABOT, *El Roig i el Negre* (1930) 2 vols., n. 31.

22 C. Arnau afirma en referència a la dedicatòria de l'escriptora en *El carrer de les Camèlies* (1966): "El llibre va dedicat a unes inicials, únicament, com si M. Rodoreda volgués amagar la pròpia existència, els seus sentiments, també deslligant-se de la seva literatura: "A la memòria de M. G.", mentre que *La plaça del Diamant* portava unes altres inicials "A. [sic] J. P. " -és a dir, a Joan Prat" en Mercè Rodoreda (1992) cit. nota 3, p. 92. Per cert, la dedicatòria de *La plaça* de Club Editor, és a dir, Joan Sales, des de la 1a edició del 1962 fins a les actuals, es presenta així transcrita: «A. [sic] J.P.». Amb la preposició, seguida d'un punt, que canvia tot el sentit de l'adreça. Notem però, a les *Obres Completes* (vol. I, Ed. 62, Barcelona 1976, p. 352), revisades per l'autora, hi apareix la dedicatòria com sempre l'hem entesa. ¿La intrusió d'un punt durant tants anys ha servit a desviar la veritable personalitat del destinatari de la dedicatòria? No ho sembla. D'altra banda, la ja esmentada correspondència entre els dos escriptors (1939-1971), que es conserva dins l'Arxiu M. Rodoreda a l'IEC, és la prova d'una llarga

relació entre tots dos. Un altre testimoni el representen les cartes creuades de diverses persones, com ara Josep Carner, durant els anys de l'exili, en les quals s'esmenta la convivència Obiols Rodoreda.

²³ Cf. M. BACH i J. SALA-SANAHUJA, *Notícia d'Armand Obiols*, i *Armand Obiols en temps del simbolisme*, A. OBIOLS, *Mirall antic i altres poemes*, Edició i Pròleg de M. Bach, Sabadell, Ajuntament de Sabadell, Ragtime 2, 1988, p. 13.

²⁴ Les inicials del nom menys divulgat poden respondre a una necessitat de discreció. En el moment de l'endrea de *La Plaça* tots dos tenien llurs cònjuges llunyans, però, vius i escriure el nom sencer podia semblar una mostra d'exhibicionisme.

²⁵ Dec la informació a Susan Payne, a qui agraeixo pùblicament la dada. Cf. els seus treballs sobre l'autor esmentat: *Difficult Discourse, George Meredith's Experimental Fiction*, Edizioni Ets, Pisa 1995, i *Meredith's Rhetoric of Obscurity: The Narration of "The Egoist" a Semeia. Itinerari per Marcello Pagnini*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 345-56.

²⁶ Traduïda per primera vegada en la nostra llengua gràcies a l'amabilitat de la poeta Marta Pessarrodona.

²⁷ Calco el comentari de l'edició italiana de *Modern Love*, a cura d'A. Serpieri, *L'Amore Moderno*, edició bilingüe, Bur, Rizzoli, Milano 1999, pp. 102-3.

²⁸ Se'n conserven dos retrats, un quadre titulat *Fireside Revêrie* (1855) i un dibuix (1858), tots dos de Henry Wallis (1830-1916). Aquest pintor havia retratat també al pare de Mary, l'esmentat novel·lista, T. L. Peacock (1858), però, sobretot s'havia fet famós pel retrat del poeta suïcida: *The Death of Chatterton* (1856), en els trets del qual tots havien identificat el jove Meredith. Dins la línia dels prerafaelites, l'obra fou exposada amb gran èxit a la Royal Academy Exhibition. Jonh Ruskin el va definir com a obra impecable i meravellosa. Avui, es troba a la Tate Gallery de Londres.

²⁹ Cf. A. Serpieri, *Introduzione*, a G. MEREDITH, *L'Amore Moderno*, ed. ital. Rizzoli, Milano 1999.

³⁰ Entre les poques veus que van acollir positivament *Modern Love*, cal destacar els poetes D. G. Rossetti (1828-82), R. Brownig (1812-89) i A.C. Swinburne. Tots tres estan relacionats per diferents motius amb Meredith. Amb Brownig, les afinitats conflueixen en el treball de depuració de les excessives llangors i desmais que el romanticisme havia deixat en herència al seu país. A més, Browning també cultivà la narrativa en vers, interessat a trobar noves fórmules per investigar la psicologia profunda dels personatges. Amb Rosetti i Swinburne, Meredith, va conviure una temporada en el barri londinenc de Chelsea, en la casa del pintor prerafaelita. Tots dos travessaven una situació emocional similar: havien perdut llurs mullers en circumstàncies tràgiques, el primer, i, dramàtiques, el segon. Rossetti, va escriure més endavant un llibre de sonets, amb la mateixa solució mètrica de Meredith. Swinburne va definir *Modern Love* com un gran poema progressiu.

³¹ L'inusual tipus de sonet de setze versos (quatre quartines) havia estat utilitzat per Elizabeth Barret, muller de Browning, a *Sonnets from the Portuguese* (1847) i, l'any 1881, ho farà Rossetti a *The House of Life* (cf. n. 23).

³² Reconeguda la seva admiració pels moviments revolucionaris estrangers (Garibaldi, Kossuth i Mazzini), la descoberta de noves idees, que canvien la societat del continent: els nacionalismes, la difusió del socialisme cristià, les teories feministes, que confluiran en un ideal de democràcia prop del pensament de Maurice i de Kingsley, en una època, en que eren considerats revolucionaris perillous per una Anglaterra preocupada de la seva tranquil·litat.

³³ Virginia Woolf, en un assaig sobre Meredith (1928), del segon *Common Reader*, li atorga la capacitat d'un innovador. Encara que el judici més encertat sobre l'escriptor i gran amic del pare de Virginia, Leslie Stephen (1832-1904), resideix en el caràcter fluctuant que la història literària li ha concedit, la d'ésser sempre oblidada i redescoberta. Cf. *Per le strade di Londra*, ed. ital. Garzanti Saggiatore, Milano 1963, pp. 53-62. Cf. també una novíssima biografia de M. JONES, *The Amazing Victorian: A life of G. Meredith*, Constable, Londres, 1999, que l'escriptora D. Lessing ha ressenyat amb paraules que recorden les de V. Woolf: aquella qualitat d'ésser un autor redescobert alternativament, cf. *The Sunday Times*, October, 17, 1999.

³⁴ Fou T.L. Peacock, sogre de Meredith, capdavanter i "inventor" del *talk roman*, (novel·la-conversació), que es va servir de la forma dialogada, entre intel·lectuals ex-cèntrics, amb les quals satiritzà la ideologia de la societat victoriana.

³⁵ Per citar-ne només algun dels més significatius, E. AUERBACH, ed. italiana, *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956; M. BUTTOR, *Essais sur le roman*, Gallimard, Paris 1969; G. BACHELARD, *La Poétique de l'espace* (1964) i *La Poétique de la rêverie* (1965), i J.-Y. Tadié, *Le récit poétique*, (1994).

³⁶ Cf. M. RODOREDA, Pròleg a *Mirall trencat*, *O. Completes*, 1967, 1980, cit. p. 15.

³⁷ Cf. S. F., *Psicopatologia de la vita quotidiana*, quan fa referència als lapsus, utilitza alguns exemples de *The Egoist*, cit., (versió ital. *Opere*, Boringhieri, Torino 1970, vol. IV, pp. 139-41).

³⁸ De l'amiga Janet Ross, (19.XI.1861) extrec la notícia d'A. Serpieri, cit. *Modern Love*, p.10.

³⁹ Cf. M. RODOREDA, *Obres Completes*, 1967-1980, vol. III, Ed. 62, Barcelona 1984, p. 14. I també Pròleg a *La plaça*, pp.6-7.

⁴⁰ "Tarda al cinema, que figura en el recull *Vint-i-dos contes* i està inspirat al seu torn en el *Candide*. Si Voltaire no hagués escrit *Candide* és possible que *La plaça del Diamant* no hagués vist mai la llum del sol" (Club editor, Barcelona, 1982, p. 8).

⁴¹ Anna Murià, que havia estat una bona amiga dels primers anys de l'exili, ha declarat, en més d'una ocasió, que *La plaça* no li semblava una bona novel·la. Joan Oliver, en un a entrevista després de la mort de M. Rodoreda, afirmà que havia estat, sobretot, una bona escriptora de contes

⁴² Totes dues en castellà, L. V., *Acerca de "La plaza del Diamante"*, (*Baleares*, 27.VII.1962, p. 14); J. M. L. *La plaza del Diamant*, *Diario de Mallorca* (3.V.1962,p19) i J.T., *Una novel·la excepcional*, *Serra d'Or*, juliol 1962, pp. 36-37.

⁴³ Extrec la citació de J. OLIVER, *Notícia biogràfica*, d'Armand Obiols, *Poemes*, Pròleg, de D. Guansé, Ed. Proa, Llibres de l'Ossa Menor, núm. 80, Barcelona, 1973, p. 53.

⁴⁴ Cf. J.M. CASTELLET, *Mercè Rodoreda*, dins *Els escenaris de la memòria*, Ed. 62, Barcelona 1988, p. 40-1.

⁴⁵ Cf. J. M. CASTELLET, *Ibid.* p. 41.

⁴⁶ Que podria estar relacionada amb el seu càrrec a la Conselleria d'Economia, durant la Guerra Civil, cf. nota 43.

⁴⁷ La carta és del 18.XI.1961, i els capítols a què fa referència de *La plaça* són el 28 i 29.

⁴⁸ Carta del 26.XI.1961. Arxiu M. Rodoreda.

⁴⁹ La vídua de Joan Sales, l'editor de *La plaça*, em va confirmar que no tenien per

costum conservar cap original d'autor. Tampoc Carme Arnau, que havia intentat recuperar, algun exemplar, dirigint-se a Selecta, editors del Premi Sant Jordi, no obtingué cap resultat.

⁵⁰ Es tracta d'*Els comedians tràgics* (*The Tragic Comedians*, 1881), novel·la posterior a *Modern Love*. Versió de C. A. Jordana, Edicions Proa, Badalona 1934, corresponia al núm. 69 de la Biblioteca A tot vent. El 70, fou *Un dia de la vida d'un home*.

⁵¹ Abans de 1930, havia dit en uns papers mecanografiats: "Balzac és un dels més grans novel·listes d'Europa i forma estol amb els més genials: Tolstoi i Dostoiewski, Dickens, Meredith, etc.". Dec la informació a la generositat d'A. M. Prat i Trabal, gràcies a la qual, he pogut consultar papers familiars, anteriors al 1939. Cfr. l'assaig de M. SER-RAHIMA, *Willoughby Patterne, l'egoista*, a "Revista de Catalunya", núm. 87, juny 1938, pp. 185-212.

⁵² M. RODOREDA, Pròleg a *Mirall trencat, Obres Completes*, cit. vol III, p. 17.

⁵³ S. ALAMEDA, *La mirada en el agua, El País semanal*, núm. 178, (1980) pp.11-3.