

---

## Una reflexión acerca de la psiqué de la mujer contemporánea a través de la voz femenina en la literatura. Las mujeres de Mercé Rodoreda

La idea de estudiar el comportamiento de la mujer contemporánea a partir de obras escritas exclusivamente por mujeres surgió de un planteamiento candente en la actualidad que sigue todavía sin resolver: la existencia o no de una escritura femenina.

Durante prácticamente toda la historia de la literatura se ha silenciado, incluso negado, la existencia de una escritura que ofreciera una visión del mundo distinta de la masculina. Como consecuencia de ello, la necesidad por parte de la mujer de identificarse con una serie de modelos de representación tuvo que subsanarse con aquellos que surgían definidos en términos específicamente masculinos. Así lo indica Giulia Colaizzi:

Las mujeres pueblan los productos artísticos, las novelas, los cuadros y las esculturas, pero sólo como lo que está representado, como objeto de la representación objeto de estudio, de mirada o de fascinación, como investigadoras de la creación, no como creadoras; es decir, como Musas que favorecen la producción artística, nunca o casi nunca como creadoras ellas mismas; son parte del objeto producido o mirado y reproducido, y no productoras ellas mismas, o artífices de la mirada, del punto de vista o de una opinión crítica sobre un producto cultural.<sup>1</sup>

Esa representación de que nos habla Colaizzi está condicionada por un punto de vista, que obviamente es el masculino, de manera que surge la primera parcialidad con que la literatura ha tratado a las mujeres y la evidencia de que, hasta bien entrado el siglo veinte, la producción literaria ha sido monopolizada, como tantos otros sectores de la cultura, de la ciencia y del mundo en general, por el sexo masculino. Ello ha provocado no sólo el absoluto protagonismo de éste, sino también, como ya hemos indicado, la centralización del punto de vista en el varón.

Si reparamos en que son escasos los manuales de historia de la literatura en

\* Profesora de Filología de la Universitat Jaume I de Castellón.

<sup>1</sup> Colaizzi, G.: «Mujeres y escritura: ¿Una habitación propia? Notas sobre una paradoja», en *Mujeres y literatura*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994, p. 109.

los que se ha dedicado más de una página a la literatura escrita por mujeres, deberemos indicar que ésta se encuentra, a lo sumo, a medio hacer, puesto que, independientemente de la diferencia de calidad o cantidad de las obras pertenecientes a escritores de uno u otro sexo, los femeninos representan la imagen que sobre la sociedad tenía, en un momento histórico determinado, al menos la mitad de la población.

Por otro lado, la inmensa mayoría de los estudiosos de la literatura (críticos, teóricos... etc), a través de cuyos textos se nos ha enseñado esta materia, son hombres, lo cual corrobora la idea de que la información que recibimos acerca de la obra es parcial, puesto que está basada en una perspectiva exclusivamente masculina.

Teniendo esto en cuenta, debemos indicar que los estudios literarios están aún por escribir de una manera total tanto en lo que concierne a la literatura femenina como a la literatura en general.

Haciendo un somero repaso de los personajes femeninos más conocidos de la literatura española, nos encontramos desde prostitutas malvadas dignas del más cruento final, como Celestina, hasta, en el mejor de los casos, mujeres candidas e inocentes como Melibea, o cualquiera de las voces ficticiamente femeninas de las «Cántigas de amigo» portuguesas, todas ellas reflejo de una visión surgida de una ideología patriarcal.

Ni siquiera la corriente romántica, paradigma de revolución, fue indulgente con nuestro sexo y, aunque a la mujer se le reconociera ya una personalidad propia y cierta capacidad para pensar, «no se proponían modelos de conducta realmente liberadores para la mujer de carne y hueso, limitándose a concederle con presunta magnanimidad su derecho a la pasión arrebatada».<sup>2</sup>

El siglo XIX, por citar una época caracterizada por la importancia que adquiere el personaje femenino en la novela, más que interesarse por realizar un retrato objetivo del mismo se ensañó con los seres de nuestro sexo, dibujando continuamente a las mujeres como aquejadas de ciertas dolencias psíquicas; enfermas en la mayoría de las veces por obsesiones religiosas extremas, pretendiendo semejarse a las heroínas de las novelas que leían y a las cuales accedían más por tedio y aburrimiento que por un afán de conocimiento, lo cual provocaba la insatisfacción sexual y, a menudo, el adulterio.

Así pues, a pesar de que, como indica María Zambrano, en este siglo ya «la mujer ha bajado a este mundo, existe de veras y en ella el hombre la encuentra con realidad propia»,<sup>3</sup> la imagen que el novelista ofrece de ella a través de sus

2 Martín Gaité, C.: *Desde la ventana*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 30. El libro recoge una serie de conferencias dadas en la Fundación Juan March a propósito de la escritura femenina. Me he centrado principalmente en el estudio de la primera conferencia «Mirando a través de la ventana»; no obstante, la lectura de la totalidad del libro proporciona un acercamiento global a lo que ha sido la imagen de la mujer a lo largo de la historia de la literatura.

3 Zambrano, M.: «Mujeres de Galdós», *Rueca*, México, otoño de 1942. Artículo reeditado en *Asparkía*, nº 3, Castellón, 1994, pp. 129-135.

obras, aunque es cierto que ha dejado de ser ideal y genérica para pasar a convertirse en individual y múltiple, sigue siendo todavía, cuanto menos, incierta: «seres sin entrañas, rígidos como advertencias fatídicas, como fúnebres espartapájaros». <sup>4</sup> De este modo, Leopoldo Alas, Valera, Pérez Galdós y tantos otros escritores realistas del momento, construyen entes supuestamente femeninos aquejados de patologías como neurosis, histerias, incluso esquizofrenias, causadas a menudo por la tragedia de asumir su propia personalidad frente al resto de mujeres de su entorno. Su femineidad no está, por lo tanto, todavía en la capacidad de ofrecer una alternativa a un mundo que no cuestiona su individualidad o enarbolar un inconformismo ante el mismo, sino en el asentimiento ante una situación impuesta. <sup>5</sup>

Por lo tanto, podemos afirmar que no sólo son más los personajes masculinos protagonistas de las obras literarias, sino que éstos son tratados con mayor magnanimidad y benevolencia que los femeninos.

Si tenemos en cuenta las palabras de Galdós en su discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua: «Imagen de la vida es la novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea», debemos considerar que realmente el hombre tenía fundada esa imagen del sexo opuesto: veía a la mujer como un ser pasivo, débil e infinitamente inferior a él, incapaz de encarnar la grandeza de un Alonso Quijano, un Tirant lo Blanch o un Pedro Crespo, puesto que el potencial de inteligencia quedaba totalmente vetado para ella y, por consiguiente, también su capacidad de reaccionar activamente ante una situación conflictiva.

Y puesto que hasta el siglo XX no tenemos una imagen de la mujer dada por ella misma y estudiada con seriedad, esta idea parcial y mediatizada es la que se ha difundido de nosotras hasta muy entrado el siglo XX. Así lo indica Carmen Martín Gaité cuando dice:

Sabemos cómo nos ven los hombres pero no sabemos cómo nos ven las mismas mujeres. <sup>6</sup>

A lo cual habría que añadir que desconocemos también cómo nos describen las mujeres, cómo es la voz a partir de la cual la mujer ofrece su imagen de sí misma y de la vida.

La creación de figuras femeninas por autores del mismo sexo, sin mediación

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 133-134.

<sup>5</sup> Para el desarrollo de la idea de subordinación del sexo femenino al mundo impuesto por el masculino, consúltese Irigaray, L.: *Sepeculum Espéculo de la otra mujer*. Madrid, Saltés, 1978.

<sup>6</sup> Martín Gaité, C.: *Op. cit.*

nes entre el creador y su criatura, permite una mayor identificación entre personaje y lector, incluso entre autor y personaje.<sup>7</sup>

Tal vez no sea una coincidencia que la entrada de la mujer en el mundo de las letras surja simultáneamente a la aparición de la novela psicológica y a una concepción nueva de la narrativa, cuyo rasgo más distintivo con respecto a la anterior es la desaparición de la trama como elemento esencial, con el consiguiente abandono de la acción en favor de una observación de la evolución psicológica del personaje, que deja de ser un héroe para pasar a convertirse en un antihéroe.

Sobre esta premisa se construye gran parte de la novela femenina desde la postguerra, dentro de la cual se ubica la obra de la catalana Mercé Rodoreda, quien, como tantas otras novelistas contemporáneas, ofrece una imagen de la mujer avalada por la peculiar experiencia vital de la autora, insólita hasta el momento en el mundo de las letras.

La producción narrativa de Mercé Rodoreda ofrece un amplio repertorio de mujeres pertenecientes a diferentes estatus sociales, edades, niveles culturales, etc, cuyas vidas actúan como soporte de muy diferentes argumentos novelísticos.

No sólo sus protagonistas son en su mayoría femeninas sino que, además, la escritora les concede a menudo voz propia a través de la utilización de la homodiégesis<sup>8</sup> o la autodiégesis que, en ocasiones, con el apoyo del monólogo interior, reflejan el flujo de ideas que se agolpan en la mente de las mismas.

Otras veces, el uso de técnicas como el estilo indirecto libre<sup>9</sup> nos permiten acceder a la conciencia de las protagonistas descritas por un narrador omnisciente y, por lo tanto, asexuado a priori, pero que, por centrar la focalización en mujeres, se identifica progresivamente como femenino.

En otras ocasiones, la focalización se centra exclusivamente en la protagonista, (la denominada focalización interna fija), a través de cuyos ojos vemos todo el mundo que la rodea. De manera que en toda la producción novelística rodorediana la voz y el foco nos exponen la imagen que sobre el mundo tienen distintas mujeres. Así, nos encontramos desde la mujer sencilla de clase baja, Natàlia, la cual se ve ubicada en una corriente política determinada por la filiación de su marido:

I quan els vaig dir que en Quimet havia mort a la guerra, el senyor va dir que ho sentia molt però que ell no l'hi havia pas fet anar. I va dir que

7 La identificación de los personajes femeninos diegéticos con los extratextuales (con las lectoras, en definitiva) es mucho más difícil de conseguir en la escritura masculina, a través de la cual éstos adquieren otra dimensión y trascendencia. Los personajes femeninos creados por escritores masculinos resultan menos fidedignos, de manera que es imposible que ninguna mujer se identifique con la protagonista creada por Miguel Delibes en *Cinco horas con Mario* o por Clarín en *La Regenta*.

8 Para una mayor comprensión de la terminología narrativa utilizada en el presente artículo, me remito al estudio de Genette, G.: *Figuras III*. Madrid, Lumen, 1989.

9 Ver Reyes, Graciela: *Polifonía textual*. Madrid, Gredos, 1984.

jo era roja, i va dir ¿Còmprèn?, una persona com vosté mé aviat ens compromet, nosaltres no hi tenim cap culpa, i la senyora em va acompanyar, i quan vam ser al peu del sortidor es va aturar.<sup>10</sup>

hasta aquella que, sin escrúpulos ni prejuicios de ningún tipo, logra un rápido ascenso en la alta sociedad barcelonesa y un mantenimiento en la misma gracias a sus matrimonios, conseguidos no sólo mediante su belleza sino también por su inteligencia que le permitirá, además, explotar al máximo sus cualidades en un mundo de engaños e hipocresías, en el cual adquiere un éxito sin límites y una constante admiración. Estamos hablando de Teresa Goday, protagonista de *Mirall Trencat*:

Els ulls se n'hi havien anat cap a la Teresa, després mirà el senyor Nicolau amb una mirada que el desaparellava. Coneixia la historia: que el senyor Rovira, a les seves velleses, s'havia casat amb una noia d'origen molt baix, i vés a saber què hi havia darrera d'aquells ulls que semblaven tan innocents i darrera de tanta bellesa.<sup>11</sup>

En todas ellas afloran cuestiones existenciales como la búsqueda de identidad, la soledad, la libertad..., y el planteamiento de su inherente problemática, la maternidad, tema que, por su tratamiento, se convierte en un tópico de la producción novelística rodorediana. Las protagonistas de sus novelas exponen dos enfoques acerca del mismo, a partir de los cuales se desarrollan siempre situaciones conflictivas: en primer lugar, íntimamente ligada a las relaciones sexuales, surge la transformación de la mujer al engendrar el hijo; por otro lado, aparece la necesidad, consciente o inconsciente, de una relación estrecha con la madre para la realización personal completa; la ausencia de ésta va unida a la pérdida de la inocencia y a la adquisición de una madurez a menudo anticipada.

Nos encontramos con diversos ejemplos de la reciprocidad que sugiere el término: Rodoreda expone con magistral sencillez desde el embarazo precoz de una muchacha que apenas ha superado la adolescencia, Aloma, hasta el abandono y posterior apadrinamiento del propio hijo por parte de Teresa Goday, o la obsesión de Cecilia por conocer a sus verdaderos padres y la difícil relación de ésta con los padres adoptivos, cuyo caso muestra particularidades diametralmente distintas a las expuestas por Sofía Valldaura, al llevar a cabo la adopción de la hija natural de su marido. Es en *Mirall Trencat* donde posiblemente estén mejor reflejadas las múltiples y diferentes relaciones conflictivas de la maternidad, al establecerse la comparación entre mujeres de tres generaciones diferentes que conviven bajo el mismo techo. Incluso el aborto es expuesto en varias de las novelas de Rodoreda a pesar del rechazo del mismo por parte

10 Rodoreda, M.: *La plaça del diamant*. Barcelona, Club Editor, p. 160.

11 Rodoreda, M.: *Mirall trencat*. Barcelona, Ed. 62 i «La Caixa», 1984. p. 38.

de la sociedad en el momento de escribir el libro; así, tanto Isabel, de *Isabel i Maria*, como Cecilia, de *El carrer de les Camèlies*, frustran el nacimiento del hijo, aunque por razones opuestas, puesto que Isabel trata de justificarlo con el pretexto de no ensombrecer las relaciones con su hija Maria. La última protagonista, María, de la misma novela *Isabel i Maria*, es posiblemente la única que no manifiesta en ningún momento esta característica inherente a la mujer, sino que adopta otra de las funciones ligadas al sexo femenino a lo largo de la historia, de nuevo a causa de un planteamiento ideológico patriarcal: la prostitución.

El tratamiento de la problemática femenina en las obras de Rodoreda está marcado, por lo tanto, por el problema de la maternidad, cuyo enfoque responde a la idea que, sobre esta cuestión, nos da Julia Kristeva:

Si la posición de las mujeres en el código social es un problema hoy en día, la razón no es de ninguna manera la misteriosa *jouissance* femenina..., sino que está arraigada profunda, social y simbólicamente en la cuestión de la reproducción y la *jouissance* implícita en ella.<sup>12</sup>

Pero los modelos femeninos de Rodoreda no están exclusivamente condicionados por la idea de la maternidad, sino también, como hemos podido confirmar, por su sujeción al hombre que, como veremos más adelante, provoca ciertas reacciones de oposición cuando se trata de defender el espacio propio. Así, pues, lo masculino en Rodoreda representa a menudo la fuerza que impide la realización personal: vemos que Quimet, en *La Plaça del Diamant*, no sólo pone objeciones a la decisión de Natàlia de salir de casa para trabajar, sino que también anula su identidad dándole un nombre distinto al propio (Colometa), que tanto ella como el resto de los personajes adoptarán a partir de ese momento:

Me'l vaig mirar molt amoïnada i li vaig dir que em deia Natàlia i quan li vaig dir que em deia Natàlia encara riu i va dir que jo només em podia dir un nom: Colometa.<sup>13</sup>

El marido de Natàlia no sólo le exige a ésta una anulación de la identidad personal cambiándole de nombre, sino que pretende también eliminar sus propias ideas para convertirla, de este modo, en el prototipo de mujer sumisa:

Em va donar un cop al genoll amb el cantell de la mà que em va fer anar la cama enlaire de sorpresa i em va dir que si volia ser la seva dona havia de començar per trobar bé tot el que ell trobava bé. Va fer-me un gran sermó sobre l'home i la dona i els drets de l'un i els drets de l'altre i quan el vaig poder tallar vaig preguntar-li:

- ¿I si una cosa no m'agrada de cap de les maneres?

12 Kristeva, J.: *La Révolution du langage poétique*. París, Seuil, 1984, p. 462.

13 Rodoreda, M.: *La plaça del diamant*, p. 18.

- T'ha d'agradar, perquè tu no hi entens.<sup>14</sup>

Algo similar ocurre con las relaciones hombre-mujer en *Isabel i Maria*. Maria encuentra constantes objeciones por parte de su tío Lluís para marcharse a estudiar pintura a París, incluso para salir a estudiar idiomas por las tardes a una academia. Lluís, amparándose en la capacidad de persuasión del hombre con respecto a la mujer, pretende anular la personalidad de su sobrina para someterla a su tiranía, como lo ha conseguido con su esposa Isabel:

El temps m'ajudarà i la veuré tornar mansa com un pardal. «Qué deu fer, la Maria?» «Tu no tens talent» –li vaig dir–. A París es guanya si es té talent. T'enganyes. Tu i la teva mare us enganyeu. Jo sóc un realista. Jo toco de peus a terra. Et passa que ets jove i tens ganes de veure món; disfresses les ganes de veure món amb les paraules «vocació», «ideal», «glòria». El teu lloc és a casa, al costat de la teva mare. De pinzells i pintures també n'hi ha a Barcelona.<sup>15</sup>

Esta animadversión de la escritora hacia la opresión del sexo masculino sobre el femenino se demuestra en la imagen que acerca de los hombres se da en todas sus novelas: los personajes varones son dibujados, por lo general, como seres despreciables, dominantes y carentes de sensibilidad, tanto cuando son las mujeres las que los describen como cuando éstos toman voz propia y exponen su propia imagen del mundo, como podemos confirmar en el anterior fragmento. Por otro lado, están mucho menos acabados que los femeninos y generalmente su discurso no ofrece credibilidad al lector, convirtiéndose a menudo en narradores no fidedignos, como Lluís.

No es gratuito, por lo tanto, que los escasos personajes masculinos tratados de una manera positiva por parte de las protagonistas-narradoras a las que Rodoreda concede voz son precisamente aquellos que, lejos de pretender influir en ellas, les confieren total libertad para su realización personal. Así, Antoni, en *La Plaça del Diamant*, al llamar a Natàlia de nuevo por su nombre, le devuelve su propia identidad, a partir de la cual ésta recupera también la confianza en sí misma:

-I penso que està sola i amb els nens tancats i sols mentre treballa i jo podria posar ordre a tot això... Si no li agrada, faci com si no li hagués parlat... Però he d'afegir que no puc fundar una família, perquè per culpa de la guerra sóc inútil de mig i, amb vostè, ja em trobo una família feta. I no vull enganyar ningú, va dir, Natàlia.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>15</sup> Rodoreda, M.: *Isabel i Maria*. València, Edicions 3 i 4. Biblioteca Mercè Rodoreda, 1991, p. 47.

<sup>16</sup> Rodoreda, M.: *La Plaça del Diamant*, p. 183.

Maria, en *Isabel i Maria*, utiliza el deseo de su tío Joaquim de que se realizara como artista saliendo a estudiar a París como excusa para huir del ambiente opresivo en que se la ha obligado a vivir después de la muerte de éste, y Aloma hace alusión a menudo a su padre muerto y rememora la consideración que éste tuvo con ella al exigirle a Joan que contara con su hermana para tomar cualquier decisión acerca de la casa o de la herencia familiar.

Junto a esto aflora, como en toda la literatura femenina, la importancia que adquieren los lugares físicos privados desde los cuales se desarrolla el espacio interior, el mental, como consecuencia de la necesidad de imaginar los espacios exteriores abiertos vetados para ellas en la mayoría de los casos. No en vano, la excesiva limitación de los espacios sociales a que se ha condenado a la mujer a lo largo de toda la historia ha provocado que su visión del mundo se exponga de una manera más íntima y personal que la ofrecida por los hombres, y siempre bajo un marco cerrado y limitado, el hogar familiar. Lo vemos a menudo en *Aloma*, que encuentra todo lo exterior a la casa y el jardín como extraño y dañino:

La seva cambra era petita, amb una finestra que donava a un celobert fosc i esquifit; al davant hi havia una altra finestra con la seva, dels veïns del costat. Es sentien corredisses al pis de sobre. Van arrossegar una cadira. La galeria del pis donava damunt d'una fàbrica de sedes.<sup>17</sup>

Así nos lo demuestra también Crisantema, en *Isabel i Maria*, que es posiblemente uno de los personajes más logrados de Rodoreda por la espontaneidad en su modo de hablar, su visión ingenua de la realidad y la idea de sí misma que ofrece a través de su voz, todo lo cual nos acerca a la imagen cotidiana, sin ser estereotipada, de cualquier mujer de clase baja:

Si em puguessin veure asseguda en aquesta butaca tanta estona, què dirien? (...) I jo diria sense alçar-me: «Sí senyor, justament. Miro el paisatge, perquè fa quinze anys que el tinc davant i encara no sé com és. Encara no sabia que es veïés aquest tros de cel i els arbres del jardí i totes les penjarolles de la buganvília. I si ho sabia no l'havia vist mai asseguda; només l'havia vist dreta o agenollada».<sup>18</sup>

Ambos fragmentos confirmarían las ideas esbozadas por Carmen Martín Gaité en su citado artículo: la ventana se convierte a menudo en el marco a partir del cual la mujer recrea el mundo exterior.

Esta recreación de la realidad externa a través del microcosmos interior cerrado provoca la imperiosa necesidad de cierta privacidad, defendida ya por

17 Rodoreda, M.: *Aloma*. Barcelona, Ed. 62, 1990, p. 122.

18 Rodoreda, M.: *Isabel i Maria*, p. 41. Resulta interesante el prólogo que al mismo libro ofrece la estudiosa Carme Arnau; en el mismo se expone de una manera escueta pero completa las relaciones formales de su última novela publicada con el resto de su producción.

Virginia Woolf en 1929 en su conocido ensayo *A room of one's own*<sup>19</sup> y reivindicada por todas las mujeres rodoedianas, que convierten la casa en un refugio en el cual poder aislarse de la exterioridad ajena y desarrollar la visión propia sobre el mundo. Así, todas ellas están íntimamente relacionadas con el hogar familiar, hasta el punto de sentirse abandonadas e incómodas cuando salen del mismo.

Tanto es así que la casa, junto con el jardín en la mayoría de los casos, se convierte casi en un símbolo obsesivo a lo largo de la producción narrativa de la autora, símbolo que algunos autores han identificado como el sustituto o la recreación de la madre:

Una altra imatge de la mare es trobaria en la relació amb casa seva, la casa molt sovint simbolitza la mare en les fantasies d'adults i nens, com a lloc de recer, seguretat, descans, nodriment, neteja, etc. Per Aloma té una característica ben particular: gràcies a ella s'aïlla del món circumdant amenaçador. Dintre de les seves parets es desenvolupa la seva activitat; difícilment en surt, en tota la narració. Sembla que Aloma la utilitza com una mena de closca autística que l'assegura contra ansietats persecutòries i depressives.<sup>20</sup>

La casa-madre acoge a la hija y le ofrece la superprotección al aislarla del exterior, que a menudo es visto como amenazador.

Visto lo cual podemos deducir que, para Aloma, el abandono definitivo de la casa, al final de la novela, simboliza, consecuentemente, la pérdida de la infancia y la adopción de una madurez responsable que la obliga a enfrentarse al mundo ajeno al haber perdido este elemento protector materno.

Però era la seva casa i estava segura que no podria viure en una altra. Hi havia nascut i s'hi havia fet gran; havia passat tota la vida entre aquelles parets.<sup>21</sup>

Así, cuando su hermano vende la casa con jardín del barrio de Sant Gervasi y tienen que marcharse a vivir a un piso, Aloma asume definitivamente su madurez, como consecuencia, por otro lado, de la excepcional situación de embarazo.

Otro ejemplo lo tenemos en Maria, de *Isabel i Maria*. Ésta deja la casa donde había pasado toda su infancia, y de la cual recuerda haber salido en contadas ocasiones, cuando cumple doce años, a la muerte de su tío Joaquim, y a partir de este momento no sólo recupera a la madre sino que comienza a interpretar la vida de un modo menos inocente y, por consiguiente, más cruel:

19 Woolf, V.: *A room of ones own*, The Hogart Press, 1929.

20 Véase Poch, J.: *Dona i psiconanàlisi a l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987, pp. 37-38.

21 Rodoreda, M.: *Aloma*, p. 21.

A poc a poc vaig començar a conèixer els meus carrers. Els nous. Les torres amb jardins, les enfiladisses avall de les parets, el vent per entre les branques, les entrades de les torres amb els graons de marbre de pinyonet. (...) Jo, sola i lliure a l'hora d'anar a comprar. Fora de la casa on era, com si m'asfixiés una mica.<sup>22</sup>

Y recuerda la casa de la infancia con añoranza:

A vegades em venien les llàgrimes als ulls, com una aigua difícil. Enyorava la caseta del carrer de San Hermenegildo, i més que les flors sumptuoses, més que els llessamins tan tendres que s'enfilaven barana del terrat amunt, pensava en els geranis blancs esquifits, amb l'arrel devorada per les panderoles, en la flor de neu, tan vella que només tenia mitja dotzena de flors a l'any i encara totes petites i que s'assecaven abans de fer-se blanques.<sup>23</sup>

Tanto Maria como Aloma son personajes asociales por la escasa comunicación que mantienen con el mundo externo, lo cual las convierte en mujeres tremendamente introvertidas; ambas están íntimamente relacionadas con la casa, espacio cerrado que incluso las absorbe en ocasiones y a partir del cual analizan el mundo, de este modo se genera un microcosmos propio.

Todo ello provoca la incapacidad de mostrar afectividad a los seres que las rodean. Como consecuencia de ello y de las complicadas relaciones sexuales-afectivas, se desencadenan en ambas obras fuertes desavenencias entre los miembros de la misma familia.

Todo ello podría también aplicarse a la segunda protagonista de *Mirall trençat*, Maria Farriols, hija natural de Eladi Farriols y de una cupletista del Paralelo llamada Pilar Segura. Maria, a causa de un desconocimiento total del origen de sus padres, lo cual la relaciona con la protagonista del mismo nombre de *Isabel i Maria*, se enamora de su propio hermano. La situación de indefensión en que se encuentra por ser hija adoptiva provoca subconscientemente en la niña reacciones crueles de vejación tanto hacia su hermano Jaime, al que acaba matando, como hacia el servicio de la casa, la institutriz o el profesor de piano. Su abuelastra, Teresa Goday, la convierte en heredera del chalet, único espacio en el cual se mueve Maria. Pero, prematuramente, al conocer las relaciones incestuosas con un hermano y ser consciente de la crueldad que tuvo con el otro, convierte la pérdida de la infancia en una muerte física, suicidándose al lanzarse contra la rama rota del laurel y fundiéndose perpetuamente de este modo con la casa que le pertenece.

También Teresa Goday se refugia en sus dependencias privadas cuando no

22 Rodoreda, M.: *Isabel i Maria*, p. 219.

23 *Ibidem*, p. 220.

consigue ser admirada por los demás o cuando la aquejan sus dolencias. Su identificación con la casa es total: desde el capítulo cuarto («Una torre a Sant Gervasi»), el chalet y su jardín serán el escenario en el que se moverá la casi totalidad de la vida de esta protagonista y desde el que analizará el transcurrir del tiempo:

L'Armanda la mirava menjar amb les mans a les butxaques del davantal. «M'ha explicat que havien declarat la república. Que s'havia posat la corbata vermella per celebrar-lo encara que estigués molt trist» (...) El jardí tenia un verd lluent. Cada fulla formava part del gran exèrcit que les pluges de tardor farien morir. Es mirà les unges: bombades. La traurien d'aquella casa en una caixa de fusta triada. S'hi podria com les fulles. Li vingueren ganes de plorar. ¿Per aquella onada de primavera que entrava amb la claror i que no li servia de res?<sup>24</sup>

Pero volvamos a la habitación propia solicitada por Virginia Woolf. La marginación durante tantos siglos de la mujer de cualquier cota de poder la han condicionado, tal vez de manera subconsciente, a desarrollar unas capacidades críticas y defensivas muy particulares ante un mundo hostil, lo cual queda perfectamente plasmado en su escritura. Así, a través de la defensa callada por parte de cada una de las protagonistas de su espacio propio hay toda una reivindicación a un derecho de propiedad, de manera que la invasión del mismo puede provocar la manifestación interna contra el poder establecido.

Así lo vemos en Natàlia cuando el palomar invade el único lugar de la casa donde ella se encontraba a gusto en sus ratos de soledad; la protagonista reacciona ante la irrupción de las palomas atormentándolas silenciosamente sin hacer partícipe a nadie de su transgresión y provocando que éstas aborrezcan a sus crías:

Sentia la brasa a dins del cervell, encesa i vermella. Veces, abeuradors, menjadors, colomar i cabassos de colomassa, ¡tot a passeig! Escala de palaeta, espart, bola de sofre, bútxeres, dindi, caputxa, monja, colomins i colomons, ¡tot a passeig! la golfa del terrat per a mi<sup>25</sup>, la trapa tapada, les cadires a dintre de la golfa, la volta dels coloms aturada, el cove de la roba al terrat, la roba estesa al terrat.<sup>26</sup>

Pero ya antes de su matrimonio Natàlia recuerda la entrada de otra mujer en la casa como una invasión a su propia intimidad:

Quan la meva mare va morir, aquest viure sense paraules encara es va

24 Rodoreda, M.: *Mirall trencat*, p. 236.

25 *El subrayado es mío*.

26 Rodoreda, M.: *La plaça del diamant*, p. 124.

eixamplar. I quan al cap d'uns quans anys el meu pare va tornar a casarse, a casa meva no hi havia res on jo em pogués agafar.<sup>27</sup>

Este encerramiento de la mujer en el hogar familiar durante tantos siglos le ha permitido no sólo dar rienda suelta a la fantasía para ofrecer un enfoque de la vida particular incluso intuitivo, sino también una cierta aptitud para la introspección mayor que la del hombre. Así, Maria, en *Isabel i Maria*, al encontrar desagradable el mundo que está viviendo en el exterior, interioriza un mundo propio en el lugar más íntimo, su habitación:

Però durant molt de temps cada nit abans d'adormir-me feia el viatge cap al meu cementiri, i era meu perquè l'havia fet néixer de la meva imaginació i el veia amb camins estrets coberts d'heures espesses i les heures tenien la fulla verda i fosca i feien unes flors vermelles com trompetes sense perfum.<sup>28</sup>

Íntimamente ligadas a la recreación de un mundo interior, se encuentran la soledad y la incomunicación, que coadyuvan al desarrollo de esa introspección. Y así lo explica Natàlia, con el lenguaje sencillo y directo que la caracteriza:

A casa vivíem sense paraules i les coses que jo duia per dintre em feien por perquè no sabia si eren meves.<sup>29</sup>

Así, desde el primer momento de su relación con Quimet, se muestra una falta de diálogo entre ambos por la incapacidad por parte de él de escucharla y de ella de exteriorizar sus propios sentimientos:

Anàvem carrers avall i en el moment que estava a punt de dir-li, ¿saps?, amb en Pere ja hem renyit, es va aturar en sec, se'm va plantar al davant, em va agafar pels braços i em va dir, mirant-me com si fos una persona de mala llei, pobra Maria...

Vaig estar molt a punt de dir-li que no patís que em digués què li passava amb la Maria... Però no vaig gosar.<sup>30</sup>

La incomunicación, en la última novela editada de la autora, se muestra incluso en la forma: a través de dos procedimientos narrativos distintos que nos permiten separar dos partes bien diferenciadas de la obra, van surgiendo distintas voces que pertenecen a los puntos de vista de otros tantos miembros de una familia; sin embargo, nunca, a pesar de la multiplicidad de voces, se consi-

27 *Ibidem*, p. 28.

28 Rodoreda, M.: *Isabel i Maria*, pp. 219-220.

29 Rodoreda, M.: *La plaça del diamant*, p. 28.

30 *Ibidem*, pp. 22-23.

que la intercomunicación de estos personajes, que parecen condenados a no entenderse, de manera que la polifonía en escasas ocasiones refleja un diálogo, y en ningún momento una intercomprensión. Cada una de las voces nos presenta, a través del acceso mental de alternancia limitada<sup>31</sup>, su propia intimidad, distinta, incluso contrapuesta, a la de seres alejados físicamente apenas unos milímetros.

Esta falta de comunicación lleva a la soledad; de modo que tanto Natàlia como Isabel y Maria se encuentran solas ante el planteamiento de la muerte<sup>32</sup>, el sufrimiento, incluso los problemas cotidianos.

Estava cansada; em matava treballant i tot reculava. En Quimet no veia que necessitava una mica d'ajuda en comptes de passar-me la vida ajudant, i ningú no s'adonava de mi i tothom em demanava més com si jo no fos una persona ¡I en Quimet vinga agafar coloms i vinga regalar-los!<sup>33</sup>

Mercé Rodoreda nos ha legado un elenco de novelas que muestran no sólo la diversidad y belleza del mundo visto a través de los ojos de las mujeres, sino también su capacidad de mezclar esta belleza con la crítica más aguda al mismo y, lo que puede resultar más difícil, sin rasgos externos de agresividad ni violencia. Así lo demuestran también en el modo de enfrentarse a las catástrofes sufridas, ante las cuales muestran, además de su inconformismo, la imposibilidad de comprender la causa sobre la cual se sienten totalmente ajenas. Así, Natàlia asume la Guerra Civil como algo totalmente ajeno ante lo cual no se define; la describe como un acontecimiento sobre el cual la gente toma diferente partido sin que ella identifique ninguno de los dos como propio:

Eren morts els que havien mort i els que havien quedat vius, que també era com si fossin morts, que vivien com si els haguessin matat... i vaig veure en Mateu que em donava la ma i deia que no hi havia més remei.<sup>34</sup>

Hay, de este modo, una falta de identificación del héroe con la situación en que le toca vivir, que en muchas ocasiones origina una neurosis por la falta de adecuación al medio, lo cual provoca el surgimiento el antihéroe.

Colometa, lejos de responder con crudeza a la tiranía del mundo en el cual le ha correspondido vivir, rememora el pasado de una manera sutil e indolente,

31 Para el estudio de esta técnica, véase Chatman, Seymour: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Barcelona, Taurus Humanidades, 1990.

32 La muerte es otro de los lugares comunes con que nos encontramos en la producción literaria de Mercé Rodoreda. Analizarla en el presente estudio sería demasiado extenso, aunque es importante señalar que su presencia está directamente relacionada con las afecciones que aquejan a nuestras protagonistas.

33 Rodoreda, M.: *La plaça del diamant*, p. 119.

34 *Ibidem*.

a través de la cual queda plasmada la autoridad de los seres masculinos y las consecuencias que ésta trae para el desarrollo psicológico de los femeninos.

Esa coincidencia de temas en sus obras y, sobre todo, la aparición de la mujer, siempre protagonista, frecuentemente tratada como ser oprimido por la sociedad, enfrentado al orden machista que define el mundo que la rodea, son otros de los elementos que dan cohesión a toda su producción literaria.<sup>35</sup>

35 Sobre la marginalidad de la mujer en un mundo en su origen machista y sus consecuentes problemas de identidad ver los artículos de Kristeva, J.: «La femme, ce n'est jamais ça», *Tel quel*, 59, otoño, pp. 19-24, y «Woman's time», *Signs*, 7, 1, pp. 13-35.