

El Realisme al segle XIX i *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda

Trinidad Escudero Alcamí
Universitat de València

1. Introducció

Per tots és de sobres conegut que el Realisme, com a moviment literari, naix a França cap a la meitat del segle XIX, en contraposició a l'idealisme romàntic liderat, entre d'altres, per Walter Scott. El nom de dos autors ressona en els nostres caps si pensem en els orígens d'aquest moviment: Stendhal i Balzac. El primer, per la cèlebre citació, esdevinguda una autèntica definició de la novel·la realista, de la seua novel·la *Le Rouge et le Noir* de 1830: "Un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin" (Stendhal, 88), atribuïda a Saint-Réal i introduïda com a epígraf al capdavant del capítol XIII. El segon, per l'*avant-propos* que va escriure a la seua obra *La Comédie humaine* el 1842, ja que s'ha considerat el manifest programàtic del moviment.

També és de sobres conegut que el que propugnava aquest moviment era una descripció detallada i objectiva de la realitat immediata. El novel·lista, segons aquesta concepció realista, era el transmissor, completament objectiu, de la realitat social en permanent transformació. Així, el seu màxim objectiu havia de ser retratar la realitat de l'època, ja que es considerava que era l'única que el novel·lista coneixia de manera directa i que, per tant, podia representar amb exactitud. A més, aquest retrat, inevitablement, havia d'anar lligat a la representació dels canvis històrics i socials del moment (l'ascens de la burgesia o l'aparició del proletariat) i havia de fugir de l'idealisme, el sentimentalisme i l'emoció que caracteritzaven el Romanticisme.

Com recorden Ferran Carbó i Vicent Simbor (358), el Realisme vuitcentista presta una atenció especial a l'espai i al temps, com ho demostren: les descripcions minucioses, amb afany notarial, de la realitat on transcorre la història i l'exacta situació de la història en una època datada amb rigor. Així, consideren que l'estricta localització espacial i temporal es fa imprescindible per a aconseguir l'efecte d'autenticitat. A més, observen que, en el Realisme, els personatges estan íntimament lligats a aquestes coordenades espaciotemporals de l'època i, per tant, als condicionaments socials i polítics, cosa que permet dotar els personatges de representativitat.

A Catalunya, el Realisme va arribar d'una manera tardana i incompleta. Dos motius van frenar el ple desenvolupament del moviment: en primer lloc, el llast de la formació romàntica de gran part dels novel·listes del segle XIX i la pervivència de la tradició costumista i de la novel·la de fulletó; i, en segon lloc, el fet que no s'acataren plenament les connotacions ideològiques materialistes inherents al programa realista. Així, entre els autors catalans que, amb limitacions, s'han considerat realistes trobem: Martí Genís Aguilar, Pin i Soler, Carles Bosch de la Trinxeria, Josep Berga, Marià Vayreda, Dolors Monserdà i, especialment, Narcís Oller. Entre les limitacions tècniques d'aquests autors s'han destacat: la construcció de personatges arquetípics (que representen una determinada cosmovisió pròpia de la novel·la de fulletó); la creació de tipus més aviat costumistes; la juxtaposició de materials narratius; la interferència de l'autor en la trama i el didacticisme.

El propòsit del present treball, però, no se centrarà en l'anàlisi de la producció realista en els autors catalans del segle XIX, sinó que pretén analitzar la possible pervivència del model en la novel·la *Mirall Trencat* de Mercè Rodoreda (1974). Pel que hem vist, el Realisme del segle XIX, com a moviment, entenia la novel·la com un document, com una crònica de la societat de l'època. Podem extrapolar, però, el terme *realista* a qualsevol novel·la que, en la mesura que siga, reflectisca una realitat social,

l'esdevenir d'un moment històric? L'herència realista ha perviscut com a referent d'un corpus de novel·les sense pretensions renovadores o s'ha actualitzat en diversos corrents literaris o artístics, com el Neorealisme o el Realisme històric. Però també, sota el nostre punt de vista, per inèrcia o per condicionaments diversos de la recepció, s'ha dut a terme una lectura en clau realista d'obres i d'autors allunyats d'aquesta concepció de la novel·la.

Considerem que un cas paradigmàtic d'aquesta desviació del terme *realisme* s'ha donat massa sovint en l'anàlisi crítica de les novel·les de Mercè Rodoreda, perquè volen dir les afirmacions d'alguns estudiosos quan s'assegura que Mercè Rodoreda duu a terme novel·les de caire realista? Realment, Mercè Rodoreda entenia les seues novel·les com a crònica d'un moment històric determinat? Si el seu objectiu no era aquest, es poden qualificar amb el terme realista les seues novel·les? En aquest article intentarem respondre a aquestes qüestions.

Per a fer-ho, ens centrarem en la novel·la *Mirall Trencat* i, molt especialment, en el pròleg d'aquesta, on Mercè Rodoreda elabora la versió més completa de la seua concepció de la novel·la, amb la famosa citació d'Stendhal com a referent inexcusable en algun dels aspectes essencials de la seua reflexió. Podem establir quatre hipotètiques connexions entre *Mirall Trencat* i l'estètica realista: el títol de la novel·la; l'epígraf que encapçala la novel·la, ja que es tracta de la famosa citació d'Stendhal atribuïda a Saint-Réal ja esmentada; les reflexions de l'autora, al pròleg, sobre la concepció stendhaliana de la novel·la i la referència, al capítol XVII, a la *Comédie humaine* de Balzac. L'anàlisi d'aquestes connexions, així com de la voluntat de l'autora en incorporar-les, ens permetrà dilucidar, de forma argumentada, la major o menor pertinença de l'aplicació del terme *realisme* en l'anàlisi de la novel·la de l'autora.

Així, per tal d'assolir el nostre objectiu, el primer que farem serà descriure, amb precisió, quina era la concepció que Stendhal i Balzac tenien de la novel·la. Després, drem a terme una anàlisi comparativa entre la concepció d'aquests autors i la de Mercè Rodoreda, fixant-nos principalment en les quatre connexions, ja especificades, entre *Mirall Trencat* i l'estètica realista. Finalment, establirem unes conclusions on confiem que l'anàlisi ens permetrà demostrar que, massa sovint, s'ha fet un ús banal del terme *realisme* en la interpretació o caracterització de la literatura rodorediana, un fet que la mateixa escriptora no es va estar d'advertir.

2. Stendhal i la seua concepció de novel·la

Com hem dit, si pensem en la figura d'Stendhal el que ràpidament ens ve a la ment és la seua citació cèlebre atribuïda a Saint-Réal: "Un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin" (Stendhal, 88). Donada la importància que aquesta citació té per a la caracterització de l'estètica realista, en un primer terme, cal remarcar dos aspectes d'aquesta citació: en primer lloc, el fet que Saint-Réal era un novel·lista del segle XIX fortament interessat en la història. En segon lloc, el fet que aquesta no és l'única vegada que apareix aquesta citació a la novel·la, cosa que denota la importància que l'autor atorgava al significat d'aquesta. Així, Stendhal també parafraseja aquesta citació, al capítol XIX de la segona part de la novel·la, en els següents termes: "Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route" (Stendhal, 357).

Tot i el tòpic, com explica Michel Raimond, amb aquesta imatge de la novel·la com un mirall, Stendhal reflectia a la perfecció la seua concepció de novel·la. Aquesta concepció, per a l'estudiós francès, es pot definir en els següents termes:

Il paraissait là ne se proposer, dans le roman, que l'enregistrement, en quelque sort passif, de tout ce qui survient au fur et à mesure que l'histoire se déroule. Le

roman est ainsi défini comme une chronique: il expose, en suivant le cours du temps, la biographie du personnage principal. Stendhal entendait fonder la fiction sur l'étude du vrai, et copier les personnages et les faits d'après nature. (Raimond, 30).

Com veiem, Stendhal entenia la novel·la com una crònica que, tot i estar centrada en un personatge principal, tenia com a objectiu primordial el fet de mostrar el desenvolupament de la història. De fet, com també explica Michel Raimond (30), Stendhal considerava que la novel·la era superior a la història a l'hora de mostrar els esdeveniments històrics, ja que, per a l'escriptor, els historiadors es basaven moltes vegades en els aspectes generals i descuidaven les petites veritats, *le petit fait vrai*, aspecte en què ell centrava tota l'atenció. Tant és així, que, per a Raimond (34), "le roman stendhalien reposait sur des faits observés et présentait une image vivante des mœurs de son temps."

Així, com explica Georges Bafaro (31-32), al llarg de la seua obra, Stendhal va pretendre testimoniar l'aparició d'una nova societat nascuda de la Revolució de 1789 i la convulsió en les mentalitats dels ciutadans que aquesta revolució va engendrar. Aquesta descripció dels aspectes històrics, sociològics i polítics es veu molt clarament en la seua novel·la *Le Rouge et le Noir*, ja que, no sols la novel·la està inspirada en un cas real, sinó que, com afirma Michel Raimond (33), Stendhal hi introdueix records personals, fets extrets de *La Gazzete des tribunaux* i elements prestats de la crònica de 1830. Per a l'estudiós, és la introducció d'aquests elements el que atorga a la novel·la el to "de vérité, d'après vérité" (33).

Ara bé, com pretenia reflectir tots aquests aspectes en *Le Rouge et le Noir*? D'una banda, amb la màxima objectivitat possible. Stendhal posseïa una formació intel·lectual en ciències, matemàtiques i lògica, cosa que, inevitablement, va influenciar les seues novel·les. De fet, com explica Georges Bafaro (32), aquesta objectivitat la traslladava fins i tot a l'anàlisi psicològica dels seus personatges:

Aussi a-t-il analysé avec une précision de chirurgien le coeur de ses personnages, poursuivant systématiquement la vérité psychologique dont il pensait qu'elle est au bout d'une démarche de type scientifique.

De l'altra, amb el seu estil compositiu. Com afirma Michel Raimond (36-39), l'estructura de la novel·la d'aquest autor es basa en una successió d'episodis que segueixen a la perfecció la línia del temps, pels quals anem passant de la mà del protagonista, Julien, i de les diferents etapes de la seua vida. Així, la perspectiva utilitzada és, llevat d'algunes aparicions sobtades del narrador, la perspectiva del protagonista, el qual funciona com a personatge en qui diposita, en la major part del relat, el focus de percepció, encara que la narració de la història corre a càrrec d'un narrador extraheterodiegètic, el clàssic narrador en tercera persona. A més, l'òptica del protagonista apareix sempre limitada al present de la seua percepció; de fet, l'impacte de l'experiència del present és tan intensa que el protagonista percep una escena abans de comprendre'n el significat. Per tal de extraure'n el significat i pensar la forma com ha d'actuar, haurà de reflexionar i ho farà a través de fragments breus on els pensaments del protagonista s'expressen a través del monòleg interior.

Per tots aquests motius, podem afirmar que l'única finalitat de l'estructura és la del descobriment progressiu. La prova més evident d'aquest fet és que Stendhal, a diferència de Balzac, evita iniciar les seues novel·les amb una descripció exhaustiva del marc espaciotemporal o amb un retrat dels personatges. Així, com explica Michel Raimond (38), mentre que per a Balzac les descripcions pintoresques es justificaven per la influència del lloc sobre els éssers; per a Stendhal, per contra, sols s'havia de descriure una cosa quan fóra digna d'interès, en cas contrari, sols suposaria la

perpetuació d'una moda del Romanticisme pròpia de Chateaubriand o de Walter Scott. Tornant a l'afirmació que hem fet al principi, veiem com, amb aquest rebuig de les descripcions pintoresques, Stendhal evita revelar el món que descobreixen progressivament els seus personatges. En definitiva, "il conçoit le *milieu* comme une succession de réalités perçudes plutot que comme une totalité déterminante" (Raimond, 38).

Finalment, acabem d'afirmar que Stendhal sols considerava que s'havia de descriure una cosa quan era digna d'interés. I quines eren les coses que ell considerava dignes d'interés? Els detalls. Per a l'escriptor, el gran novel·lista no havia de narrar per generalització, sinó que havia de ser precís, exacte i havia d'entrar en els detalls, és a dir, "à n'être pas chiche de *petits faits vrais*" (Raimond, 41). En definitiva, ell no era partidari de resumir un sentiment en un mot general i eloqüent, sinó que preferia descriure'l, de manera que aquest arribara amb tota la complexitat al lector, amb la finalitat que aquest sentiment descrit fóra creïble, versemblant.

3. Balzac i la seua concepció de novel·la

Parlar de Balzac és parlar de la seua gran obra, *La Comédie humaine*. Iniciem l'anàlisi amb l'observació del títol, cosa que ens permetrà endinsar-nos en els dos grans objectius de Balzac a l'hora de configurar aquesta gran obra. En primer lloc, com abastament ja ha sigut dit, el títol *La Comédie humaine* evoca *La Divina Commedia* de Dante. Quina intenció podria tindre l'autor per establir aquesta evocació al títol? Sota el nostre punt de vista, aquesta intenció rau en la voluntat de totalitat, de summa novel·lística. L'exemple més clar d'aquesta voluntat és el que Balzac anomenava "faire concurrence à l'état-civil" (Balzac 1965, 6), és a dir, la reaparició dels personatges, amb el mateix nom, de novel·la en novel·la. Amb aquest sistema, "on pourrait dresser comme une biographie fictive" (Bafaro, 32), ja que sols tindrem el vertader retrat d'un personatge quan el confrontem amb les seues diverses aparicions.

Per a Michel Raimond, és també la posada en pràctica d'aquest sistema el que atorga a l'obra de Balzac el seu caràcter de totalitat:

Son ouvre prenait ainsi son unité. Elle bénéficiait d'une composition organique, non d'un développement artificiel. Balzac parvenait à constituer un monde avec ses médecins, ses policiers, ses avoués, ses financiers, ses coquettes, ses dandys, ses commerçants. Le moindre épisode ouvrait maintenant sur l'ensemble. La réalité du tout l'emportait sur celle des parties (Raimond, 52).

En segon lloc, el 1833, Balzac va titular aquesta obra *Étude de moeurs au XIXe siècle*, títol, que, més tard, va canviar pel de *La Comédie humaine*. El títol original de l'obra, molt més literal que el títol definitiu, de caràcter temàtic però metafòric (Genette, 54-97), trasllueix, d'una forma més evident, l'altre objectiu de Balzac a l'hora d'enfrontar-se a la composició de la seua vasta obra: convertir-se en l'historiador dels costums del seu temps, en l'historiador de la vida privada. Ara bé, per a dur a terme aquest objectiu, es va comprometre a estudiar les espècies socials de la mateixa manera que el naturalista estudia les espècies animals, aspecte en el qual, per a Georges Bafaro (32), rau l'originalitat de la novel·la balzaniana. Balzac desenvolupa aquesta idea extensament a l'*avant-propos* de la *Comédie humaine* ja esmentat:

La Société ressemblait à la Nature. La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie? Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d'État, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un pâtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau,

le requin, le veau marin, la brebis, etc. Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques (Balzac 1965, 4).

Així, com explica Michel Raimond (56), Balzac intentà dur a terme un inventari complet dels diferents tipus d'éssers humans, tant dels homes com de les dones, però també de les coses, ja que, segons Balzac, "l'oeuvre à faire devait avoir une triple forme: les hommes, les femmes et les choses, c'est-à-dire les personnes et la représentation matérielle qu'ils donnent de leur pensée" (1965, 4). A més, no content amb el fet de representar els diferents sectors de la societat (burguesia, noblesa, administració, armada, comerç, premsa, bancs...), va intentar revelar les complexitats de la naturalesa social. En definitiva, va intentar convertir-se en el secretari de la societat i fer competència, fins i tot, al registre civil.

Ara bé, podem considerar que Balzac sols pretenia fer una descripció objectiva de la societat? Com explica Michel Raimond (56 i 66), Balzac recolza les seues construccions imaginàries sobre una sòlida coneixença de la realitat, però no és un economista o un historiador que analitza un o altre sector de la realitat. A diferència de Flaubert, Goncourt o Zola, Balzac no duu a terme un treball previ de documentació metòdica, sinó que observa, escolta i grava, i és a partir d'eixa informació interna que apareix la matèria de la seua novel·la. Així, el que ell retrata és el món de la Restauració, però vist des del seu punt de vista i agrandat, exagerat i dramatitzat per la seua imaginació. Per tant, per a Balzac, l'observació de la realitat és el mitjà per tal d'exposar la seua visió del món, el seu pensament polític i social i, d'aquesta manera, fer esdevenir signe i símbol en la novel·la, allò que, en l'univers real, era un fet.

Especialment interessant, en aquest sentit, ens sembla la següent afirmació de Balzac, extreta del prefaci que l'autor va escriure a la primera edició de *La Peau de chagrin* el 1831. En aquest prefaci, Balzac no sols fa referència al mirall stendhalià i a la concepció que Stendhal tenia de la novel·la, sinó que, a més, ho valora i aporta el seu punt de vista al respecte. Com podem observar, en aquest fragment extret del prefaci esmentat, Balzac assumeix la importància de l'observació, expressada a través del mirall stendhalià, però, a aquesta, li suma la importància de l'expressió.

L'écrivain doit être familiarisé avec tous les effets, toutes les natures. Il est obligé d'avoir en lui je ne sais quel miroir concentrique où, suivant sa fantaisie, l'univers vient se réfléchir; sinon, le poète et même l'observateur n'existent pas; car il ne s'agit pas seulement de voir, il faut encore se souvenir et empeindre ses impressions dans un certain choix de mots, et les parer de toute la grâce des images ou leur communiquer le vif des sensations primordiales... (Balzac 1974, 402).

4. El Realisme i *Mirall Trencat* de Mercè Rodoreda

Com hem comentat en la "Introducció" del present article, podem establir quatre connexions entre *Mirall Trencat* i el Realisme: el títol de la novel·la; la citació inicial de d'aquesta; les reflexions de l'autora, al pròleg, sobre la concepció stendhaliana de la novel·la; i la referència, al capítol XVII, a la *Comédie humaine* de Balzac. Per tal d'analitzar aquestes connexions, les dividirem en dos grups: en el primer, analitzarem les tres primeres connexions, ja que totes tres estan situades en el paratext, és a dir, són externes al text de la novel·la (Genette) i, a més, estan relacionades amb Stendhal i la seua concepció de novel·la. En el segon, analitzarem, aïlladament, la referència textual, a l'interior de la novel·la, a la *Comédie humaine* de Balzac. Anem, doncs, amb l'anàlisi conjunt del primer grup de connexions.

Podem iniciar l'anàlisi del primer grup avançant que, claríssimament, totes tres connexions responen a una voluntat molt diàfana de Mercè Rodoreda: allunyar la seua novel·la, *Mirall Trencat*, de la concepció tradicional de realisme, de la concepció stendhaliana de novel·la. Com afirmen Maria Campillo i Marina Gustà (5), "*Mirall Trencat* [...] és molt més que una història: és una visió del món i de l'home, i és, alhora, un comentari de la tradició en la qual s'inscriu (la de la novel·la moderna en aquest cas)." Ara bé, tot i que Mercè Rodoreda deixa patent, al pròleg de la novel·la, quin és el pensament novel·lístic que amaga al darrere de *Mirall Trencat*, no l'explica explícitament, sinó que, a la seua manera, amb el seu estil, es pot dir que juga a distraure el lector. Aquest comportament no ens pot estranyar d'una escriptora com Rodoreda, a la qual agradava molt poc parlar d'ella mateixa i de la seua obra.

Si resseguim les diferents referències dins del pròleg al Realisme, a Stendhal o al mirall, observarem quin és el comentari a la tradició que Mercè Rodoreda amaga darrere la novel·la, quina és la vertadera voluntat de l'autora en dur-lo a terme i quin joc planteja al lector per tal d'esbrinar-lo. El primer que ens trobem, en obrir la novel·la, és la famosa citació "Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long du chemin" (Rodoreda, 7), atribuïda a Saint-Réal, a l'igual que va fer Stendhal. Aquesta primera citació, si encara no hem llegit el pròleg ni la novel·la, inevitablement, ens portaria a associar l'autora amb una certa voluntat d'apropament al Realisme. Aquesta hipòtesi es reforçaria encara més quan, en la primera pàgina del pròleg, comentant la seua forma de configurar una novel·la, l'autora cita Stendhal com a autoritat: "Stendhal deia: els detalls és el que hi ha de més important en una novel·la" (Rodoreda, 9).

Ara bé, estan referint-se Stendhal i Rodoreda als mateixos detalls? Carme Arnau (1993, 291) considera que la importància atorgada als detalls per Rodoreda, al pròleg, recau en el fet que els detalls són els que suggereixen el món fastuós de *Mirall Trencat*. Aquesta interpretació del concepte "detall" que Rodoreda fa quan utilitza la paraula l'allunyaria, segons la interpretació d'Arnau, de la concepció stendhaliana del terme, ja que aquests detalls tindrien predominantment una funció més evocadora que descriptiva, mitjançant els mecanismes del llenguatge simbòlic. Per a nosaltres, la concepció rodolediana i stendhaliana en utilitzar la paraula "detall" són ben properes i fan referència, totes dues, a l'aplicació d'una mateixa tècnica narrativa. D'una banda, Stendhal, com ja hem vist, amb l'ús del terme, es referia a una forma d'expressió precisa, al fet d'evitar la descripció per generalització, cosa que, per a l'autor, permetria que un sentiment narrat arribara de forma més versemblant al lector. De l'altra, Rodoreda està parlant de la forma com es configura la novel·la i la inclusió de la citació a Stendhal, dins del pròleg, és totalment adient en el sentit que l'autor atorgava al mot "detall," ja que és immediatament posterior a una referència a la descripció amb una intencionalitat molt semblant a l'stendhaliana: "Penses: si pogués descriure aquesta mica de moviment gairebé imperceptible que canvia tota una expressió..." (Rodoreda, 9).

Si a la citació que encapçala la novel·la i a l'aparició d'Stendhal com a autoritat a l'inici del pròleg sumem el fet que Rodoreda atorga la mateixa importància que Stendhal al "detall," encara podríem entendre que es dona un apropament de Rodoreda al Realisme en aquesta novel·la, però seguim l'anàlisi de les connexions per veure si realment és així. La següent referència, tot i que en principi no ho sembla, la trobem quan Rodoreda explica les dificultats que va tindre a l'hora de trobar un títol adequat per a la novel·la: "Em calia un títol, sense acabar de saber ben bé què passaria a la novel·la. *La casa abandonada, Història d'una família, Temps passat, Tres generacions*. Tots eren inexpressius" (Rodoreda, 15). Immediatament després, com a exemple de

l'estil de la novel·la, no de forma innocent, Rodoreda inclou el fragment en què el personatge d'Armanda trenca el mirall:

Agafà el mirall de mà de la senyoreta Sofia amb el marc de roses de plata. Acabà de resseguir la casa amb el braç estès, amb el mirall encarat endavant com si aguantés una torxa enlaire. Del primer pis al vestibul baixà l'escala amb el mirall encarat endarrera: hi veia trossos de sostre, trossos de barana, dibuixos i garlandes de la catifa que cobria els graons; tot viu, desenfocat, fins que arribà al darrer graó, s'entrebancà i caigué tan llarga com era embolicada en plec violeta. El mirall s'havia trencat. Els bocins s'aguantaven en el marc però uns quants havien saltat a fora. Els anava agafant i els anava encabint en els buits on li semblava que encaixaven. Les miques de mirall, desnivellades, ¿reflectien les coses tal com eren? I de cop a cada mica de mirall veié anys de la seva vida viscuda en aquella casa. Fascinada, arrupida a terra, no ho entenia. Tot passava, desapareixia. El seu món prenia vida allà dintre amb tots els colors, amb tota la força. La casa, el parc, les sales, la gent; de joves, de més vells, de cos present, en el moment de néixer, les flames dels ciris, les criatures, els vestits, els escots amb els caps a dintre rient o tristos, els colls emmidonats, les corbates amb nusos perfectes, les sabates acabades d'enllustrar caminant damunt les catifes o per la sorra del jardí. Una orgia de temps passat, lluny, lluny... que lluny que era tot... S'aixecà trasbalsada amb el mirall a la mà (Rodoreda, 16).

Unes pàgines després, Rodoreda torna a referir-se a les dificultats a l'hora de trobar un títol per a la novel·la, però ara, donant a conèixer ja la solució que va trobar a aquestes dificultats. És aquest fragment del pròleg el que ens dóna les claus per entendre la relació de les dues referències acabades d'exposar i, sobretot, per entendre el joc rodoredià i la seua oposició a la concepció stendhaliana de novel·la i de reflex de la realitat. Rodoreda s'expressa en els següents termes:

Els títols que m'havia proposat mancaven de relleu. Una novel·la és un mirall. ¿Què és un mirall? L'aigua és un mirall. Narcís ho sabia. Ho sap la lluna i ho sap el salze. Tot el mar és un mirall. Ho sap el cel. Els ulls són el mirall de l'ànima. I del món. Hi ha el mirall de la veritat dels egipcis que reflectia totes les passions; tant les altes com les baixes. Hi ha miralls màgics. Miralls diabòlics. Miralls que deformen. Hi ha mirallets per caçar aloses. Hi ha el mirall de cada dia que ens fa estrangers a nosaltres mateixos. Darrera del mirall hi ha el somni; tots voldríem atènyer el somni, que és la nostra més profunda realitat, sense trencar el mirall. Sense somnis ens agermanem a *L'Étranger* de Camus: "Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repos, sommeil et lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi sur le même rythme..." Però si la novel·la, creguem el que s'ha dit i repetit fins a la sacietat, és un mirall que l'autor passeja al llarg d'un camí, aquest mirall reflecteix la vida. Jo, en tot el que tenia escrit de la novel·la d'una família, només en reflectia trossos. El meu mirall era, doncs, un mirall trencat. En trobar el títol vaig poder reprendre la novel·la. Havia passat molt de temps (Rodoreda, 21).

La novel·la com a mirall, en Rodoreda, és un mirall trencat. Rodoreda ha "deconstruït" el mirall, ha "deconstruït" la realitat aparent. Per a Rodoreda, com afirmen Maria Campillo i Marina Gustà (7), "el temps cronològic i l'espai tridimensional no són, doncs, més que un engany: la realitat és polièdrica, hi ha una quarta dimensió." Així, mentre que la novel·la com a mirall, concebuda en el Realisme, reflectia una realitat cronològica i aparent, per a Rodoreda, el seu mirall trencat, precisament perquè s'ha trencat, podrà reflectir una realitat profunda i en extensió, una realitat capaç de

concebre les dues bandes del mirall: la realitat aparent i el somni, que, per a l'autora, és la nostra més profunda realitat i la que s'amaga darrere del mirall.

El fet de voler reflectir el somni, amagat darrere del mirall, és el que ha portat l'autora a trencar aquest mirall. Fruit d'aquest fet, els trossos de mirall restants sols seran capaços de reflectir trossos de vida i no una vida lineal i cronològica com podia fer Stendhal amb el mirall complet. Aquests trossos de vida donaran, al personatge d'Armanda a la novel·la, l'essència de la vida, la totalitat de la realitat, la pervivència del passat en el present. Si Stendhal, com hem vist, feia avançar el seu personatge sempre des del present, Rodoreda, per contra, situa la memòria i el record en primer terme. Com expliquen Campillo i Gustà (22), “Són els records allò que explica, [...], la vida dels personatges [...]: la novel·la, per tant, és el mirall de la memòria. És això el que, en darrer terme, justifica l'omnisciència i la multiplicitat: la vida són fragments.” I aquests fragments tant poden ser del present com del passat a través del record.

Finalment, com que el mirall també està dins de la realitat, la seua existència també serà polièdrica. Com podem extraure de l'inici del darrer fragment del pròleg citat, per a Rodoreda hi ha molts tipus de miralls, i el fet que introduïska aquesta enumeració de miralls deixa entreveure que “una concepció neoplatònica presideix tota la novel·la i n'acaba configurant la composició: un joc de miralls que es contenen i d'imatges que reproduïxen, cada cop més imperfectament, la realitat primera” (Campillo i Gustà, 8).

És a partir de la comprensió del concepte que Rodoreda entenia per realitat que som capaços d'entendre el joc rodoredià i com de lluny es trobava dels postulats del Realisme stendhalià. Rodoreda també ens parla a la seua novel·la de realitat, però no d'una realitat aparent, lineal i històrica com feia Stendhal, sinó d'una realitat polièdrica, fragmentada i inconnexa on tot hi té cabuda. L'autora juga amb el lector, li fa creure un apropament de la seua novel·la als postulats del Realisme, però, aquest apropament no serveix per a cap altra cosa que per a trencar aquests postulats. La reproducció de la definició stendhaliana de novel·la –Una novel·la és un mirall– va seguida d'una interrogació –Què és un mirall?– que equival a posar-ne en qüestió la validesa. La multiplicitat de miralls enumerada a continuació acaba d'allunyar la proposta de Rodoreda de la del Realisme vuitcentista, amb la reivindicació d'unes modalitats de reflex oposades al reflex objectiu, mimètic, dels realistes.

Si l'autora se situava tan lluny del Realisme, per què introdueix la referència a la *Comédie humaine* de Balzac al capítol XVII de *Mirall Trencat*? Exactament, la referència es produeix en els següents termes: “Una matinada trobà darrera el rengle de volums de la *Comèdia Humana* una llibreta de notes de Valldaura” (Rodoreda, 279). És el moment ara de passar a l'anàlisi de l'última connexió entre *Mirall Trencat* i el Realisme i d'explicar quina considerem que va ser la motivació que portà l'autora a introduir aquesta referència.

Si una idea ha sigut dita i repetida, en l'anàlisi de la novel·la, és la vocació que *Mirall Trencat* té de summa novel·lística, cosa que considerem totalment certa. Ara bé, l'explicació que acompanya aquesta afirmació s'ha fet des de perspectives diferents. Així, per exemple, per a Marta Nadal, la novel·la “té vocació de totalitat, en tant que pretén oferir la trajectòria vital d'uns individus i el pas del temps com a testimoni, en definitiva, de la condició humana” (Nadal, 395). També, per a l'estudiosa, aquesta totalitat ve donada per l'organització tècnica “dels diversos materials utilitzats a la novel·la, tant els que formen part de la biografia de l'escriptora [...] com els que tenen a veure amb els interessos intel·lectuals” (Nadal, 401). Per contra, per a Campillo i Gustà (23) la novel·la conté diversos nivells de lectura, ja que, el que en primera instància pot semblar una trama fulletonesca (enganys, secrets, etc.) amaga al darrere una relectura de

la literatura des del segle XIX fins al present de la publicació de la novel·la. En paraules de Campillo i Gustà (23):

La consciència literària, la reelaboració i el tractament dels temes, sigui quin sigui el seu origen, fan que en *Mirall Trencat* es reconegui una voluntat de summa novel·lística on conflueixen tècniques, temes, motius i personatges que pertanyen a la tradició moderna del gènere, des del segle XIX fins a les darreres derivacions del psicologisme.

Per la nostra banda, ja ens hem posicionat d'acord amb la summa novel·lística que suposa *Mirall Trencat*, però, basant-nos en l'anàlisi que hem realitzat en relació a les connexions de la novel·la amb el Realisme, considerem que el motiu d'aquesta summa novel·lística s'apropa més als postulats de Campillo i Gustà que als de Nadal. I, a més, considerem que és fruit d'aquesta motivació de summa novel·lística que Rodoreda fa referència dins de la novel·la a la *Comédie humaine* de Balzac.

Considerem que, amb la referència a l'obra de Balzac, Rodoreda persegueix dues finalitats. D'una banda, fer referència a un autor la voluntat del qual era la mateixa que la seua: fer una obra total, una obra que realment suposara una summa novel·lística. De l'altra, esmentar un autor que, com hem vist, també va anar més enllà de la imatge de la novel·la com a mirall, ja que a l'observació va afegir la importància de l'expressió. Les motivacions de Rodoreda per citar Balzac i la *Comédie humaine* dins de *Mirall Trencat* poden ser aquestes o unes altres, sols l'autora ho podria esclarir, però el que sí que és evident és que, amb la citació, Rodoreda pretenia el mateix que amb la resta de la novel·la: dur a terme una relectura de la literatura del segle XIX, tant de les trames fulletonesques com del Realisme. Això sí, aquesta relectura, com passa amb la resta d'elements de la novel·la, no ens és atorgada de forma directa, sinó a pinzellades, en fragments, en trossos, com no podia ser d'una altra forma, ja que per exposar aquesta relectura primer s'ha de reflectir en un mirall trencat.

5. Conclusió

Per a Carme Arnau (1993, 258), "*Mirall Trencat* és una novel·la tancada que explica el naixement, creixement, l'ensulada i la destrucció de tot un món, el d'una família, relacionant-la amb un moment històric." A més, per a l'estudiosa, les tres parts de la novel·la tenen un enfocament molt diferenciat:

De la narració dels fets externs passem a la del més personal i subjectiu, per arribar, finalment, al fet fantàstic i prodigiós. [...] La novel·la aparentment realista (primera i segona part), es converteix en mítica (tercera part) (Arnau 1993, 259).¹

Per a Marta Nadal (395), *Mirall Trencat* tracta sobre la història de

Una saga familiar al llarg de tres generacions, des del naixement fins a la decadència final, en el context d'una ciutat que es va transformant socialment i històricament amb la reflexió sobre el pas del temps que això comporta.

A més, per a l'estudiosa, "al realisme dominant a la novel·la s'afegeix, sense trencar la coherència del text, el fantàstic –el món oníric, els fets sobrenaturals" (Nadal, 400).

Les mostres citades posen de manifest una constant en la interpretació de l'obra: quasi vint anys de diferència entre un estudi i l'altre i la lectura que es fa de *Mirall Trencat* no ha variat gens. Aquest fet, tal i com passa amb la resta de les novel·les,

¹ Posteriorment, el 1997, Carme Arnau sí que analitzarà amb més profunditat el concepte rodoredià de realitat a la novel·la. Ho farà a "El mirall a *Mirall Trencat*" dins *Memorials ICD 1993-1996*, però aquesta nova perspectiva no és la que recolliran les obres de divulgació com és el cas mostrat del postfaci que Marta Nadal fa a la novel·la per a Club Editor Jove.

deixa al descobert una necessitat imperant: l'estudi de la recepció de les obres de Mercè Rodoreda. Marina Gustà, d'una forma molt contundent, explica el perquè d'aquesta necessitat i la forma com aquest estudi s'hauria de dur a terme:

Lluny de generalitzacions, resseguir la manera com Rodoreda ha estat llegida i divulgada des de 1959, [...], donaria com a resultat una peça important per a la fixació de línies de tensió no sempre visibles que produeixen una determinada superfície del que hauria estat el sistema literari en aquells anys. Fer-ho amb tots els recursos documentals necessaris, i sense partits presos que limitin la condició que permet de saber i entendre, hauria de dur a una narració de la qual haurien desaparegut els automatismes interpretatius pels quals sovint atribuïm a un credo estètic el que no és sinó una animadversió personal, o una distància ideològica el que caldria apuntar al compte del (dis)gust estètic (Gustà, 21).

Dins d'aquesta necessitat observada de dur a terme una anàlisi de la recepció de les obres rodoredianes, ens hem plantejat la confecció d'aquest article. Com hem vist en les citacions anteriors de Carme Arnau i de Marta Nadal, *Mirall Trencat* es concebuda com una novel·la que aparenta ser realista, però que realment és fantàstica, en el cas de la primera estudiosa, o bé, com una novel·la realista a la qual se li afegeix el fantàstic, en el cas de la segona. A més, les dues estudioses atorguen, en la seua anàlisi, una importància rellevant al context històric i social en què s'insereix la novel·la: des de la meitat del segle XIX fins a la guerra civil.

Pel que fa a la primera d'aquestes interpretacions, la lectura de *Mirall Trencat* en clau realista o fantàstica, considerem que s'ha dut a terme sense tindre en compte quina era la concepció de la realitat que Mercè Rodoreda pretenia mostrar a la novel·la. Si com hem analitzat en el present article, la concepció que Rodoreda volia mostrar que la realitat a la novel·la era la d'una realitat polièdrica, realment podem considerar que el que s'ha denominat "fantàstic" estarà exclòs d'aquesta realitat? Considerem que és la mancança en la interpretació correcta d'aquesta concepció de realitat el que porta a una lectura esbiaixada de la novel·la.

Sota el nostre punt de vista, tant aquesta concepció de la novel·la com a realista/fantàstica com la importància que les estudioses atorguen al context històric i social de la novel·la respon a un mateix motiu: la demanda, força generalitzada, de fer una literatura testimonial que s'havia generalitzat a finals dels cinquanta, reforçada i definida en el programa del realisme històric propugnat per Josep M. Castellet i Joaquim Molas, el qual estava basat en "l'exigència de testimoniatge, reclamada des d'un compromís que entén la literatura com a revulsiu polític, necessari en la situació adversa col·lectiva" (Gregori, 449).

Rodoreda, en aquesta novel·la, no té la voluntat de representar la realitat objectiva i aparent. Té la voluntat de representar la realitat entesa des de la seua totalitat, des del trencament amb els postulats propis del Realisme del segle XIX i amb les seues derivacions coetànies. I si el propi títol de la novel·la, *Mirall Trencat*, no serveix per veure suficientment aquesta afirmació, esperem que les paraules de la mateixa autora, al pròleg de la novel·la, servisquen, definitivament, per corroborar-ho:

Per altra banda, el meu temps històric m'interessa d'una manera molt relativa. L'he viscut massa. [...] Una novel·la és també un acte màgic. Reflecteix el que l'autor porta a dintre sense que gairebé sàpiga que va carregat amb tant de llast. Si hagués volgut parlar determinadament del meu temps històric hauria escrit una crònica. N'hi ha de molt bones. Però no he nascut per limitar-me a parlar de fets concrets (Rodoreda, 13).

Obres citades

- Arnau, Carme. *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*. Barcelona: Edicions 62, 1993.
- . "El mirall a *Mirall Trencat*." En *Memorials ICD 1993-1996*. Barcelona: Generalitat de Catalunya/Institut Català de la Dona, 1997. 155-161.
- Bafaro, Georges. *Le roman réaliste et naturaliste*. Paris: Ellipses, 1995.
- Balzac, H. de. "Préface." En Balzac, H. de. *La Peau de chagrin*. Paris: Gallimard, 1974 [1a ed. 1831]. 398-408.
- . "Avant-propos." En Balzac, H. de. *La comédie humaine*. Paris: Editions du Seuil, 1965 [1a ed. 1842]. Vol. 1: 2-16.
- Campillo, Maria & Marina Gustà. "*Mirall Trencat*" de Mercè Rodoreda. Barcelona: Empúries, 1985.
- Carbó, Ferran & Vicent Simbor. *Literatura catalana del siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis, 2005.
- Genette, G. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- Gregori, Carme. "L'ombra de l'atzavara, de Pere Calders i el realisme històric." En Assumpció Bernal & Carme Gregori eds. *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002. 447-475.
- Gustà, Marina. "Mercè Rodoreda, escriptora." *L'Avenç* 301 (2005): 21-22.
- Nadal, Marta. "Postfaci." En Mercè Rodoreda. *Mirall Trencat*. Barcelona: Club Editor Jove, 2011. 395-414.
- Raimond, Michel. *Le roman depuis la Révolution*. Paris: Librairie Armand Colin, 1969.
- Rodoreda, Mercè. *Mirall Trencat*. Barcelona: Club Editor Jove, 2011 [1a ed. 1974].
- Stendhal. *Le rouge et le noir*. Paris: Gallimard, 1995 [1a ed. 1830].