

Cinema i literatura en la narrativa de Mercè Rodoreda: una interrelació fructífera

Carles Cortés Orts

Universitat d'Alacant

L'interés personal pel cinema

L'escriptora barcelonina Mercè Rodoreda (1908-1983) va sentir-se atreta al llarg de la seua intensa vida pel teatre¹ i pel cinema. Això és un fet evident per a una persona que va viure durant la seua infantesa i adolescència dins d'un cercle familiar interessat sobre manera per les activitats artístiques, reflex de les preocupacions de les classes mitges barcelonines, com en altres grans ciutats europees, per disciplines com el teatre o la literatura. La seua mare i el seu pare, Montserrat Gurguí i Andreu Rodoreda, eren actors ocasionals que es preocuparen per la participació de la seua filla, des de ben menuda, en la seua afició favorita; així, com recorda Montserrat Casals en la biografia de l'autora (1991, 40), l'escriptora va debutar el 18 de maig de 1913, amb poc més de quatre anys, en el paper de Ketty, de Jimmy Sampson, al teatre barceloní del Torrent de les Flors, un record autobiogràfic que podem localitzar en el conte "El bany" (*Vint-i-dos contes*, 1958) i que és, en certa mesura, un reconeixement de les escasses actituds de la narradora com a actriu: "Quan la cridaren: Ketty, Ketty, no respongué. Ja no recordava que era el seu nom en la comèdia." (RODOREDA 1979, 142). Malgrat tot, la incipient escriptora dels anys trenta, alhora que publicava les seues primeres novel·les, es mostrava interessada per la contemplació i per les tècniques del teatre i, més especialment, del cinema, que deixaren, com volem destriar en la nostra anàlisi, una empremta decidida en el seu estil personal. L'interés dels escriptors del segle XX pel cinema és una realitat comentada per diversos crítics² i respon a una atracció lògica pels creadors davant d'un dels productes més revulsius del món de les imatges contemporànies. El cinema tingué, sens dubte, una importància cabdal en la formació cultural de l'escriptora, com també dels autors coetanis. Així ho entén Carme Arnau, després de referir-se a les paraules d'un altre escriptor del moment: "Joan Oliver va apuntar a *Temps, records* que la seva generació era, de fet, filla del cinema, i les nombroses referències als

¹ Gran part de les peces teatrals que va escriure poden ser consultades en l'edició feta a cura de Montserrat Casals *El torrent de les flors* (1993).

² Vegeu, entre altres, el capítol de Carmen Peña-Ardid, "Los escritores ante el cine", *Literatura y cine* (1992, 37-43).

actors i actrius de moda, que esmalten la novel·la d'aquesta època, ho demostrarien.” (ARNAU 1996, 41).

És obvi que, en el cas de Rodoreda, com en tants altres escriptors contemporanis, la contemplació del cinema —referida en diverses ocasions en testimonis autobiogràfics i literaris per la mateixa autora—,³ va poder influir en la seua inspiració, com a font de descobriment de possibilitats literàries oblidades o no suficientment aprofitades, a més d'aportar-li la recurrència a diverses tècniques cinematogràfiques fàcilment localitzables en la descripció dels ambients dels seus relats on s'emmarca l'acció. Carme Arnau, en una de les biografies que ha publicat sobre l'escriptora, afirmava que “el cinema va assolir una importància especial per a Mercè Rodoreda i va ser un indret on li agradava molt anar, perquè hi alimentava la seva imaginació; com a espectadora de gran sensibilitat, se sentia especialment atreta per les obres fantàstiques, o per aquelles més innovadores i originals: *El viatge a la lluna*, de Mèlies i, més endavant, les de Hitchcock” (ARNAU 1996, 42). De la mateixa manera que l'autora, les seues primeres protagonistes manifesten la seua impaciència per anar a les sales de projecció de Barcelona: “Per anar al cinema no tenen tramvia. Per bé que sigui un cinema de barriada és una mica lluny. Cal caminar de pressa.” (*Aloma*, pàg. 105).⁴ Tot partint d'aquesta evidència, per tal de comprovar la interrelació del cinema en l'obra literària de Mercè Rodoreda, hem destriat diversos exemples que manifesten l'interés de la narradora barcelonina pel seté art i per les seues tècniques resolutives dins dels límits de la teorització del *précinema* establertes, entre altres, per Étienne Fuzellier, Henri Agel i Paul Leglise⁵.

Poques dades tenim en l'actualitat sobre els gustos artístics de la Rodoreda d'aleshores; amb tot, els crítics Àngel Quintana i Imma Merino (1993, 76), esmenten el seu interès pel dramaturg francès Antonin Artaud, que la portaren a escriure diversos guions breus de caire imaginari que no es van materialitzar en cap projecte concret, només en diverses escenes dels darrers llibres publicats, com *Quanta, quanta guerra...* (1980) o *Viatges i flors* (1980). El que és cert és que l'escriptora era una amant del gènere fantàstic i de terror, tant a nivell literari com cinematogràfic, tal com explica Pep Vila en l'article “La biblioteca anglesa de Mercè Rodoreda” (1992). Una influència que és ben palesa en les obres més fantàstiques de l'escriptora, publicades en els darrers anys de la seua vida, fins i tot,

³ Consulteu principalment la biografia de Montserrat Casals (1991, 25-87 i 329-331).

⁴ Les cites de la novel·la *Aloma* corresponen a la primera edició del 1938 ressenyada a la bibliografia final.

⁵ Són ben representatives, entre altres, les publicacions de Fuzellier, *Cinéma et littérature* (1964) i de Leglise, *Les écrivains et le cinéma* (1985).

pòstumament, com és el cas de *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera* (1986). Rodoreda evidencià el seu gust per pel·lícules contextualitzades fora del món real, obres de misteri i de gran poeticitat, com és *El manuscrit trobat a Saragossa*. En el pròleg de *Quanta, quanta guerra...* cita la inspiració que li oferí aquesta darrera pel·lícula, versió de la novel·la del polonès Jan Potocki:

Quanta, quanta guerra... va néixer una tarda al vestíbul de l'antic Publi Cinema on havia entrat a mirar les fotos de la pel·lícula que estaven passant: *El manuscrit trobat a Saragossa* del director polonès Hans. Cada fotografia, cada paisatge, cada expressió en el rostre dels actors eren una pura meravella. Una de les pel·lícules més originals, més poètiques, més extraordinàriament fora del món que mai havia vist. Passeig de Gràcia amunt pensava si jo no podria fer una novel·la que arribés al grau de poesia i de misteri d'*El manuscrit trobat a Saragossa*. (RODOREDA 1980, 13-14)

Com veiem, a l'escriptora li interessaren les imatges i la poeticitat de la pel·lícula, que sense influir directament en la història de la seua novel·la, li provocà un procés creatiu a partir del qual sortiria la seua narració potser més poètica i més simbòlica. L'empremta de la pel·lícula de Jan Potocki rau, en opinió de Carme Arnau (1988, 132), amb la imatge "alquímica" de la fusió entre la lluna i el sol que obre la pel·lícula, i que pot veure's a les acaballes de la novel·la.

No és aquest l'únic cas evident de prefiguració de l'obra rodorediana a partir d'una pel·lícula. Segons apunten A. Quintana i I. Merino (1993, 78), hi hagué una altra obra cinematogràfica que influí directament en el procés creatiu de l'escriptora, en aquest cas en *La mort i la primavera*, marcada per l'obra *Nuit et brillard* del cineasta francès Alain Resnais, un film sobre els camps de concentració nazis de gran duresa i que la va colpir especialment.

Les referències directes del cinema als relats de Rodoreda: les primeres novel·les

La influència del cinema és més evident en les primeres narracions de Rodoreda. Així, d'una manera conscient, l'autora posa en boca dels seus primers protagonistes referències directes al món del seté art:

Ella ho acceptà de seguida plena d'il·lusió. Li vingueren al record escenes del film *Orfes a Budapest*: el parc ombriu; les fulles fines dels lliris d'aigua. Els dos enamorats dins del llac... Però aviat es repensà; li vingué temença. (*Un dia en la vida d'un home*, pàg. 39)

Els seus personatges estimen el cinema, com també l'autora, de manera que sovint inclou imatges com aquesta d'*Un dia en la vida d'un home* (1934): "—Anem al cinema!... —

havia implorat Ramon Rampell. Li semblà que la foscor faria més íntims els darrers instants d'apassionament. Era un cinema de barriada, amb els passadissos grunyidors de clofolles de cacauet i avellana torrada.” (pàg. 43). Joan, el germà de la protagonista d'*Aloma* (1938), l'anima a veure una pel·lícula protagonitzada per una actriu del gust de la mateixa escriptora:⁶ “Fan una Crawford; et recomano que no te la deixis perdre.” (*Aloma*, pàg. 103). Una vegada és dins de la sala de projecció, la jove Aloma descriu, a través del narrador, les sensacions positives que rep davant de la pel·lícula protagonitzada per Joan Crawford: “Té una alegria sana. En entrar al cinema no pot fixar el pensament en res. D'esma segueix la claror, que fa mal als ulls, de la petita llanterna guiadora.” (*Aloma*, pàg. 106).

Unes referències que també podem trobar en els contes de l'autora com en el ben explícit “Tarda al cinema”, del recull *Vint-i-dos contes* (1958), on la jove protagonista emet el pensament següent: “A les pel·lícules sempre és molt bonic perquè si els que s'estimen són desgraciats, pateixes una mica perquè penses que tot anirà bé; però quan jo ho sóc no ho sé mai si tot anirà bé.” (RODOREDA 1979, 53). Aquesta interessant reflexió suposa la clau per entendre el gust de l'escriptora pel gènere cinematogràfic: els films són ficció, com també ho són els seus relats. El lector, a partir d'aquests, rep una sensació de la mateixa manera que l'espectador quan contempla una pel·lícula.

L'atracció pel cinema és tan gran en la Rodoreda dels anys trenta que, d'una manera ben singular, posa en boca d'un dels protagonistes de la novel·la *Crim* (1936), el procés de redacció idoni per aconseguir una obra literària tot seguint les pautes del seté art. Aquesta és l'explicació que Xavier Corrua, secretari de l'escriptor Marià Frena i amfitrió de la casa on es produeixen els esdeveniments misteriosos que centren l'atenció de la història, aporta sobre el seu procés creatiu:

Tots. Hi sortirem tots. Hauries de fer que tingués un ritme boig. Començar per l'acabament. Acabar pel mig i que no tingués final. Barrejar situacions. Actuar de càmera fotogràfica. De la teulada de la casa caure al jardí. Del saló a l'ànima d'un dels protagonistes i d'aquesta a descriure la pluja que farà horrible la nit. Podries parlar del món, de la vida... pintar diversitat de caràcters, fer ressaltar rauxes, afeccions, ridiculeses... (*Crim*, pàg. 167)

La novel·la és entesa, doncs, com una visió objectiva d'un narrador extern que desenvolupa una tasca semblant a la tècnica cinematogràfica de la panoràmica. Les descripcions han de ser minucioses i mostrar fidelment l'aspecte extern dels personatges, per tal d'endinsar-se posteriorment en el seu retrat psicològic. En aquesta novel·la, l'únic intent

⁶ Consulteu els comentaris al respecte de Carme Arnau a la primera biografia que publicà sobre l'escriptora

de Rodoreda per construir una obra pròxima al format del gènere policíac o de misteri, hi ha fragments on el desig objectivista planteja un estil híbrid de dos gèneres literaris, la novel·la i el teatre, de manera que insereix acotacions dins del text que facilitarien la interpretació de l'escena, tant al teatre com al cinema, per part d'un actor caracteritzat com a Xun-Li, el criat xinès:

—Senyol... honorable (sanglot), Senyol, Xun-Li ha anat a l'almaliet de la cambra de bany que el senyol (sanglot), en diu falmaciola, i ampolleta de sals no té sals ni a l'almaliet (sanglot), hi ha cap ampolleta. Almaliet buit, ànimes han buidat. Avi de Xun-Li venja que no l'haguessin entelat, (sanglot) Xun-Li té pol... (*Crim*, pàg. 44)

D'una manera paral·lela, les referències directes a personatges de la gran pantalla en les primeres novel·les de Mercè Rodoreda són simultànies a les constants comparacions amb personatges històrics i culturals que s'hi fan. A *Sóc una dona honrada?* (1932) Teresa, la protagonista enamorada d'un jove passant d'advocat, és comparada amb Lucrecia Bòrgia i amb la imatge de la deessa grega següent segons el retrat de les pintures del pintor grec del segle IV aC: “La xicota és bonica: el seu cos és diví. Afrodita rediviva que el cisell d'Apel·les no refusaria d'immortalitzar.” (*Sóc una dona honrada?*, pàg. 156). Al mateix temps, la jove és presentada com una actriu de film que atrau el seu amant: “tot en ella és voluptuós. La manera de caminar, d'asseure's, els seus posats, el seu mirar, les seves dents... [...] voldria mossegar-la; té uns llavis més onduts i molsuts, llavis fets expressos per a besar: unes besades cinematogràfiques però sense trampa: els llavis meus dintre els seus...” (*Sóc una dona honrada?*, pàg. 69). Cal destacar aquesta última referència dels llavis de Teresa amb els de les protagonistes del cinema, unes dones belles que, com Joan Crawford —referida per l'escriptora al llarg de la novel·la—, tenen els “ulls immensos, la seva boca que malgrat no ésser bonica voldries besar, la seva elegància i el seu gest tràgic sense escarafalls, m'enamoren” (*Sóc una dona honrada?*, pàg. 151-152). Rodoreda completa la definició del personatge femení a partir del contrapunt creat amb l'actriu texana i Teresa, una analogia que reforça en el personatge masculí el record envers l'estimada. La referència a aquesta actriu és usat per l'escriptora, segons afirma Carme Arnau, perquè “encarnava a la pantalla la dona que, gràcies a la feina, conquista la seva emancipació, i per aquest motiu agradava particularment al públic femení de l'època; les pel·lícules *Gran Hotel* o *Yo vivo mi vida*, de títol prou significatiu, assoliren un gran èxit, i en elles la Crawford hi personificava una secretària amb empena, que gràcies al treball volia aconseguir la independència personal, i la llibertat en les relacions amoroses.” (ARNAU 1992, 29). Rodoreda ja havia mostrat en un text

(ARNAU 1992, 29).

periodístic del mateix any de publicació de la novel·la el seu interès per aquest tipus d'actrius que mostren una imatge de la dona forta i temperamental, un mirall procedent de la gran pantalla pell qual ella s'hi sent atreta. Així, a l'article "Vampireses d'ahir i d'avui" (*Mirador*, 01.12.32, 6), l'escriptora manifestava el seu interès cap a les actrius de "gesticulacions ampuloses i unes ulleres profundes, suggeridores de passions tempestuoses" (*Mirador*, 01.12.32, 6). En aquest article, es mostra igualment seduïda per un model singular de dona, el de Greta Garbo a la pel·lícula *Entre tarongers*, que presenta un cos de noi, "amb uns cabells rossos i estirats, boca de llavis desdibuixats" (*Mirador*, 01.12.32, 6). Com ja anotàvem en un estudi anterior nostre, *Començar a escriure: la construcció dels primers relats de Mercè Rodoreda (1932-1938)* (2002, 57), la caracterització realitzada per l'escriptora sobre Greta Garbo coincideix curiosament amb els principals trets físics de l'últim gran protagonista rodoredià, el jove adolescent Adrià Guinart de la novel·la simbòlica *Quanta, quanta guerra...*: "ros com un fil d'or [...] els cabells em queien atirabuixonats a banda i banda del coll" (*Quanta, quanta guerra...*, 28).⁷

El motiu pel qual Rodoreda fa servir el paral·lel descriptiu amb l'actriu Joan Crawford pot localitzar-se en la mateixa imatge que la nord-americana va intentar mostrar a partir dels seus primers treballs cinematogràfics. Aquest és el cas de *Our Dancing Daughters* (1928), dirigida per Harry Beaumont, en la qual va saber captar l'atenció de les dones americanes i de la resta d'Europa, com també va aconseguir en films posteriors com *Possessed* (1931) de Clarence Brown o *Grand Hotel* (1932) d'Edmund Goulding, que serien, sens dubte, del gust de la jove Rodoreda d'aleshores. L'escriptora barcelonina, a l'igual que els directors dels films en els quals estava present Crawford, buscava en la seua primera novel·la un públic bàsicament femení que se sentira atret per les seues protagonistes. Estaria pròxima del model de films que el crític Jean-Loup Bourget (1971) anomena *women's pictures*, als quals les espectadores poden identificar-se amb la protagonista; l'amor constitueix el motor principal de la intriga i la major part de les accions se situen en ambients i espais característics del món íntimament femení, com els lavabos o els dormitoris. Hi ha d'altres paral·lels entre la Teresa de *Sóc una dona honrada?* i el model de personatge reencarnat per Joan Crawford: "en els films de Crawford, la desgràcia és a causa de les circumstàncies [...]. La desgràcia és deguda a la feblesa de la protagonista" (BOURGET 1971), unes influències externes que aboquen també la Teresa a la situació de crisi plantejada a la novel·la sense que aquesta pugui fer res

⁷ Sobre la concreció física i psicològica, a través de la xarxa simbòlica de la novel·la, del protagonista, consulteu també l'estudi d'Imma Contrí i de Carles Cortés, *Aproximació a Quanta, quanta guerra... de Mercè Rodoreda* (2000, 13-21 principalment).

per lluitar contra aquest tipus de determinació. Més explícites són les referències a l'actriu nord-americana en la novel·la *Aloma*, on la protagonista mostra el seu interès per la pel·lícula protagonitzada per la mateixa Crawford: “el film base del programa és tot un món per a ella. Noies que saben fumar [...]. Noies en les quals la llibertat esdevé natural, perquè ha nascut amb la terra i no és imposada per cap mena d'esnobisme.” (*Aloma*, pàg. 106). Una imatge, doncs, a la qual l'*Aloma* s'hi vol assemblar.

Quan Rodoreda va planificar *Un dia en la vida d'un home*, va optar per centrar l'atenció narrativa en un personatge masculí, Ramon Rampell, i en el conjunt de desgràcies que li passen durant un dia en el qual havia planificat ser infidel a la seua esposa per primer cop a la vida. És per això que, ja des de l'inici, la seua muller ens avisa sobre els possibles paral·lels amb l'actor anglès Reginald Denny, protagonista de pel·lícules com *What a man* (1930) de George Crone o *Oh, for a man* (1930) de Hamilton MacFadden, on representa uns papers ben suggerents per a la representació mental que la lectora d'aleshores es fera del protagonista de la novel·la de Rodoreda: “s'hi havia casat perquè s'havia adonat que, fent-ho, tenia la vida assegurada, encara que volgués creure que ho feia perquè el promès s'assemblava a Reginald Denny” (*Un dia en la vida d'un home*, pàg. 21). Ramon Rampell es troba indecís davant de la jove amb la qual pot cometre una infidelitat, amb tot, davant de la bellesa de la dona, es decideix finalment a portar la iniciativa: “Rampell se li aparegué al dintell de la porta amb un abric fosc, sabates rosses, i un flexible decantat endavant, com una mena de Lewis Stone augmentat de volum.” (*Un dia en la vida d'un home*, pàg. 30). Amb aquesta referència al món del cel·luloide, Rodoreda busca de nou un paral·lel descriptiu que ajude a la lectora a entendre la situació en la qual es troba el seu protagonista, en aquest cas amb un company de repartiment de Joan Crawford en la pel·lícula *Grand Hotel* (1932) d'Edmund Goulding, on encarnava el curiós paper del Doctor Otterschlag i la nord-americana, el de l'atractiva Flaemmchen, una suggerent parella d'actors contraposats als dos protagonistes de la infidelitat conjugal d'*Un dia en la vida d'un home*.

A *Aloma*, la novel·la de Rodoreda que tancarà el seu primer període productiu anterior a l'exili que la portà el 1939 a França i a Suïssa, se citen, com en els anteriors textos, diversos personatges del cel·luloide. Així, la jove que protagonitza la història és descrita com “una Dietrich d'estar per casa” (*Aloma*, pàg. 18), després d'allargar amb seguretat i menyspreu el seu braç per tal de donar-li a l'empleat del tren els diners per al bitllet. A banda de les referències ja esmentades a Joan Crawford, en aquesta novel·la s'esmenta la figura de

Josephine Baker (*Aloma*, pàg. 176) com un referent per a una altra de les protagonistes femenines del relat, la bella Coral.

Algunes empremtes del cinema en la construcció dels relats de Rodoreda

Dins de les influències involuntàries del cinema en els relats de l'autora, podem ressaltar la vinculació entre les tècniques dels dos arts que podem destriar en diverses descripcions objectives, sobretot en les seues primeres obres, que ens remetent a les visions panoràmiques de les càmeres cinematogràfiques. La descripció resultant presenta les dades bàsiques perquè el lector, com si fos un espectador, situe l'espai de l'acció, com veiem en el passatge següent d'*Un dia en la vida d'un home* (pàg. 40-41):

D'aquell dia ençà havien canviat rumb i girat proa devers el Tibidabo. L'Avinguda fou testimoni de llurs innocents esbargiments. Hi feren cor els xalets deshabitats; el parc municipal, simfonia en groc, ple de coloms parrupaires, adormits, a l'hora foscant, entremig d'un garrofer orfe de garrofes... I allà baix, a Barcelona, s'il·luminaven els carrers com erugues en nit d'estiu

D'una manera semblant, en una novel·la del mateix any, *Del que hom no pot fugir* (1934), Rodoreda podem observar un ús semblant de les tècniques objectivistes:

Ha sopat amb nosaltres. Duu un barret ample, ratat de les vores, ple de forats, que mai i per ningú, no es lleva. L'americana, en els seus bons temps, negra, té filagarses per tot i està empolsinada de blanc. La camisa, espitregada, deixa veure la pitrera roja, tan roja com les galtes i el nas. [...] Ha menjat a poc a poc i s'ha untat els dits de greix que li regalimava barba avall, i ens ha obsequiat amb un soroll de queixals i dents i esbufecs com si en comptes d'una persona a taula hi haguessin assegut un porcell. [...] Un cop enllestit de sopar, enretira la cadira, s'apropa el porró, per quan li calgui de tornar-hi, tenir-lo ben a prop, arrepenja els braços damunt de les cuixes i creua les mans entre les cames obertes. [...] La mestressa, a la cuina, renta els plats. L'amo suara ha baixat a l'estable a tancar-la." (*Del que hom no pot fugir*, pàg. 99)

Tot i centrar el punt d'atenció en la protagonista femenina, reclosa en un poble dels Pirineus per tal de fugir d'una relació de caire incestuós amb el seu tutor, la novel·la de Rodoreda esdevé una narració vivencial en la qual els vertaders protagonistes de la història són els humans de rerafons i l'ambient que els acompanya. L'autora inclou sovint descripcions de l'espai que mostren al lector una imatge inventada però que amb les seues paraules sembla concretar-se, de la mateixa manera que aconseguiria una càmera cinematogràfica amb un moviment de panoràmica. En l'exemple esmentat, els ulls de la protagonista esdevenen, doncs, el punt d'enregistrament de l'acció que es desplacen a banda i banda de l'escena per tal de mostrar al lector allò que està passant en tot moment, sense donar

gairebé opinions subjectives procedents de l'esfera mental del propi personatge. La novel·la és, per tant, un recull de testimonis i d'imatges que esdevindrà, en certa mesura, un precedent per a un relat posterior de l'autora, *Jardí vora el mar* (1967), on el protagonista, un jardiner, serà l'observador i el relator dels esdeveniments de la família visitant de la casa d'estiueig on treballa. Dues obres fonamentades en la tècnica narrativa del perspectivisme absolut, on tota la informació és oferida per un únic punt de visió, el del protagonista testimoni dels successos de la història.

La concreció d'una perspectiva objectiva i monofocal és també habitual en diversos relats breus de l'autora. Carme Arnau (1979, 100-115), estudiosa de la seua obra, destaca l'ús de tècniques behavioristes en algunes narracions del volum *Vint-i dos contes* (1958), una voluntat de reduir la realitat psicològica del personatge a una sèrie de comportaments unidireccionals, de manera que el mèrit de la novel·lista és el de posar els fets davant dels ulls del lector com si es tractés d'un espectador de cinema. La influència d'aquesta tècnica en l'obra de Rodoreda procedeix del seu interès pels novel·listes nord-americans dels anys quaranta i cinquanta que seguiren aquest tipus de relat, certament deutor del llenguatge cinematogràfic. Són bons exemples de les característiques adduïdes contes d'aquella època com "Darrer moment" o "Un home sol", un relat que presenta un començament ben representatiu de la voluntat objectivista de l'escriptora: "Puja els quatre graons de marbre, decidit. Sota la marquesina es tragué una clau de la butxaca dels pantalons i obrí la porta. Abans d'entrar donà un cop d'ull ràpid darrera seu." (RODOREDA 1979, 55). La descripció resultant s'assembla a la imatge provocada per una trajectòria de la càmera des d'un punt fixe d'enregistrament. A partir d'aquest punt concret de focalització es coneix la realitat objectiva de la història, com també succeeix al relat "La brusa vermella", on un jove estudia i analitza els esdeveniments de l'interior de casa del veí.

L'ús del narrador en tercera persona, pròxim al fenomen de l'omnisciència, una veu objectiva que tot ho sap, és un recurs procedent de la tradició realista del segle XIX. Amb tot, podem considerar que el coneixement de les tècniques cinematogràfiques pròximes a l'objectivisme descriptiu deixen la seua empremta en els primers relats de l'escriptora, localitzats en els seus orígens literaris. Aquest és el cas del fragment següent d'*Un dia en la vida d'un home*:

La noia calla. Pel front de la mestressa travessa una processó llarga en breus instants mentre arrenca una ploma. Una processó formada pel record de la negativa del marit, pel got de rubinat que ara roman prop de l'aiguera, per l'home de la gallinaire mort per tossuderia, pels maldecaps si de cas a casa seva passava una desgràcia semblant,

la feïnada que li cauria al damunt d'haver d'anar a cobrar el cupó i haver d'abandonar els pobrets canaris... Però, fet i fet, potser val més que s'hi amoïni... (pàg. 85)

El discurs, en els capítols més descriptius, és breu i sintètic, amb escassos adjectius; el narrador mostra una realitat simple, com la veu, a semblança del que faria una càmera, per tal que el lector cree a la seua ment la realitat descrita. Potser ben representatiu el fragment següent:

L'aplaudiran. Li diran salvador. Durà una flor al trau i les dames sospiraran abassegades de folls desigs. Saludarà: finament. Cop de cap a l'esquerra, cop de cap a la dreta. Reverència enfront. El nas a la plata. Satisfacció. L'ampolla de xampany serà a l'abast de la mà i l'eufòria s'empararà dels cors xops de licors. El perfum dels escots femenins remuntarà, com encens, fins als seus narius. Quanta d'admiració a la seva erudició!... (*Crim*, pàg. 26)

Un altre recurs discursiu recurrent en la prosa de la primera Rodoreda que ens aproxima al llenguatge de la cinematografia és l'ús d'enumeracions sintàctiques: "Salta del llit i va a la finestra. Quin sol! Els arbres lluen. El xàfec ha fet noves les plantes. Les teulades d'allà baix. Les cols del camp proper." (*Aloma*, 32). Les enumeracions permeten les descripcions d'ambients d'una manera completa, que recorda la visualització de la càmera cinematogràfica, ara situada en el marc de visió de la protagonista.

Una realitat concreta: les adaptacions cinematogràfiques de la narrativa rodorediana

Fins ben recentment, *La plaça del Diamant* (1962), amb la versió dirigida per Francesc Betriu l'any 1981, era l'única narració de Rodoreda que havia tingut una versió cinematogràfica. L'any 2002, el dramaturg Josep M. Benet i Jornet enllestia una adaptació pròxima al format del serial televisiu a partir de la novel·la i *Mirall trencat* (1974). Hi ha hagut diversos intents de portar a la pantalla altres obres de l'autora; amb tot, només el projecte d'Agustí Villaronga d'adaptar el text de *La mort i la primavera* en els últims anys pot ser tinguda en compte. El desig de dur endavant en versió cinematogràfica aquesta darrera novel·la de Rodoreda no ha seguit endavant, tot i la voluntat del cineasta Agustí Villaronga, que va treballar junt a F. Betriu en la versió de l'anterior novel·la, d'aconseguir un llargmetratge més dur i menys sentimental que *La plaça del Diamant*. Un projecte ambiciós, una coproducció europea, segons el plantejament inicial del director, que es filmaria en blanc i negre per tal de ressaltar el món fantàstic dissenyat per l'escriptora al llibre. La dificultat de comercialització del film han aturat, sembla que definitivament, el projecte. Com assenyalen Àngel Quintana i Imma Merino, "Mercè Rodoreda, amb *La mort i*

la primavera, ocupa una posició demiúrgica, crea un món fictici, una altra realitat, a partir de referències ètniques, rituals i costums primitius.” (1993, 82). Un espai simbòlic que ja havia tingut, com a espai actant, un precedent interessant en la novel·la de la mateixa autora del 1934, *Del que hom no pot fugir*.⁸ Aquest indret singular serà la base sobre la qual el cineasta Agustí Villaronga pensava bastir la seua versió cinematogràfica. Villaronga, en paraules de Quintana i Merino, “enllaça amb l’actitud que mantenia Pier Paolo Passolini quan es proposava reconstruir l’univers de la barbàrie, l’estadi de l’home no civilitzat on imperen els rituals més ancestrals.” (1993, 82). La construcció d’una civilització tan dura i salvatge en la novel·la per part de l’escriptora és entès pel cineasta mallorquí de la manera següent:

Mercè Rodoreda té una visió de la vida cruel i poètica. No és sinistra, encara que el sinistre té una presència en el seu univers. Crec que la seva mirada reflecteix la innocència suprema davant el món, ja que no selecciona, és molt poc moral perquè no fa categories. L’escriptora creu que s’ha de mirar tot de cara, sigui el que sigui. (*apud* QUINTANA/MERINO 1993, 83)

A partir d’aquestes paraules, podem entendre els motius pels quals novament, una novel·la de Rodoreda, atreia un cineasta per tal de portar-la a la gran pantalla, la construcció d’un món mític que ja va centrar la seua atenció en la novel·la *Del que hom no pot fugir*.⁹

En el cas de *La plaça del Diamant*, l’obra de l’autora més traduïda a altres llengües i que ha obtingut un major ressò de la crítica, ja des de l’any 1963, havia estat objecte de l’interès del director Juan Antonio Bardem per tal de versionar-la al cinema.¹⁰ No fou fins el 1981 quan s’estrenà la versió de Francesc Betriu, amb la producció de Pepon Coromina, i amb la interpretació de Sílvia Munt i Lluís Homar l’any 1982. Rodoreda hi participà decididament junt els guionistes Gustau Hernández i Benet Rosell a l’hora de dur endavant el projecte. Com indica la biògrafa Montserrat Casals (1991, 329) ella mateix decidí la candidatura de Sílvia Munt per al paper de Natàlia-Colometa, el personatge principal. La cessió dels drets va representar per a l’escriptora l’adquisició d’un nivell adquisitiu suficient per a obtenir una casa pròpia a la població gironina de Romanyà de la Selva, encara que dos anys després d’aquesta estrena, Rodoreda va morir a conseqüència d’un càncer de fetge,

⁸ En aquest sentit, podeu completar la comparació entre els dos relats en el nostre estudi anteriorment citat (CORTÉS 2002, 240-241 principalment).

⁹ Per tal de conèixer amb major profunditat el valor simbòlic de l’espai escènic en què es mou el relat de Rodoreda publicat pòstumament, consulteu dos estudis nostres, *Els protagonistes i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda* (CORTÉS 1996, 99-116) i “Godless Religions in *La mort i la primavera*” (CORTÉS 1999, 195-207).

¹⁰ Com ens ha confirmat en alguna ocasió Francesc Betriu, després ho intentaren també altres directors com Jaime Camino, Pilar Miró, Leopoldo Pomés i, fins i tot, el director belga André Delvaux, sense que cap projecte es concretara.

curiosament, un òrgan que també provocarà la mort del protagonista de *La mort i la primavera*, la darrera novel·la amb què treballà en vida l'escriptora.

Sota la direcció de Betriu, van obtenir-se dos productes a partir de la novel·la original: una pel·lícula de dues hores i una sèrie televisiva de quatre hores. Com en totes les adaptacions cinematogràfiques, diversos elements narratius van ser alterats en benefici d'una major intensitat en el producte final dirigit a un públic espectador. Així, la duresa i la crueltat de diversos nuclis de la història originària van ser substituïts per elements més comercials, com bé observen Àngel Quintana i Imma Merino: “No era fàcil plantejar-se una versió durament intimista, crua i despallada, que reflectís una visió tràgica i dolorosa de la condició humana com la de Mercè Rodoreda a *La plaça del Diamant*. Calia revestir-ho amb elements històrics —tot i que bona part de les escenes col·lectives, com ara alguna manifestació, resulten molt pobres—, identificar l'experiència de la Colometa amb el sofriment de les dones durant la Guerra Civil” (1993, 78-79). Els dos estudiosos critiquen la versió de la novel·la i la consideren com “un model híbrid en què la literatura resta traïda i no s'assoleix la plenitud cinematogràfica” (1993, 79), ja que s'han prioritzat els efectes externs sobre els interns. A més a més, també rebutgen la difusió d'una “imatge de la literatura de Mercè Rodoreda. Una imatge que la relaciona amb una sensibilitat tova i amb la creació de personatges femenins passius.” (1993, 79); s'hi dóna preferència a la Natàlia-Colometa passiva i víctima dels homes, enfront de la dona activa i forta. Per la seua banda, el cineasta mallorquí Agustí Villaronga critica també la versió definitiva de F. Betriu amb les paraules següents: “Si jo hagués realitzat *La plaça del Diamant* m'hauria plantejat l'adaptació de manera molt diferent, l'hauria despallat molt més, m'hauria centrat directament en el personatge de la Colometa i hauria suprimit moltes coses tangencials.” (A. VILLARONGA *apud* QUINTANA/MERINO 1993, 80). Com una mena de resposta a les crítiques anteriorment vessades, podem reproduir les paraules de Francesc Betriu fetes en una entrevista de l'any de l'estrena on especifica quin era el seu objectiu: “em sotmeto totalment a la novel·la i no tinc cap intenció de fer un film d'autor.” (BETRIU 1981, 8). Per la seua banda, Jaume Martí-Olivella (1994, 99) i Leah Ball (1992, 92) destaquen una de les principals diferències entre el producte visual i el literari: la substitució de la complexitat psicològica femenina de la novel·la per una voluntat de construir una al·legoria nacional de la supervivència del catalanisme després de l'agressió franquista. Aquesta exaltació dels referents històrics del text originari és, al nostre parer, un factor d'enriquiment del format per al cinema. La versió cinematogràfica de Francesc Betriu, més enllà de reinterpretar la història de la Rodoreda,

aconsegueix bastir un complet món de referències històriques i socials que exigeix el distint receptor del seu producte final, el públic espectador. Un resultat ben distint al de la versió de *Mirall trencat*, on gran part dels suggeriments de caire psicològic que impregnen sàviament la novel·la són substituïts per elements escenogràfics concrets que resten llibertat interpretativa al receptor del serial televisiu. Una simplificació que, més enllà d'enriquir el text original, perjudica, al nostre entendre, la voluntat inicial de l'escriptora en el moment de redacció del relat. Amb tot, no cal dir-ho, totes aquestes versions tenen una funció bàsica en la difusió i el coneixement de l'obra rodolediana dins de la nostra literatura i més enllà de les nostres fronteres. Novament, literatura i cinema interactuen de manera decidida en la narrativa de la nostra autora.

A tall de conclusió

L'estudi de les influències del cinema en el procés de creació dels nostres narradors aporta, sens dubte, una perspectiva innovadora que amplia les perspectives d'anàlisi, com és el cas de Mercè Rodoreda. Cal superar la tradicional consideració del cinema com un art inferior al literari, més enllà de considerar-lo una aplicació cultural de la tecnologia, tot distanciant-nos dels comentaris de crítics literaris com Jean Ricardou, com bé recorda Carmen Peña-Ardid (1992, 47), a l'estudi *Problèmes du nouveau roman*: "il est permis de voir un film; nous sommes contraints de déchiffrer un livre" (RICARDOU 1967, 88). Una vegada destriats els exemples dels relats de Mercè Rodoreda, estem en condicions de confirmar la prefiguració que el cinema ha aportat sovint en la construcció de les seues obres. En unes ocasions, com en el cas de *Quanta, quanta guerra...*, l'autora reconeixia la influència d'aquest art en la creació d'un estat favorable a la redacció de la novel·la, sense cap connexió directa entre la seua novel·la i la pel·lícula responsable de la seua existència, *El manuscrit trobat a Saragossa*. Dins d'aquesta línia d'utilització conscient dels recursos cinemàtics, Rodoreda empra, sobretot en els seus primers relats dels anys trenta, personatges de la pantalla per tal de concretar la delimitació dels seus protagonistes, com és el cas de Joan Crawford o de Marlene Dietrich. El cinema és, per tant, una font contínua de paral·lels expressius en els primers textos de Rodoreda, amb una finalitat clara: contextualitzar artísticament els relats en els apassionants anys en què se situen les històries, els anys trenta.

En altres casos, d'una manera més inconscient, l'escriptora fa servir tècniques descriptives pròximes a la panoràmica o al *tràveling*, pròpies dels moviments de càmera que són localitzats en la focalització de la narració, com també en les alteracions de la velocitat

de la construcció del discurs en el relat. Un seguit de recursos vinculables fàcilment al cinema que són més palesos també en els seus primers textos com és el cas d'*Un dia en la vida d'un home* o *Crim*. Finalment, la interrelació de l'obra narrativa de Mercè Rodoreda i l'art cinematogràfic mostra un punt àlgid en la seua etapa de maduresa, arran de les distintes adaptacions que han sofert les seues obres per a plasmar-les en la gran pantalla. Una bona mostra de l'interés i de la proximitat del seu estil a la realitat del cinema. Fins ara, només dues novel·les ho han aconseguit, *La plaça del Diamant*, en l'adaptació de Francesc Betriu de l'any 1981, i *Mirall trencat*, en l'adaptació de Josep M. Benet i Jornet (2002), en una versió realitzada tot seguint el format del serial televisiu. Com deia Betriu l'any 1981, "la narrativa de l'autora em va captivar i de seguida li vaig veure grans possibilitats cinematogràfiques". La recepció de la versió televisiva de *Mirall trencat*, a causa de la proximitat de la seua estrena i de la seua escassa difusió —només, fins ara, a través del canal català autonòmic—, no pot ser encara analitzada per tal d'extraure dades de suficient interès. Cal ressaltar però, que tot i la transfiguració lògica dels textos literaris, el resultat cinematogràfic és altament positiu en les dues versions realitzades fins al moment. Cal esperar que, en un futur pròxim, altres obres de l'autora puguen servir de base per a altres projectes cinematogràfics, com el cas de la referida adaptació d'Agustí Villaronga sobre el text de *La mort i la primavera*.

Mercè Rodoreda, una de les narradores més destacades de les lletres europees del segle XX, se sent atreta pel cinema, com també ho havia estat pel teatre, tant des de les participacions escadusseres vinculades a l'àmbit familiar com al procés de creació d'obres pròpies. L'exili i la realitat de viure en dues grans ciutats del continent com París o Ginebra, a més dels anys viscuts a Barcelona, va permetre, tot i les diverses penúries econòmiques i personals de la seua existència, el desenvolupament d'una de les seues grans passions, la contemplació de les novetats cinematogràfiques de la seua època, tot sentint-se atreta per la interrelació —bé conscient o de manera fortuïta— de la seua obra amb les pel·lícules que coneixia. Una realitat compartida, la literatura i el cinema, dins d'una mateixa dedicació creativa. Una mostra més de les influències compartides entre dues formes ben pròximes de l'art contemporani.

BIBLIOGRAFIA ESMENTADA¹¹

OBRES DE L'ESCRITORA

RODOREDA, Mercè

- (1932), “Vampiresses d’ahir i d’avui”, *Mirador* (01.12.32), pàg. 6.
- (1932), *Sóc una dona honrada*, Barcelona, Llibreria Catalònia.
- (1934), *Del que hom no pot fugir*, Ed. Clarisme.
- (1934), *Un dia en la vida d’un home*, Badalona, Proa.
- (1936), *Crim*, edicions de la Rosa dels Vents.
- (1938), *Aloma* (1a versió), Institució de les Lletres Catalanes.
- (1958), *Vint-i-dos contes*, Ed. Selecta.
- (1962), *La plaça del Diamant*, El Club dels Novel·listes, 1991³³.
- (1967), *Jardí vora el mar*, El Club dels Novel·listes, 1991¹¹.
- (1969), *Aloma* (2a versió), Ed. 62, 1990³³.
- (1974), *Mirall trencat*, Ed. 62-”La Caixa” (MOLC, 92), 1988⁷.
- (1979), *Tots els contes*, Ed. 62-”La Caixa” (MOLC, 18), 1988⁵.
- (1980), *Viatges i flors*, Ed. 62 (“El Cangur”, 128), 1990.
- (1980), *Quanta, quanta guerra...*, El Club dels Novel·listes, 1986⁵.
- (1986), *La mort i la primavera*, El Club dels Novel·listes, 1988⁴.
- (1993), *El torrent de les flors*, València, Ed. 3 i 4.

ESTUDIS CRÍTICS

- ARNAU, Carme (1979), *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Ed. 62, 1982.
- (1988), “Vegetació i mort en la narrativa de Mercè Rodoreda”, *Revista de Catalunya*, 22 (IX, 1988), pàg. 124-133.
 - (1992), *Mercè Rodoreda*, Ed. 62 (Col. “Pere Vergés de Biografies”, 35), 1992.
 - (1996), *Mercè Rodoreda*, Columna (“Gent Nostra”, 116).
- BALL, Leah (1992), “El lenguaje de la división y el silencio en Rodoreda”, *Cine-Lit. Essays on Peninsular Film and Fiction*, Oregon Sate UP, Corvallis, pàg. 92-99.
- BETRIU, Francesc (1981), “*La plaça del Diamant* a la televisió. Entrevista amb Francesc Betriu”, *Carrer Gran*, núm. 30 (abril), pàg. 8-9.
- BOURGET, Joean-Loup (1971), “Joan Crawford et le mélodrame”, *Positif*, núm. 131 (octubre).
- CASALS, Montserrat (1991), *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura*, Ed. 62, 1991.
- CORTÉS, Carles (1996), *Els protagonistes i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda*, Alacant-València, Institut de Cultura Juan Gil-Albert-Conselleria de Cultura.
- (1999), “Godless Religion in *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda”, *Voices and visions: the words and works of Mercè Rodoreda*, Susquehanna University Press (Associated University Press), pàg. 195-207.
 - (2000) (amb Imma Contrí) *Aproximació a Quanta, quanta guerra... de Mercè Rodoreda*, Alacant, Ed. Compàs.
 - (2002), *Començar a escriure: la construcció dels primers relats de Mercè Rodoreda (1932-1938)*, Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- FUSELLIER, Étienne (1964), *Cinéma et littérature*, París, Cerf.
- LEGLISE, Paul (1985), *Les écrivains et le cinéma* dins de *Cinématographe*, núm. 107 (febrer).

¹¹ En el cas de publicacions amb diverses edicions, hem indicat la versió sobre la qual hem treballat i sobre la qual correspon la paginació indicada amb anterioritat.

- MARTÍ-OLIVELLA, Jaume (1994), “Paseo crítico e intertextual por el jardín edípico del cine español”, *Letras peninsulares* (estiu 1994), pàg. 93-118.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1992), *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.
- QUINTANA, Àngel i MERINO, Imma (1993), “Dues propostes cinematogràfiques sobre la mirada de Mercè Rodoreda”, *Revista de Girona*, 157 (abril), pàg. 76-83.
- RICARDOU, Jean (1967), *Problèmes du nouveau roman*, París, Seuil.
- VILA, Pep (1992), “La biblioteca anglesa de Mercè Rodoreda”, *El País. Quadern* (18.06.92), pàg. 8.