Università
Ca'Foscari
Venezia

FACOLTA' DI Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Corso di Laurea in LINGUE E LETTERATURE EUROPEE, AMERICANE E POSTCOLONIALI

Ordinamento ante D.M. 509/1999

TESI DI LAUREA

"El feminismo y la condición de la mujer en el mundo occidental: desde el mito griego hasta *Colometa* como modelo de heroína en la España franquista"

Relatore:
Prof. Enric BOU MAQUEDA

Correlatore:
Prof. Patrizio RIGOBON

Laureanda:
Sara Bertiato
Matricola: 833632

ANNO ACCADEMICO 2015-2016

A Laura

Índice

Introducción pág. 4

Capítulo Primero

Feminismo: ¿de dónde nace el odio contra la mujer? pág. 6

Capítulo Segundo

La mujer en el ámbito social de la época franquista: orígenes del absolutismo en España pág. 14

Capítulo Tercero

Mercè Rodoreda, *La Plaza del Diamante*: argumento pág. 36

Capítulo Cuarto

Mercè Rodoreda, *La Plaza del Diamante*: breve reflexión sobre los contenidos de la obra pág. 39

Capítulo Quinto

Mercè Rodoreda, *La Plaza del Diamante*: análisis crítico pág. 48

Capítulo Sexto

Mercè Rodoreda: breve presentación sobre la vida de la escritora catalana, la narrativa y el estilo pág. 76

Capítulo Séptimo

Mercè Rodoreda: recorrido bibliográfico pág. 87

Capítulo Octavo

Algunos ejemplos críticos pág. 108

Conclusión pág. 117

Referencias bibliográficas pag. 121

Ringraziamenti pág. 125

Introducción

Antes de analizar la novela *La Plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda, he considerado la posibilidad de buscar las orígenes mitológicas de acontecimientos que nos explican la razón por la cual durante épocas primigenias la mujer fue objeto de discriminación debida al temor que ella suscitaba en el hombre, en cuanto no conocía su "poder". Se trata de leyendas antiguas que han llegado hasta nuestros días gracias a las citas de algunos autores; sin embargo, me parece tengan notable interés porque se conectan con la realización de calendarios primitivos que nos explican las orígenes de dichas leyendas.

Mi "camino" proseguirá con un análisis histórico sobre el tema, acercándome cada vez más a la historia contemporánea y, durante este "excursus", pondré de relieve cómo en la realidad, incluso hoy día, permanezca hacia la mujer, la firme voluntad de mantenerla de alguna manera sometida al hombre. Este proceso duró por mucho tiempo, ganando suficiente fuerza para imponerse en las costumbres, en las creencias religiosas, en leyes y decretos. Hicieron falta siglos para llegar a un primer cambio en positivo en la condición femenina; antes de hablar de un verdadero movimiento feminista hay que llegar a una época bastante cercana a la nuestra. Gracias a la promulgación de nuevas leyes, la situación muy lentamente mejoró, a pesar de que hoy día todavía permanezcan algunas diferencias en el trato de las mujeres con respecto a los hombres, que pesan inicuamente en nuestra sociedad.

Proseguiré con el análisis de la novela de Mercè Rodoreda con el fin último de subrayar los rasgos que convirtieron la obra en un producto literario de gran interés por lo que concierne al tema de la mujer en el contexto de la Guerra Civil Española y de la dictadura franquista. Una obra de prestigio que se puede insertar en un panorama que ilustra, desde el punto de vista social, una situación histórica de la que hablaré ampliamente más adelante, en la cual la figura femenina que protagoniza la novela se nos presenta como elemento simbólico de una condición que había caracterizado el régimen franquista.

Para sostener mi análisis, presentaré los acontecimientos fundamentales de la vida de la escritora catalana, Mercè Rodoreda, que podemos poner en comparación con algunos contenidos del libro, hasta citar los demás escritos pertenecientes a su producción literaria, que se hicieron notar por su importancia, puesto que describen de manera exhaustiva el pensamiento de la autora y las tesis desarrolladas por ella.

La breve presentación de la trama, llevará a la parte que contiene mis reflexiones sobre la novela y al mismo tiempo a un análisis crítico que llevaré a cabo, tratando de focalizar mi atención en los elementos específicos de la novela, que considero especialmente útiles para sostener mi examen.

Como conclusión de mi "camino", dejaré espacio a algunas "voces" críticas entre aquellas que me parecen más expresivas y gracias a las cuales, también podré focalizarme en el interés que la obra de Rodoreda ha suscitado incluso en los lectores fuera de los límites nacionales.

Capítulo Primero

Feminismo: ¿de dónde nace el odio contra la mujer?

Feminismo: «Movimiento, que tuvo en muchos países, incluso asociaciones y organizaciones, para que se le concediera a la mujer, en el ámbito social, un papel en el nivel económico..., jurídico..., político..., igual a el de que goza el hombre. Incluso en el sentido más genérico, el conjunto de teorías que critican la condición tradicional de la mujer y difunden nuevas relaciones entre los géneros en el ámbito privado y una diferente ubicación social en el ámbito público.»

Así ejemplifica la *Enciclopedia Treccani* el concepto de "feminismo".

A pesar de que la condición de inferioridad femenina la encontremos en cada sociedad, conseguimos descubrir huellas del movimiento feminista incluso en tiempos antiguos. A menudo, las mujeres han desempeñado papeles políticos de importancia notable, tanto como soberanas, como por la influencia que tuvieron en sus hombres y en sus hijos (Mourre, Michel, *Dizionario Enciclopedico di Storia*, 1988, Edicions Universitaires, Paris, Arnoldo Mondadori, Milano, pp. 396-397).

Por tanto, resulta lógico preguntarnos si la mujer haya gozado algún momento de los mismos derechos que tienen los hombres y, en tal caso, cuándo y porqué los haya perdido. La respuesta a estas preguntas la encontramos en los mitos más antiguos, procedentes de Asia, desarrollados más tarde por el mundo griego y reproducidos en textos de grandes autores. Fuente de información son los calendarios más antiguos (que rastrean épocas primigenias, es decir, épocas anteriores a épocas históricas). Sin embargo, estos cambios no impiden nuestra

investigación, también respaldada por la lingüística que se nos demuestra muy útil.

Una obra que se puede considerar muy significativa para analizar este tema es el texto de Robert Graves, *I Miti Greci* (Graves, Robert, *I Miti Greci*, 1983, Presentación de Umberto Albini, Edición CDE Spa-Milán, tras el permiso de Longanesi y C.).

En las épocas más antiguas a las que nos referimos, todavía no había estado aclarado que la mujer puede concebir sólo mediante la actividad sexual: estaba difundida la idea de que la mujer pudiera estar fecunda gracias a un viento, o porque había comido judías, o porque había tragado insectos o porque se había mojado en el agua de un río. Claro es que esa condición de ignorancia dejaba el hombre asustado y le otorgaba a la mujer un indiscutible poder sobre él. A partir de esta situación, se llegó a la construcción del primer calendario (de lo cual no tenemos testimonios) basado en la división del año en trece meses, cada uno de veintiocho días, con un total de trescientos sesenta y cuatro días (el día que faltaba iba a ser añadido en seguida en diversos momentos del año, por ejemplo después del solsticio de invierno). Incluso en nuestro calendario contemporáneo, todavía existe un mes con veintiocho días. ¿Porqué los meses contaban con veintiocho días? La respuesta es muy simple si pensamos en que el período menstrual regular de la mujer cuenta con veintiocho días y que este período se repite trece veces durante un año.

En este caso, la lingüísticanos ofrece una ayuda indiscutible: "μην, μηνος"[1] en griego significa "mes" de lo que procede la palabra "menopausia" que al pie de la letra significa "fin de la menstruación mensual". En alemán "Luna" = "der Mond" y en inglés "Moon". Aparece muy clara la interrelación entre "mes" y "Luna". La Luna es por consiguinte el astro con el que se identifica la mujer y su

[1] Mén, menós.

poder. Fundamentales son las tres fases lunares que nos ponen delante de una condición de trinidad que aparecerá en futuro en otras religiones.

Los Griegos veían en la Luna tres divinidades: la Luna en el Cielo (Selene), la diosa cazadora en los bosques (Artemide) y la diosa que preside el mundo de los difuntos (Ecate). El poder de la divinidad aparecía en tres momentos del año: en primavera, cuando crecen las flores y nacen los vástagos, en verano cuando madura la fruta y en otoño/invierno cuando la tierra "muere" junto al sol (solsticio de invierno) che empieza en el mes décimotercero (hoy día para muchos supersticiosos, el número "13" lleva mala suerte).

La diosa omnipotente elegía un amante (tal vez más de uno). El amante "oficial" estaba condenado a ser matado en el día del solsticio de invierno. Cuando más tarde se descubrió que la fecundación femenina se corresponde con la unión sexual, llegó la fin del matriarcado y empezó el período de predominancia masculina. Los antropólogos, para defender esa tesis, se apoyan también a estudios muy recientes que tienen que ver con algunas tribuses africanas, donde las mujeres tiene un papel fundamental como guías.

Volvemos a ver algunos mitos que se nos demuestran significativos y determinantes. Apollonio Rodio, un autor griego del siglo III a.C., en sus *Argonautiche* (Apollonio Rodio, *Argonautiche*, I, 496-505) afirma que al Principio, Eurinome salió del Caos y no encontró ningún lugar sólido donde pudiera posarse; dividió entonces el mar del cielo y danzando se dirigió hacia el Sur. A sus hombros se acercó el viento del Norte. Eurinome (cuyo nombre significa "la que vaga en el amplio espacio") agarró el viento y lo frotó entre las manos hasta que apareció una gran serpiente: Ofione. El viento del Norte es un viento fecundador y Eurinome quedó embarazada. Después, semejante a una paloma, voló sobre el mar y depuso el huevo "universal" de lo cual nació "todo", después de que Ofione había envuelto el huevo en sus espiras por siete veces.

Por último, Eurinome creó siete potencias planetarias: Sol, Luna, Marte, Mercurio, Júpiter, Venus y Saturno, que se corresponden con los días de la semana.

"Eurinome" era el apelativo de la diosa cuando aparecía en forma de "luna". En el idioma de los Sumerios[2] su nombre era "Yahu" que significa "paloma divina", epiteto que más tarde pasó a ser "Geova", en cualidad de creador.

De lo que he afirmado hasta ahora, destaca el mito de la creación como producto de una figura femenina, masculinizada más tarde, cuando se acabó el poder de la mujer. De ese poder todavía sobrevive una forma de decir para mí muy iluminadora: "la Tierra Madre".

La predominancia femenina se extiende por toda la Cuenca del Mar Mediterráneo y lleva incluso a épocas históricas más cercanas a la descendencia matrilineal que, como ya sabemos, era típica, por ejemplo, de la gran civilización egipcia: el faraón para obtener el poder del padre difunto, se casaba ante todo con una hermana.

Me gustaría citar otros testimonios que se pueden sacar de la antigua mitología y que son útiles para atestiguar la primigenia potencia femenina con respecto al varón, pero lo que he tomado en consideración hasta ahora me parece suficiente.

Hay que observar de inmediato, que el hombre, una vez obtenida la predominancia (en el mundo griego eso ocurrió con la llegada de la población Helénica, alrededor del 3000 a.C.) mantuvo el poder a lo largo de los siglos. No parece un caso que propio en la Grecia, que seguimos mencionando como tierra de civilización en todo ámbito, la condición femenina fuera especialmente envilecedora. A ese propósito, hay que citar Aristófanes (V-IV siglos a.C.), el mayor dramaturgo griego. Dos de sus comedias nos proponen una lectura

[2] Población instalada en la Mesopotamia meridional, que en 5000 a.C. ya había alcanzado un alto nivel de civilización.

significativa de la figura femenina. La dos comedias se titulan: *Lisistrata* y *Le donne in assemblea*.

La primera se desarrolla durante la guerra en el Peloponeso, que duró más o menos treinta años; fue un conflicto sangriento entre las ciudades de Atenas y Sparta. Los hombres luchaban sin tomar decisiones definitivas, hasta que cansadas de la violencia de la guerra, las mujeres atenienses decidieron intervenir. La ateniense Lisistrata se propuso como guía de un plan de acción: convenció a todas las mujeres atenienses a negar relaciones sexuales a los hombres, hasta que decidieran firmar la paz con Sparta. Las mujeres espartanas apoyaron la iniciativa (por eso la comedia es muy conocida como "Lo sciopero delle mogli"). Aristófanes imaginaba que gracias a la iniciativa de Lisistrata las ciudades enemigas, llegaran a establecer la paz.

En la segunda obra el dramaturgo, con razón de criticar el gobierno que consideraba ineficaz, imaginaba que las mujeres de Atena, siguiendo el consejo de una ciudadana, Prassagora, se disfrazaran de hombres y se pusieran al gobierno de la ciudad, para proponer una política más o menos de sabor comunista. Aristófanes puso de relieve que cualquier intervención por parte de mujeres, provoca verdaderas paradojas.

Un análisis de las dos comedias nos permite comprobar que el dramaturgo no tenía la intención de valorar la palabra y la opinión femenina, sino de destacar sus límites, presentándolos como la justa manera para dar lugar a la comicidad y a la risa del público. Lisistrata y las otras mujeres recurrieron a al único medio del que disponían, o sea, el sexo, para manipular la voluntad de los hombres. En la segunda comedia destaca el hecho de que tomar iniciativas desatentas, hace que los hombres resulten tanto ridículos como las mujeres que las proponen. Lisistrata representa la fuerza de la unión sexual a la que los hombres no quieren renunciar, por eso no consiguen hacer nada más que adaptarse a la voluntad de

las mujeres, pero no con razón de reconocer su sabiduría. En la segunda comedia se subraya que cualquier decisión política tiene bases masculinas, mientras que a las mujeres se le representa solamente como seres capaces de suscitar la risa. A partir de esa premisa, queda muy claro que el aislamiento de las mujeres en el gineceo responde a una actitud que no da ninguna importancia al juicio femenino.

A pesar de una situación tan agobiante, a lo largo de los siglos empezaron a difundirse significativas tendencias al descenso y a la rebelión. Es fundamental recordar que también el Catolicismo durante muchísimo tiempo tuvo responsabilidades en la situación de dificultad tan grave en la que vivían las mujeres: las teorías misóginas de Aristóteles que consideraba la mujer biologicamente inferior con respecto al hombre, dieron a la Iglesia un apoyo considerable. Desde la juventud, a las mujeres se les enseñaba la sumisión, primero al padre y después del matrimonio, al marido, así como en la Roma antigua, cuando las jovenes mujeres pasaban de la "manus" del padre a la del esposo. Hasta épocas muy cercanas a nosotros, la proximidad de algunos países mediterráneos a la sede romana de la Iglesia, le otorgó un influjo todo menos desdeñable. Las jóvenes se educaban para convertirse, en efecto, en hábiles criadas: una buena mujer tenía que cuidar a los hijos y al marido, saber cocinar, coser, en conclusión, cumplir de manera ejemplar todas las tareas que son indispensables para la familia. A las mujeres no se les daba acceso a la instrucción que para ellas se creía superflua, incluso peligrosa. La línea que se conecta con la que nosotros llamamos "mentalidad feudal" nunca se ha interrumpido hasta épocas más recientes. Es verdad que poco a poco jamás se oyó hablar de "monacato obligado" o de mujeres quemadas en hogueras como brujas: estas barbaridades desaparecieron a medidas de que la civilidad

progresaba. Pero es verdad también que el proceso de "liberación" femenina duró muchos siglos.

Vale la pena recordar algunos ejemplos que me parecen especialmente significativos en el ámbito de lo que podemos considerar una verdadera lucha. Según mi parecer, es interesante señalar la historia de Arcangela Tarabotti que en 1620, con dieciséis años, fue forzada por su padre a abrazar el monaquismo, encerrándose en un convento de monjas benedictinas. La jovencita murió en 1652, tras gran sufrimiento, pero dejó testimonio de su horrorosa historia en un diario titulado, *La tirannia paterna* (*Enciclopedia Treccani*, p. 576).

Otra voz que merece atención es la de la francés Marie de Gournay que en 1622 publicó un ensayo titulado, *Egalité des hommes et des femmes*; en su obra afirma que la inferioridad femenina tenía que ver con la falta de instrucción (*Enciclopedia Treccani*, p. 577).

Ejemplar es también el escrito de 1791 de Olympe de Gouges titulado, *Declaration des droits de la femme et de citoyenne*, en el cual la escritora afirma que la mujer posee los mismos derechos naturales del hombre y que tiene que dar su contributo para formular las leyes de forma directa o indirecta gracias a la elección de representantes (*Enciclopedia Treccani*, p. 577).

En la segunda mitad del siglo XIX, el feminismo se convirtió en un verdadero movimiento de emancipación para conseguir la igualdad jurídica, que a partir de Estados Unidos se difundió hasta Inglaterra. A este propósito, hay que recordar el menosprecio con que a las mujeres que protestaban, se les llamaba "Suffragettes". Las mujeres ingleses obtuvieron el derecho de voto durante la Primera Guerra Mundial. En Italia, desgraciadamente, las mujeres se vieron reconocido este derecho en 1946, o sea, después de la Segunda Guerra Mundial.

Lo que finalmente se consiguió en Italia con la legislación más reciente ya es notorio, por eso no me parece necesario alargarme. Sin embargo, a pesar de

haber conseguido todos los derechos, es indiscutible el hecho de que todavía existe un machismo que individua en la mujer una criadura de cierta fragilidad y a la cual se permite exigir la "buena apariencia", además de la habilidad en todos ámbitos.

Capítulo Segundo

La mujer en el ámbito social de la época franquista: orígenes del absolutismo en España

Cada persona, en el momento de nacer, empieza a formar parte de un ambiente social ordenado según un conjunto de modelos y esquemas a los cuales tendrá que adaptarse durante todo el proceso que concierne a su educación. Todos somos conscientes de que en el crecimiento del individuo, estas reglas tienen un influjo muy potente y que siendo "animales sociales", resulta casi imposible apartarse de ellos. A medida de que la historia y la sociedad progresan, dichos modelos cambian, por consiguiente, el ser humano tiene que demostrar gran capacidad de adaptación a los cambios proporcionados, para no quedar excluido de su entorno social y para no encontrar dificultades. Un ejemplo que hace referencia a mi afirmación es el progreso tecnológico, que en nuestra época se ha desarrollado de manera muy rápida, hasta llegar a imponerse en la vida de los individuos mediante una serie de instrumentos que hoy día forman parte de su cotidianidad (ordenador y móvil, entre los más conocidos y utilizados). Quien no consigue adaptarse a las reglas impuestas por nuevos modelos tiene que confiar en la ayuda (a veces cara) de quien "sabe".

A veces, nos percibimos como englobados por estos cambios que con gran rapidez se convierten en imposiciones: quien no se adapta queda excluido, por lo tanto hay que reconocer con pena, que tarde o temprano, todos terminamos con formar parte de un único grupo que prefiere someterse a un modelo, aunque no le guste, que reaccionar siguiendo su propio punto de vista. Nuestra cultura

sugiere que existen límites muy peligrosos en nuestro espíritu de adaptación, sin embargo, seguimos manteniendo nuestra actitud y aceptando todo lo que el "sistema" nos propone, más bien, impone. A veces, los cambios pueden llevar a resultados positivos y a veces, a resultados negativos, en este caso, la adaptación por parte de la sociedad se convierte coacción (Roca i Girona, Jordi, *Los (no) lugares de las mujeres durante el franquismo: el trabajo femenino en el ámbito público y privado*, Departamento de Antropología, Filosofía y Trabajo Social, Universidad Rovira i Virgili, Tarragona).

Es muy triste considerar que la creación de esquemas que se nos proponen como modelos, se han convertido, en el tejido social, en una rígida jerarquía en la que desde hace épocas, los más débiles están destinados a sucumbir. Sin embargo, la perspectiva de emerger y de formar parte de un grupo social dominante es un estímulo muy fuerte, cuyo influjo puede afectar de manera concreta la estructura de los esquemas, y por consiguiente, la transformación de la realidad.

La dictadura, como el régimen franquista en España, se propuso como obstáculo a los cambios y por lo que respecta a las mujeres, presentaba modelos cuyas orígenes encontramos en el Catolicismo, que por eso resultaban muy tranquilizadores. Tomar en consideración modelos estáticos e inmutables es una costumbre que por un lado produce una forma de seguridad y la voluntad de adaptación, pero, por otro lado, "quiebra las alas" a la voluntad de cambio que al fin y al cabo, tiene como fundamento la necesidad de cultura, en el sentido de instrucción y educación. Para construir el buen modelo de ama de casa, la instrucción no tenía ninguna utilidad, al contrario, se consideraba superflua, hasta peligrosa. El intento de abandonar este modelo, siempre que la sociedad manifieste alguno, lleva directamente al concepto de pecado y a la conciencia culpable; por otra parte, es verdad que las reglas nunca se explican, sino sólo se

imponen como axiomas y nada más. Por eso, aparece muy claro que el modelo adecuado para proponer es la imagen de la Virgen María, la cual, en el Evangelio, siempre se presenta como obediente, taciturna y modesta. Lógicamente, el modelo opuesto a María es Eva que apartándose de las órdenes que Dios le había dado, mediante una acción de desobediencia, se considera la causa principal de todo lo malo que golpeó al ser humano a lo largo de su historia. Como consecuencia de lo ocurrido, resulta muy claro que en el seno de la dictadura franquista (como también de todos los regímenes totalitarios europeos) la primera virtud requerida a toda mujer era precisamente la obediencia a las reglas.

Lo que nos deja asombrados es que nadie hasta casi nuestros días, ha planteado la posibilidad de que este tipo de obediencia forzada pudiera generar asco y deseo inconfesado de oponerse a lo impuesto, necesidad de cambiar las reglas; dicho de otro modo, se trata de una actitud hipócrita. Pese a todo, según mi parecer, la sociedad en la que vivimos es la prueba más evidente de que lo importante no es lo que somos, sino la imagen que conseguimos ofrecer de nosotros a los ojos de los demás y de quien nos conoce.

Por lo que concierne a la pulsión sexual, según el esquema dictatorial, la figura femenina no tenía relevancia: la sexualidad para la mujer sólo podía expresarse con razón de cumplir su función reproductiva, además de satisfacer el deseo del marido. Esta imagen no es típica sólo de la España franquista, sino la encontramos también en Italia, o sea en los países en los que la moral católica tuvo gran poder e influjo. En otros países, sobre todo los anglosajones como, Inglaterra y Estados Unidos, el modelo era muy diferente; la prueba es que la censura franquista tenía miedo de la capacidad de algunos instrumentos de difusión de ideas, como el cine, lo cual transmitía ejemplos de mujeres

despreocupadas y libres de tabús, que de tal manera, podían quitar la atención de las mujeres españolas de sus verdaderas tareas.

Es interesante subrayar que frente a tales circunstancias de sumisión, las mujeres ni siquiera pensaban en la posibilidad de poner en tela de juicio las reglas que las habían convertido en esclavas, más bien, compartían recetas para cocinar, consejos para lustrar el piso y confeccionar vestidos. Tampoco se consideraba la idea de una posible rebelión, porque ellas mismas hubieran condenado a una mujer que tuviera una actitud desobediente. Este espíritu de adaptación no hizo más que aumentar la fuerza del régimen que de tal manera se sentía protegido de cualquier intento de subversión. Para animar aun más la creencia que el único comportamiento digno y el único destino obligado para una mujer era convertirse en una ama de casa muy trabajadora, se añadieron algunas leyes cuyo fin último era el de alejar a las mujeres de cualquier actividad desempeñada fuera del hogar y al mismo tiempo, preveían un apoyo en dinero para quienes tenían familia. Sin embargo, incluso las mujeres casadas siguieron manteniendo su ocupación fuera del ambiente doméstico, pero según la ley, el marido ejercía su poder jurídico en el sueldo de la mujer. Naturalmente, las mujeres no tenían acceso a todos tipos de trabajo y quedaron excluidas de categorías específicas.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el progreso tecnológico introdujo los primeros electrodomésticos, aliviando la dificultad de las amas de casa y constituyendo un ventaja para las mujeres que se dedicaban al trabajo, aunque en un primer momento esta posibilidad redobló el esfuerzo de la mujer que debía de demostrar eficiencia en los dos ámbitos: el trabajo y el hogar. La figura de "ángel del hogar" empezó a desaparecer pero fue un proceso muy lento porque es una imagen que tiene raíces profundas y por eso difícil de "destruir".

Hay que llegar hasta nuestros días para que las mujeres pudieran finalmente alcanzar su posición aunque sin casarse: no olvidémonos de que hoy la mayoría

de ellas tiene su propia carrera como estudiante, por lo tanto están especializadas y no tienen ninguna necesidad de considerar las tareas domésticas como satisfactorias. Sin embargo, el progreso no ha sido definitivo, porque el mundo del trabajo todavía mantiene cierta desigualdad que concierne al ámbito salarial y a la carrera.

Recordando al artículo tres de la Constitución Italiana:

«Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono eguali davanti alla legge, senza distinzione di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali. È compito della Repubblica rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale, che, limitando di fatto la libertà e l'uguaglianza dei cittadini, impediscono il pieno sviluppo della persona umana e l'effettiva partecipazione di tutti i lavoratori all'organizzazione politica, economica e sociale del Paese».

Me parece importante subrayar que, considerando el primer párrafo de este artículo muy importante, lo que se pone en primer plano es la igualdad de todo ciudadano, «senza distinzione di sesso». Más adelante el artículo sigue haciendo un listado de todos los valores que en muchos casos fueron un obstáculo para la difusión de la igualdad, sobre todo, entre mujer y hombre.

Hay que tener en cuenta que nuestra Constitución fue terminada y publicada el 27 de diciembre de 1947, es decir, tras la fin de la Segunda Guerra Mundial, durante la cual, también llegó la fin de la dictadura fascista.

Analizando el panorama histórico general, podemos observar que los tres regímenes totalitarios europeos, franquismo, fascismo y nazismo, que se desarrollaron y actuaron durante el mismo período histórico, presentaban rasgos comunes, por lo que concierne a la cuestión femenina y a otros ámbitos de la sociedad. España, Germania e Italia consiguieron imponer la imagen de una figura femenina, cuyo único deber fuera el de desempeñar la función de mujer,

madre y ama de casa. Esto ocurría porque los regímenes totalitarios estaban muy conscientes del poder efectivo que toda mujer posee en el ámbito familiar: transmitiendo a sus hijos los valores difundidos por la dictadura, las mujeres se convirtieron en fieles aliados que participaban a los programas absolutistas del régimen. Si, como ya afirmado, a eso se añade que los modelos impuestos iban paralelos con una matriz de origen católico, respectar las reglas impuestas por el régimen resultaba aún más lógico y fácil.

Hay que recordar que antes de la instauración de la dictadura franquista, se aprobaron leyes cuyo fin último era el de otorgar incluso a las mujeres, derechos a la igualdad con respecto a los hombres. La llegada al poder del Caudillo Francisco Franco determinó la fin de toda esa legislación y una nueva condición de vida para el pueblo femenino: la sumisión. La ley franquista en general demostró muy claramente su tendencia a favorecer y a dar más relevancia al poder y a la capacidad del hombre y especialmente del marido con respecto a la mujer que por eso resultaba básicamente incapaz de poner en práctica cualquier acción tuviera que ver con su desarrollo personal y su autonomía, además de ser incapaz de actuar contra el marido para defender su voluntad (siempre que alguna mujer tuviera el coraje y la intención de reaccionar contra el modelo impuesto). Como máximo, las mujeres gozaban de alguna esporádica concesión que al fin y al cabo, siempre dependía de la voluntad y del permiso del cónyuge. Con el paso del tiempo, se aprobaron algunas leyes que formaban parte del Código Civil y que redujeron el peso de la preponderancia masculina, no obstante, todavía, estamos muy lejos de un verdadero logro en el ámbito de la igualdad entre sexos, de toda manera, dichas leyes por lo menos representaron un primer intento de "endulzar" la condición muy rígida que caracterizaba la vida de las mujeres, tras el reconocimiento de algunos derechos que en tiempos precedentes sólo estaban dedicados a los hombres.

Para conseguir un verdadero adelantamiento en el ámbito jurídico, que tomara en cuenta un plan de derechos para la mujer, hay que llegar a la muerte del dictador (1975).

Un pequeño paréntesis: mientras que nazismo y fascismo cayeron tras su participación a la Segunda Guerra Mundial, la dictadura franquista permaneció por un período histórico mucho más amplio (cuarenta años), básicamente porque el Caudillo decidió abstenerse: España no participó al conflicto.

El Derecho Penal franquista presentaba leyes que favorecían el hombre de manera clamorosa: por ejemplo, existía el así dicho "delito de honor" que si cometido por un hombre, constituía una culpa mínima, mientras que para las mujeres nada similar era previsto (según las leyes aprobadas en 1942).

Incluso la enseñanza establecía programas diferentes para la educación de niñas y niños: los chicos se encaminaban preferiblemente al estudio de disciplinas dirigidas a los sectores productivos; las chicas recibían una enseñanza que las proyectaban hacia la actividad doméstica, la cual iba a ser su futuro. La escuela primaria marcaba para la mayor parte de las niñas la fin de la preparación escolástica; las jóvenes mujeres que manifestaban su determinación al estudio no gozaban de una opinión positiva por parte del pueblo.

Muchos ilustres estudiosos españoles han focalizado su atención en el análisis de la relación entre las reglas impuestas por la dictadura española y la voluntad de intervención por parte de la Iglesia Católica. Sobre este tema, muchos son los textos de tipo enciclopédico (desde la *Enciclopedia Treccani* hasta internet) que nos dan información sobre la organización católica de origen español, llamada "Opus Dei", fundada por José maria Escrivá de Balaguer, en 1928. Desde principio, el Opus Dei estaba compuesta por numerosos curas (serán 1500 en tiempos más cercanos a nosotros) y aún más numerosos laicos, tanto mujeres como hombres, llamados "numerarios" y "agregados", estos últimos eran célibes

que desempeñaban una actividad profesional propia y entregaban su ganancia al Opus Dei, de manera parcial o total. Hubo en el pasado, y también hoy día, algunos miembros llamados "supernumerarios" que entregaban al Opus Dei contribuciones voluntarias y una parte de su tiempo disponible. Todos los adeptos de la asociación, ya durante la época de la dictadura franquista, estaban finalmente presentes en todos los sectores más importantes de la sociedad española, como, lo político, lo financiero, lo de la enseñanza y lo del periodismo. Se entiende que estamos frente a una verdadera penetración capilar por parte de la Iglesia en todos los sectores del Estado.

Después de elegir a Juan Carlos como sucesor (tras muchas protestas debidas al retraso por parte del dictador Francisco Franco que tenía que presentar el documento) el Caudillo, alejó poco a poco, los viejos oficiales públicos de los cargos institucionales más importantes, sustituyéndolos con otros miembros que pertenecían directamente al Opus Dei, o estaban bajo su influjo.

España era totalmente envuelta en una suerte de telaraña en la que dictadura y catolicismo actuaban unánimemente para no perder el poder sobre los ciudadanos: todo estaba bajo control, todo tenía que responder a los "esquemas", a los "modelos" establecidos (Roca i Girona, Jordi, Moraga García, María Angeles, *Notas sobre la situación jurúica de la mujer en el franquismo*, Universidad de Alicante).

Sobre la modalidad en la que actúa el Opus Dei se expresa con claridad, Ferruccio Pinotti en su ensayo titulado, *Opus Dei Segreta* (Pinotti, Ferruccio, *Opus Dei Segreta*, 2010, Ediciones Rizzoli, Bur, Milán). Los detalles contenidos en la obra de Pinotti resultan bastante horrorosos.

Me parece oportuno añadir alguna información sobre el proceso de penetración del Opus Dei en España durante los años que han precedido el conflicto. Esta breve información nos ayuda a comprender la manera en que se extendió el

poder de la Iglesia a todos los sectores, durante los últimos años de la dictadura franquista. Después de 1928, Escrivá decidió dar acceso al Opus Dei también a las mujeres, las cuales, naturalmente iban a ser empleadas únicamente para satisfacer los fines de la obra. Cuando en 1936 estalló la Guerra Civil Española, muchos religiosos se vieron acusados por apoyar ideas fascistas y por formar parte de los franquistas. En un primer momento, Escrivá se vio forzado a huirse y a esconderse, pero en 1938 lo encontramos de nuevo en Burgos, acompañado por fieles colaboradores, sostenedores del gobierno franquista o pertenecientes al ejercito (no hay que olvidar que Franco recibió concretamente la ayuda de Hitler y Mussolini).

En 1939, la guerra civil había casi terminado. Papa Pacelli, también conocido como Pio XII, mandó un telegrama para gratular a Francisco Franco, mientras tanto, Escrivá llegó a Madrid, junto a las tropas franquistas. Este documento subraya una vez más la relación entre la Iglesia Católica y el gobierno español que había empezado un programa de "limpieza" contra los adversarios. El período histórico en el que nos encontramos es la Segunda Guerra Mundial, la cual impidió que el Opus Dei se difundiera a otros países. No obstante, durante el conflicto, la organización fortaleció cada vez más su enlace con el régimen franquista y se convirtió en parte integrante de lo mismo, porque el Caudillo, para mantener el control sobre el poder político, necesitaba del apoyo de colaboradores componentes y, según afirmó Vladimir Feltzmann: «los que pertenecían al Opus Dei eran competentes». El autor Ferruccio Pinotti tuvo la ocasión de hablar personalmente con el propio Escrivá de Balaguer, el cual consideraba la Segunda Guerra Mundial como una especie de "cruzada" contra el comunismo. Pinotti nos recuerda también que todos los miembros del Opus Dei se ofrecían como voluntarios de la División Azul, constituida por 40.000 hombres que apoyaron los alemanes después de que ellos habían invadido Rusia,

en 1941. En 1946, Escrivá se trasladó a Roma y, gracias al Papa, consiguió obtener un decreto que definía el Opus Dei, una "institución secular". Con respecto a lo previsto para el clero católico, en 1950, Pio XII admitió el acceso al Opus Dei incluso a las personas casadas.

El enlace de Escrivá con el Vaticano empezó a verse obstaculizado con el pontificado de Giovanni XXIII y con el de Paolo VI, no obstante, no se tomaron medidas de control contra la organización. En 1958, Escrivá obtuvo por Franco el título nobiliario de "Marqués de Peralta". Después de 1969, el Opus Dei ya poseía un poder indiscutible en España, ya sabía gestionar con habilidad los últimos años del franquismo, mientras que la organización se difundió a otros países europeos y a los países latinoamericanos.

Las noticias a las que me refiero, explican de manera muy clara la atmósfera a la que el pueblo se veía sometido, debida a un régimen que podemos definir, sin duda, militar y fundamentalista. Hoy día, a menudo expresamos nuestro miedo con respecto a los ejemplos de fundamentalismo islámico que los medios de comunicación nos transmiten; el régimen franquista, que los datos históricos nos permiten reconstruir, fortalece nuestra preocupación hacia cualquier gobierno o ideología fundamentalista.

Todos los estudiosos que han analizado los textos escritos durante la época franquista que conciernen a leyes, medidas y programas que describen la política del Caudillo, nos presentan un panorama caracterizado por reglas que penetraron la vida de la sociedad española y se impusieron de manera violenta.

Me gustaría dedicar más espacio al análisis de este tema, de toda manera, me parece suficiente y exhaustivo citar los ejemplos que mayormente expresan el clima de humillante sumisión en el cual la población vivía.

Según los textos escritos en la misma época, a las mujeres tampoco se le otorgaba el permiso de dedicarse a la actividad deportiva, en cuanto se consideraba

impropia: para conseguir buen entrenamiento, para ellas era suficiente trabajar en el hogar. El único deseo que una mujer podía manifestar era el de pertenecer a un hombre y de someterse a él, de hecho, la mujer se consideraba como un ser totalmente inferior, porque le faltaba la creatividad y la inteligencia, propios del sexo masculino. Queda claro que la Iglesia ha hecho propio el pensamiento de Aristóteles, por lo que respecta a la inferioridad biológica femenina, ya citada precedentemente. Se añade una serie de consejos y de instrucciones dirigidas a la mujer que acogía su marido en casa después del trabajo: leer ciertas instrucciones nos hace sonreír y al mismo tiempo nos indigna; en el momento en que se impusieron, pasaron a ser consideradas sacrosantas y las mujeres las respectaban con atención, con razón de obtener estima y la buena opinión del pueblo. Sólo a partir de los últimos años del franquismo empezó un período de mitigación de las absurdas leyes que dividían la educación entre niños y niñas y consideraban obligatoria la instrucción sólo para los niños.

Además de estas medidas, hay que añadir las reglas impuestas para las mujeres sobre el mundo del trabajo nocturno en las fábricas. Se trata de una normativa caracterizada por rasgos marcadamente paternalistas y presentados falsamente como una liberación y una protección.

Es muy triste subrayar que los hombres no hicieron nada para defender a las mujeres y mejorar la condición femenina; la propia Pilar Primo de Rivera, hermana del dictador José Antonio Primo de Rivera (que gobernó España antes de la Segunda República) dio lugar a leyes que miraban a una legislación ecuánime y rechazó la acusación de feminismo, justificando los cambios con razón de una búsqueda de igualdad.

La legislación siguió negando a las mujeres la posibilidad de acceso a los empleos considerados peligrosos para ellas. Esta prohibición desapareció en 1975, aunque se tratara de una medida que se presentaba como falsamente definitiva

para conseguir la igualdad entre hombres y mujeres; eso básicamente porque según la ley, toda mujer, para tener acceso a empleos nocturnos tenían que pedir permiso al marido.

No nos deja asombrados el hecho de que frente a tantas prohibiciones y límites, muchas mujeres, sobre todo las más pobres, encontraran aparente solución en la prostitución, para realizar una mínima ganancia para sí mismas y su familia[3].

La población rural vivía en condiciones aún peores con respecto a los habitantes de la ciudad. Los que se trasladaron a las áreas urbanas estaban en búsqueda de empleos sobre todo humildes y de escasa retribución.

El régimen organizó un programa de intervenciones para los campesinos, que se realizaron gracias a la obra de personal competente, miembros de asociaciones, cuyo fin último era el de difundir el verbo franquista, camuflándolo tras un programa de predicciones de beneficencia, de tal manera, el control del país fue total[4]. Tras la fin de la guerra, la situación cambió: Francia interrumpió las relaciones diplomáticas con España, mientras que Estados Unidos e Inglaterra siguieron manteniendo abiertas las vías de comunicación con el país. Eso se explica a través de la división de Europa en dos bloques, que ocurrió después de la conclusión del segundo conflicto mundial: por un lado, el URSS, con régimen comunista, por otro lado, las potencias occidentales. A partir de aquí, se entiende muy claramente que España, desde el punto de vista geográfico, poseía en esa época, gran importancia estratégica, dada su posición entre el Océano Atlántico y el Mar Mediterráneo. Franco declaró apoyar el bloque occidental, permitiendo al menos una parcial introducción en el país, de los modelos pertenecientes a aquel mundo, de lo que derivó una repentina "mitigación" del carácter represivo del régimen. A cambio, el Caudillo pudo gozar de financiaciones para favorecer las actividades productivas del país, entre ellos, especialmente el turismo. Cabe decir

[3] www.uclm.es/ab/humanidades/profesores/descarga/manuel_ortiz/mujer_franquismo.pdf
[4] www.uclm.es/ab/humanidades/profesores/descarga/manuel_ortiz/mujer_franquismo.pdf

que el panorama de Franco no llevó a ningún cambio radical porque, como ya anticipado, hay que esperar la muerte del dictador para ver en España un verdadero, auténtico programa de reformas.

La muerte del dictador marcó el comienzo de un gran cambio en Italia y en Germania. De hecho, en los tres países, los regímenes totalitarios consideraban a la mujer como un elemento fundamental en el cual se basaba el poder político: la mujer encerrada entre las paredes de su hogar, sólo dedicándose a su tarea de ama de casa, constituía la mejor garantía para criar, ya desde su edad temprana, niños que muy pronto iban a formar parte del sistema difundido por aquellos regímenes. Sólo después de la muerte del dictador, finalmente España llegó a la legislación definitiva que promovió de forma auténtica la igualdad.

Me parece importante subrayar que la política de Francisco Franco no solamente marcó una parte del siglo XX en la historia de España, sino también llevó a hacer referencia (aunque con alguna variación) a una situación que en los precedentes siglos había caracterizado el país. A partir de esta premisa, es mi intención proponer lo que la historia nos enseña por lo que concierne al gobierno de Felipe II. Ese potente soberano (1556-1598) es conocido y recordado como el que dio lugar a un régimen absolutista que, en efecto, caracterizó también otros estados modernos y marcó en algunos de ellos, un momento significativo de evolución: nos ofrecen una prueba Inglaterra y Francia, donde el absolutismo monárquico favoreció una transformación de la sociedad, estableciendo valores propios de la burguesía; mientras que en España el poder absoluto fue *«...strumento di stasi e di mortificazione della cultura e del progresso»* (Camera, A., Fabietti, R., *Elementi di Storia. L'Età moderna*, Vol. II, 1967, cap. 6, párr. 6.1, p. 89, Zanichelli Bologna). La relación entre España y la Iglesia Católica tampoco se interrumpió más tarde: judíos y musulmanes tuvieron que

convertirse al Cristianismo o se vieron rechazados, de toda manera, incluso frente a los conversos, permaneció la desconfianza de los "viejos católicos".

La Inquisición dio su contribución. Al fin y al cabo, el Catolicismo español había adquirido, durante las batallas de la Reconquista contra el Islam, un carácter especialmente lleno de fervor belicoso y religioso que facilitó y al mismo tiempo favoreció las funciones y las acciones propias de la Inquisición (Gaeta, Franco, Villani, Pasquale, *Corso di Storia*, Vol. II, 1981, cap. 5, párr. 2, pp. 109-112, Ediciones G. Principato, Milán).

En el clima ya muy difícil debido al poder de la ya citada Inquisición, que en España tenía su cuna, se coloca también la fuerte influencia que los Jesuitas tuvieron en la formación cultural de las clases dirigentes. La actividad de la Compañía de Jesús empezó por el sector eclesiástico y se extendió al mundo laico y a la escuela. La pedagogía jesuítica tenía sus bases oficiales en la cultura humanística, a pesar de que los textos escritos por los autores clásicos podían leerese sólos tras haber introducido las modificaciones de algunas partes que los jesuitas no consideraban útiles para conseguir sus objetivos. Es importante recordar que cualquier diccionario de la lengua italiana, bajo la palabra "gesuita", explica que el término es sinónimo de "falso" y "oportunista". La pedagogía de los jesuitas conectaba la formación cultural con *«la pratica religiosa e devozionale e tendeva a imprimere nelle coscienze la sicurezza del possesso di una varietà che risiedeva nell'adeguamento a delle regole [...] una volta per sempre. Questa pedagogia fu una forza morale e sociale di primaria importanza»* (Gaeta, Franco, Villani, Pasquale, *Corso di Storia*, Vol. II, 1981, Ediciones G. Principato, Milán, cap. 4, párr. 3, pp. 92-95).

Una educación de este tipo tiene sus propias raíces en el tejido social, de manera casi definitiva, convirtiéndose en una verdadera "muleta" para el poder de quien gobierna. No en vano el muy bien conocido Manifiesto de la Sección Femenina

fundada por Pilar Primo de Rivera (hermana del dictador José Antonio Primo de Rivera), que contiene una serie de consejos y de actitudes que toda mujer tenía que emplear en el momento de acoger a su marido de vuelta del trabajo, presenta los rasgos de una educación pedagógica basada en una obediencia humillante y absoluta.

A continuación, unos extractos del Manifiesto de la "Sección Femenina" de la Falange Española y de la JONS (Partido único del movimiento Nacional) editado en 1958:

Ten preparada una comida deliciosa para cuando tu marido regrese del trabajo. Especialmente, su plato favorito. Ofrécete a quitarle los zapatos. Habla en tono bajo, relajado, placentero.

Prepárate: retoca tu maquillaje, coloca una cinta en tu cabello, hazte un poco más interesante para él. Su duro día de trabajo quizá necesite de un poco de ánimo y uno de tus deberes es proporcionárselo.

Durante los días más fríos deberías preparar y encender un fuego en la chimenea para que él se relaje frente a él. Después de todo, preocuparte por su comodidad te proporcionará una satisfacción personal inmensa.

Minimiza cualquier ruido. En el momento de su llegada, elimina zumbidos de lavadora o aspirador. Salúdale con una cálida sonrisa y demuéstrale tu deseo de complacerle. Escúchale, déjale hablar primero. Recuerda que sus temas de conversación son más importantes que los tuyos. Nunca te quejes si llega tarde o si sale a cenar o a otros lugares de diversión sin ti. Intenta, en cambio, comprender su mundo de tensión y estrés, sus necesidades reales.

Haz que se sienta a gusto, que repose en un sillón cómodo o que se acueste en la recámara. Ten preparada una bebida fría o caliente para él. No le pidas explicaciones acerca de sus acciones o cuestiones su juicio o integridad. Recuerda siempre que es el amo de la casa.

Anima a tu marido a poner en práctica sus aficiones e intereses y sírvele de apoyo sin ser excesivamente insistente. Si tú tienes alguna afición, intenta no aburrirle hablándole de ella, ya que los intereses de las mujeres son triviales comparados con los de los hombres. Al final de la tarde, limpia la casa para que esté limpia de nuevo en la mañana. Prevé las necesidades que tendrá a la hora

del desayuno. El desayuno es vital para tu marido si debe enfrentarse al mundo interior con talante positivo.

Una vez que ambos os hayáis retirado a la habitación, prepárate para la cama lo antes posible, teniendo en cuenta que aunque la higiene femenina es de máxima importancia, tu marido no quiere esperar para ir al baño. Recuerda que debes tener un aspecto inmejorable a la hora de la cama... si debes aplicarte crema facial o rulos para el cabello, espera hasta que él esté dormido, ya que eso podría resultar chocante para un hombre a última hora de la noche.

En cuanto respecta a la posibilidad de relaciones íntimas con tu marido, es importante recordar tus obligaciones matrimoniales: si él siente la necesidad de dormir, que así y no le presiones o estimules la intimidad. Si tu marido sugiere la unión, entonces accede humildemente, teniendo siempre en cuenta que su satisfacción es más importante que la de una mujer.

Cuando alcance el momento culminante, un pequeño gemido por tu parte es suficiente para indicar cualquier goce que hayas podido experimentar. Si tu marido te pidiera prácticas sexuales inusuales, se obediente y no te quejes. Es probable que tu marido caiga entonces en un sueño profundo, así que acomódate la ropa, refréscate y aplícate crema facial para la noche y tus productos para el cabello. Puedes entonces ajustar el despertador para levantarte un poco antes que él por la mañana. Esto te permitirá tener lista una taza de café para cuando se despierte.

Los soberanos que sucedieron a Felipe II no se revelaron más listos e inteligentes. Me parece especialmente interesante citar un mensaje que el Duque-Conde de Olivares volvió a Felipe IV, en 1625. Analizando, por lo menos parcialmente, ese texto, descubrimos que sus bases apoyan en cínicas ideas que no tienen en cuenta las exigencias de justicia los súbditos, los cuales también tendrían que regular las intervenciones de quien gobernaba.

Antes de todo, hay que recordar que del Imperio español formaban parte quince reinos: Castilla, León, Aragón, Valencia, Murcia, Granada, Navarra, Galicia, Andalucía, Toledo, Nápoles, Sicilia, Cerdeña, Perú, Méjico, Ducado de Milán, Principado de Cataluña, País Vasco. El Conde-Duque de Olivares propuso a

Felipe IV la unificación total de España: a ver cuáles son las soluciones que él propuso al rey:

«La prima soluzione, Sire, che è la più difficile da realizzare, ma anche la migliore, è che Vostra Maestà favorisca i sudditi degli altri regni che vengano ad abitare in Castiglia e vi prendano moglie: bisogna facilitare loro questa via in modo che ritrovandosi per così dire naturalizzati Castigliani, ammessi alle cariche e agli alti uffici di Castiglia, dimentichino le loro origini... Il secondo sistema è che Vostra Maestà, dopo aver radunato un grosso esercito, marinai e soldati, tra quelli che si trovano senza lavoro, induca i regni a trattare la loro unificazione attraverso negoziati, unendo tuttavia la forza all'astuzia: la forza farà molto, ma senza scoprirsi troppo, bisogna mostrarla come per caso.

La terza sarebbe un'azione paradossalmente ingiustificata, ma anche la più efficace, e consiste in una visita personale di Vostra Maestà, con la forza militare di cui ho parlato, in uno dei regni, scelto come terreno di prova: bisognerebbe provocare un tumulto popolare, e con questo pretesto dare l'avvio alla repressione, e allo scopo di ristabilire la calma e di evitare che ricomincino i disordini, uniformare le leggi di questo regno e quelle di Castiglia, come per diritto di conquista. Si dovrebbe procedere allo stesso modo nei confronti degli altri tre regni...gli altri problemi dei vostri regni, Sire, si riducono alla cura della giustizia, alla buona amministrazione, al mantenimento dei vassalli nella dipendenza permanente da Vostra Maestà. Bisogna far eseguire senza discussione, gli ordini di Vostra Maestà nei suoi regni e vegliare perché non sia risparmiato il castigo a chiunque disobbedisca; e che la lezione possa servire agli stessi ministri»

(Contenido en Gaeta, Franco, Villani, Pasquale, *Documenti e Testimonianze I*, 4/e *La decadenza dell'Impero Spagnolo*, 1979, Documenti 1, pp. 670-671, de Textes et documents, pp. 203-204, Ediciones G. Principato, Milán).

Si no conociéramos la fecha en la que este documento fue escrito, se podría pensar que el utilitarismo frío y el cinismo que de ello proceden, resultaran propios de un texto redactado bajo el franquismo.

Me limito a esta breve referencia histórica, para subrayar cómo durante el régimen de Francisco Franco, encontramos las raíces de un poder absoluto que

sometió y mortificó un pueblo, modulando su existencia mediante una serie de leyes y medidas hipócritas y erróneamente progresistas. Eso tiene que ver especialmente con la condición femenina. Queda claro que el "modelo" de mujer perfecta que encontró aprobación por parte del pueblo femenino, es el resultado de una operación que consistió en "lavarle el cerebro" a las mujeres, las cuales, por culpa de una secular tradición se han acostumbrado a la sumisión. Por lo tanto, la casi total falta de reacciones y de rebelión no nos deja asombrados, tampoco nos suena raro que ellas resultaran satisfechas por adecuarse totalmente al "modelo" impuesto.

Incluso el consenso de la ley para la educación de las mujeres, con la posibilidad de graduarse, en la realidad se reveló falsa, porque al fin y al cabo, los empleos más rentables y de prestigio no daban acceso a las mujeres. Básicamente, esto ocurrió porque desde la infancia, para los niños era previsto un programa de educación "de sentido único": los juguetes para niñas sólo eran muñecas (para aprender el arte de la maternidad) y ollas-juguete (para aprender la "afición" por la cocina).

Todos estamos convencidos de que la igualdad entre mujeres y hombres se lleva a cabo mediante un proceso educativo que empieza desde la infancia (hoy se llama "parvulario"). Por lo tanto, queda claro que si esta regla no es respectada, la igualdad sigue siendo una utopía.

Me parece importante recordar los nombres de algunas activistas políticas que se enteraron de la situación: María Zambrano, Dolores Ibárruri (también conocida con el sobrenombre, "La Pasionaria") y Federica Montseny. Estas figuras femeninas estaban muy conscientes de las injusticias cometidas contra las mujeres en esa época; recordamos especialmente las dificultades encontradas por Dolores Ibárruri. Sólo en tiempos más recientes se vieron reconocidos los

méritos de quien, como las mujeres ya citadas, tuvo el coraje de denunciar y reaccionar[5].

Por lo que concierne al apelativo de Ibárruri, en nuestro país, muchas veces ello se emplea con razón de suscitar ironía para poner de manifiesto que la actitud de una mujer se considera bastante "fuera de tono". En muchas ocasiones, aún hoy día, "pasionaria" se ha convertido por antonomasia en el nombre de una mujer que decide hacerse representante de solicitudes o protestas de un grupo de trabajadores. Es un nombre común, así como pronunciar la frase: «...Aquella mujer es la "pasionaria" de la fábrica».

El 1968 fue un año muy importante, un año de ruptura de los viejos modelos y de los viejos sistemas, considerados obsoletos. La rebelión juvenil se difundió como "mancha de aceite": los así dichos "hijos de flores" rechazaron todas las viejas reglas para defender su libertad de organización de la vida. El fenómeno se difundió sobre todo en los países anglosajones, donde llegó al exceso. Las mujeres son especialmente las que se apoderaron de la libertad hasta alcanzar objetivos que hoy día no todos compartimos: la libre gestión del útero, el libre amor y el uso de drogas.

Queda claro que la España católica, durante años, fue administrada por un poder dictatorial, todo eso se difundió de manera más lenta y cauta. Hay que reconocer que la ciencia tuvo el mérito de ayudar de forma concreta, a las mujeres españolas, porque la difusión de métodos anticonceptivos les otorgó la posibilidad de planear el embarazo[6]. El exceso que caracterizó el movimiento llevó a un juicio negativo sobre el '68 y ofreció una justificación para todos los que lo deploraban. Me parece, por tanto, obvia la distinción entre la consecución de la igualdad de los derechos, y algunas actitudes que no son sinónimo de libertad, sino de una suerte de "anarquía" individual.

[5] www.vallenajerilla.com/berceo/garciacarcel/lamujerduranteelfranquismo.htm
[6] www.grupotortuga.com/La-mujer-en-el-franquismo

A menudo, nos damos cuenta de que hemos perdido la idea del límite que, como ya afirmado, representa la esencia de la libertad. La verdadera conquista se basa en la conciencia compartida de que mujeres y hombres son iguales, por lo tanto, poseen iguales derechos, como previsto por la Declaración de los Derechos Humanos. Todo lo que va más allá del límite aceptado, ya no se puede considerar una conquista legítima, sino abuso.

Con el mismo vocablo, "abuso", hacemos referencia a las "reglas" previstas para las mujeres, bajo el franquismo; hay que tener cuidado a que nuestra actitud siempre responda a la buena educación, la cual sólo puede nacer si de verdad somos conscientes de que es suficiente una ley para guiarnos: no cometer contra los demás lo que no queremos que los demás cometan contra nosotros.

Mi búsqueda histórica, pese a sus límites, representa un intento de contextualizar la novela histórica *La Plaza del Diamante* escrita por la autriz catalana Mercè Rodoreda, insertándola en un panorama que posee características evidentes y localizables en un pasado incluso remoto. Me refiero principalmente a los rasgos típicos de un régimen dictatorial, que se basa en una política de sangrienta represión, leyes inicuas y ahogamiento de la libertad individual.

A partir de toda esta premisa histórica, podemos preguntarnos si Natalia, protagonista de la ya citada novela, *La Plaza del Diamante*, hubiera podido reaccionar, ante una sociedad ordenada bajo una serie esquemas que sólo muestran figuras femeninas sometidas a los hombres, "programadas" para convertirse en perfectas mujeres, madres y "ángeles del hogar". Su hija, Rita, consigue encontrar la fuerza y el coraje de reaccionar y de oponerse a dichos modelos, pero no hay que olvidar que Rita ha recibido educación, ha estudiado y, hasta casarse, ha vivido en condición, si no cómoda, por lo menos aceptable, gracias al apoyo económico de un personaje, el señor Antoni, que describo más adelante. Esto significa que la joven no conoce la dificultad debida a los

problemas que han atormentado a su madre y es un ejemplo muy evidente de que esquemas y modelos, en cualquier sociedad, cambian.

«Explicar la génesis de La plaza del Diamante *quizás sería interesante, pero ¿es que se puede explicar cómo se forma una novela, qué impulsos la provocan, qué voluntad tan fuerte consigue que se continúe, que se haya de terminar con lucha lo que se ha empezado fácilmente? ¿Decir que la fui pensando en Ginebra mirando la montaña del Salève o paseando por La Perla del Lago, bastaría? [...] La escribí febrilmente, como si cada día de trabajo fuera el último de mi vida. Trabajaba cegada; corregía por la tarde lo que había escrito por la mañana, procurando que, a pesar de las prisas con que escribía, el caballo no se me desbocará, aguantando bien las riendas para que no se desviara del camino. [...] Fue una época de una gran tensión nerviosa, que me dejó medio enferma».*

Mercé Rodoreda, Prólogo di *La Plaza del Diamante* (26a edición)

Capítulo Tercero

Mercé Rodoreda, *La Plaza del Diamante*: argumento

En el ámbito de la literatura sobre la Guerra Civil Española, *La Plaza del Diamante* se considera una verdadera obra maestra, en la cual se relatan los acontecimientos dolorosos que han marcado la historia de Natalia, una joven mujer de orígenes humildes. Queda huérfana muy joven y su padre, con lo cual no tiene buena relación, después de la muerte de su primera mujer, encuentra a otra, con la que se casa, dejando a su hija sola y sin puntos de referencia. La novela se desarrolla en Barcelona, precisamente en el barrio Gracia y se centra en un período histórico que va desde la instauración de la Segunda República hasta final de la Guerra Civil Española.

La historia empieza con el clima gozoso de que "se viste" la Plaza del Diamante, durante la noche de fiesta Mayor del barrio de Gracia, que empieza el 15 de agosto y termina el 21. Natalia trabaja de dependienta en una pastelería y durante aquel día observa con atención la preparación de los tenderetes. Durante la noche, la fiesta se anima y su amiga Julieta que tiene un carácter muy exuberante, se deja llevar, exhortando a Natalia a que tenga diversión y que baile. En un momento dado, un joven, Quimet, se le acerca y la induce a bailar con él. Sus ojos magnéticos la atraen y siendo ella muy tímida e insegura, no tiene el coraje de rechazar la invitación. Ya desde principio, Quimet demuestra de tener un carácter exuberante y voluntad firme, de hecho en lugar de llamar a la joven con su nombre, le atribuye el sobrenombre "Colometa".

Después de ese primer encuentro, los dos terminan con ser novios y dada la situación, la joven se ve forzada a dejar su primer novio, Pere, incluso a renunciar a su empleo en la pastelería. Estos ya son claros ejemplos del despotismo de Quimet. Dentro de poco tiempo, Natalia y Quimet se casan y muy pronto nace Antoni, el primer niño.

Un día Quimet encuentra una paloma herida y decide curarla, Natalia es la que tiene que criarla, hasta que el marido decide construir una jaula para criar muchas palomas. La casa de los esposos se convierte en un palomar y esos animales tan molestos invaden todo el espacio, dejando un olor insoportable para la protagonista. Después de un año y medio, nace la segunda hija, Rita. Desafortunadamente, el trabajo de Quimet conoce un período de escasez: el marido se hace aún más prepotente y la pobre y bondadosa Natalia decide buscar trabajo para enfrentarse con la difícil situación económica del momento: se ve contratada como empleada del hogar en la rica vivienda de una familia señorial.

Un día Quimet le comunica a Natalia su decisión de ir al frente republicano de Aragón, junto a muchos otros milicianos, pero poco tiempo después, le llega la dramática noticia de la muerte del marido: eso por un lado lleva la mujer a la desesperación, por otro lado Natalia aprovecha de su estado de viuda para empezar su rebelión personal con la que reacciona primeramente liberando las palomas para quitarse la molestia del olor y del ruido; esto representa una primera aunque pequeña revuelta. Mientras tanto, la guerra se hace cada vez más intensa y sangrienta y muy pronto, por causa de la ausencia del marido y de la falta de seguridad económica, Natalia y sus hijos empiezan a padecer el hambre, y la desesperación lleva la mujer a formular la idea del suicidio. El señor Antoni, propietario de una tienda en el barrio Gracia, es un hombre muy generoso y magnánimo que conoce muy bien a Natalia (siendo ella cliente habitual) y la

situación que está viviendo, por eso le propone entrar su casa como empleada del hogar, tras un sueldo, pero poco tiempo después Natalia se traslada con los niños de forma definitiva y Antoni le propone casarse con él. Natalia acepta porque ve en ese hombre tan generoso la vislumbre de una nueva esperanza.

El tiempo pasa y Natalia ya no es una joven mujer. A pesar de la realidad muy tranquila, en la cual la protagonista finalmente es "ama de casa" en el sentido de que ha conquistado su libertad y su espacio, sobre todo en el ambiente doméstico, los "fantasmas" de su pasado vuelven atormentándola. Después de la fiesta de bodas de su hija Rita, por la noche, Natalia decide dar un paseo sola hasta que casi sin darse cuenta, llega a la Plaza del Diamante, donde empezó la historia que nos cuenta Mercè Rodoreda y ahí, de repente, echa un grito muy fuerte y desgarrador que representa su liberación definitiva de un pasado opresivo y la conquista de la libertad y de la paz interior.

Capítulo Cuarto

Mercé Rodoreda, *La Plaza del Diamante:* breve reflexión sobre los contenidos de la obra

Tomamos ahora en consideración los contenidos que destacan durante la lectura de la novela *La Plaza del Diamante* de la escritora catalana Mercè Rodoreda. Una obra que según mi parecer ejemplifica muy bien la condición de inferioridad y subordinación en la que vivían las mujeres en la España del siglo XX, marcada por la violencia de la guerra civil y enseguida por la dictadura impuesta por el General Francisco Franco.

Antes de empezar mi análisis de la novela, me parece oportuno establecer si la obra de Rodoreda se pueda definir como obra de arte o si simplemente se trata de un escrito de denuncia que concierne a un dado momento de la historia de España. Deseo recordar que el término "arte" procede del latín "ars, artis", que en ese idioma tiene como primer significado "habilidad", es decir, capacidad de realizar cualquier cosa: "arte" por lo tanto es la del zapatero, de la sastra, del pedrero que se ha convertido en Michelangelo, y sin su pericia no se hubiera convertido en el gran escultor. La habilidad en la escritura ha sido reconocida a Mercè Rodoreda por críticos expertos; sólo queda el problema de subrayar cuales sentimientos han llevado inspiración a la autora en la escritura de la obra. Podemos enumerar algunos: amor, odio, amor por la libertad, angustia del vivir, miedo. El arte, en su significado más elevado, no se puede expresar sin utilizar los sentimientos. Es el problema de "forma" y "contenido" que constituyen un único conjunto, *«contenuto che possa convertirsi nel concetto di contenente»*

(Stefanini, Luigi, *Estetica*, 1953, Ediciones Studium Roma, párr. 3, *I problemi dell'estetica*, pp. 52-53).

Deseo poner mi atención también en un problema con el que muy a menudo nos enfrentamos, o sea, si una obra de arte tenga que relacionarse con el concepto de moralidad y a ese propósito, recuerdo el principio del autor italiano, Alessandro Manzoni:

«L'utile per iscopo, il vero per oggetto e l'interessante per mezzo».

Luigi Stefanini, filósofo y pedagogo italiano, afirma que:

«...giudicare riuscita un'opera d'arte soltanto perchè si uniforma ad una legge del costume o a un proposito di bene [...] Il Bene può entrare nell'arte allo stesso titolo e alle stesse condizioni con cui vi entrano un mondo di passioni e un mondo di cultura, cioè attraverso l'osmosi spirituale compiutosi nella personalità dell'artista»

(Stefanini, Luigi, Estetica, 1953, Ediciones Studium, Roma, pp. 56-78)

Aquella que Stefanini define "osmosis", probablemente ocurrió en el alma de Mercè Rodoreda, gracias a lo cual, los lectores entendemos su obra como una enseñanza que concierne a la condición de la mujer bajo el franquismo, enseñanza que se inserta en el amplio y complejo discurso que definimos con la palabra "feminismo". Aunque la escritora en su libro no se define como tal, o sea, feminista, los lectores tomamos en cuenta el hilo conductor y el valor didáctico que la novela posee (Bou Maqueda, Enric, *Mercè Rodoreda: la condición de una mirada*, *Turia: Rvista Cultural 87*).

Para empezar, podemos definir la historia de la protagonista mediante un climax: triste, envilecedora y deprimente. También la película *La Plaça del Diamant* (Betriu, Francesc, *La Plaça del Diamant*, 1982, TVE, Figaro Films, España) que

fue producida por el director de cine Francesc Betriu, basándose en la novela de Rodoreda, nos comunica ya a partir de las primeras imágenes, una sensación muy amarga: parece que la protagonista Natalia, más que tomar parte de los acontecimientos descritos, asista aceptándolos de forma pasiva. Logramos entrar poco a poco en su espíritu a través de sus pensamientos. En el conjunto, la percibimos muy extraña con respecto a la atmósfera alegre, de fiesta en la que ella se inserta a comienzo de la historia y nos afecta el detalle de su vestuario que pone de manifiesto su trastorno: la percepción dolorosa de un elástico demasiado estrecho que le rodea la cintura.

«La cinta de goma de las enaguas, que tanto trabajo me había costado pasar con una horquilla que se enganchaba, abrochada con un botoncito y una presilla de hilo, me apretaba. Ya debía de tener una señal roja en la cintura. De vez en cuando respiraba hondo, para ensanchar la cinta, pero en cuanto el aire me salía por la boca la cinta volvía a martirizarme».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 1, pp. 7-8)

El vestuario de la protagonista es significativo, puesto que cuando va a la fiesta Natalia lleva un vestido blanco, incluso los zapatos son blancos; estos detalles no son casuales: las palomas que su marido le impone criar, tienen las plumas blancas y la joven protagonista va a perder su nombre en cambio de un sobrenombre ridículo, "Colometa". Estamos a la presencia de una transformación increíble que compara la muchacha a los animales que ella misma llega a odiar.

Durante el desarrollo de la historia, tenemos la percepción de que la joven no sepa tomar decisiones personales: es la vida la que elige en su lugar, mejor dicho, los personajes del entorno social en el que vive.

«La Julieta [...] salió de no sé dónde y me dijo: tápame que me tengo que quitar los zapatos...no puedo más... Le dije que no me podía mover porque un joven

que buscaba americana y que estaba empeñado en bailar conmigo me había dicho que le esperase».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 1, p. 9)

Entre ellos, el padre que es prácticamente ausente y no tiene ningún interés hacia su hija, por lo tanto, se puede considerar en gran parte responsable de la soledad de la joven; el marido Quimet que la somete con su exuberancia. Además queda fijo en su alma el recuerdo doliente de la madre que desapareció demasiado temprano, por consiguiente Natalia carece de seguros puntos de referencia, de apoyos y de consejos. Sólo tiene dos amigas: Julieta, gozosa pero superficial, básicamente muy lejana con respecto a los problemas de Natalia; y la madura Enriqueta que a pesar de demostrar generosidad y voluntad de ayudarle, no hace más que llenar su mente con inútiles miedos y supersticiones.

«El Quimet dijo que el niño necesitaba aire y carretera. [...] Hizo una especie de cuna de madera y la ató a la moto. Cogía al niño como si fuera un paquete... Y a mí me hacía daño aquella preocupación de verles irse con la moto y la señora Enriqueta me decía que me tenía que dominar porque, si sufría demasiado, la criatura que se estaba haciendo se pondría al revés y me la tendrían que sacar con hierros».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 15, p. 83)

Quimet decide "etiquetar" a Natalia con el nombre "Colometa" y a pesar de que a principio ella parece rebelarse, él insiste y sigue llamándola así. Este nombre puede parecer dulce, delicado y de tal manera podría considerarse fruto de un sentimiento de amor profundo y generoso. En realidad, después del casamiento, a medida de que la historia se desarrolla, nos damos cuenta de que el joven es prepotente y vulgar, además no da ningún peso a las dificultades de Natalia. Hay un episodio que puede no parecer significativo pero que en realidad pone de

manifiesto la personalidad negativa del joven: Quimet se construye una "mallorquina" o sea, una mecedora de madera.

«Mallorquina, dijo que era. Toda de madera. Sólo se columpiaba un poco. Y dijo que tendría que hacerle un cojin del mismo color que los flecos de la lámpara. Dos: uno para sentarse y otro para poner la cabeza. En aquella silla sólo podría sentarse él.
-Es silla de hombre –dijo. Y la dejé. Añadió que la tenía que encerar cada sábado porque había que sacar todo el brillo y hacer que tuviese reflejos».
(Rodoreda , Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 8, p. 49)

Desde el momento en que se conocen, Quimed consigue imponerse a esa frágil mujer que se ve forzada a dejar su primer novio, Pere, consigue incluso hacer que Natalia deje su empleo de dependienta en una pastelería: ese trabajo, a pesar de ser humilde, por lo menos, le otorgaba cierta autonomía.

«…Y mientras estaba en Babia una voz que me dice al oído: ¿bailamos?
Casi si darme cuenta contesté que no sabía y me volví para mirar. Me topé con [...] la cara de un muchacho.
[...] ¿Y si mi novio se entera?
El muchacho se puso todavía más cerca y dijo riendo, ¿tan jovencita y ya tiene novio?
[...] Le dije a aquel muchacho que mi novio hacía de cocinero en el Colón y se rió y me dijo que le compadecía mucho porque dentro de un año yo sería su señora y su reina.
[...] Y yo sola con aquellos ojos delante, que no me dejaban, Como si todo el mundo se hubiese con vertido en aquellos ojos y no hubiese manera de escapar de ellos».
(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 1, pp. 8-10)

Esas circunstancias hoy día nos parecen del todo inadmisibles y de la misma manera nos parece inaceptable la idea de someternos a tal prepotencia, pero si

consideramos el período histórico en el que la historia se coloca, no nos debe extrañar, de hecho, para las jóvenes mujeres que pertenecían al pueblo no había perspectiva de educación o estudio. A ese propósito, no hay que olvidar que la instrucción y la cultura nos dan la conciencia y la capacidad de valorar de manera coherente todo lo que ocurre en nuestro entorno. A pesar de que a veces, por diferentes causas, no podemos oponernos a ciertos acontecimientos, tener conciencia de las situaciones en que la vida nos pone, constituye una ventaja, algo más que a la pobre Natalia parece no haber sido concedido.

Natalia conoce sus propios sufrimientos pero no actúa para encontrar una solución, tampoco cuando tiene las ocasiones para rebelarse, por ejemplo cuando Quimet le impone dejar su trabajo.

«¡No quiero que trabajes más para ese pastelero! ¡Me he enterado de que va detrás de las dependientas!»

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 3, p. 19)

Me parece entonces lícito poner en tela de juicio también la actitud de la protagonista, preguntándome si con su espíritu de aceptación pueda considerarse al menos en parte responsable de todo lo malo que le ocurre. Como se puede averiguar en la novela, son muchas las ocasiones en que Natalia tiene la posibilidad de rechazar las prepotencias ajenas pero siempre termina aceptando pasivamente.

A pesar de no confesar este punto débil de su carácter, Natalia parece ser consciente y esto podemos comprobarlo especialmente en la película, cuando por casualidad encuentra su ex novio Pere y los espectadores tenemos una vaga percepción de añoranza en ella y el pensamiento sobre cómo sería diferente su existencia si se hubiera casado con él. El silencio de Natalia ante las preguntas de Pere apoya mi sospecha.

«Un día, en la Rambla de las Flores, [...], sentí una voz detrás de mí [...]
Era mi primer novio, el Pere. [...] No me atreví a preguntarle si se había casado i si tenía novia [...]
Bajé la cabeza porque no sabía qué hacer mi qué decir [...]»
(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 10, p. 59)

Es verdad también que en aquella época, las mujeres nunca pensaban en la idea de divorciar, no solamente porque no había ninguna ley que lo consintiera, sino también porque la voluntad masculina siempre resultaba prevaricadora. Nos lo demuestra el episodio de la paloma herida que Quimet decide curar pero que le da otra vez la ocasión para imponer a Natalia su decisión: criar palomas y naturalmente ella es la que tiene esa responsabilidad. Las palomas cerradas en la jaula simbolizan muy claramente la condición de "prisionera" que vive la protagonista.

«Hicimos el palomar. El día que el Quimet había escogido para empezarlo se puso a llover a cántaros. Instaló la carpintería en el comedor. [...] Me vaciaron la buhardilla de todolo que yo tenía allí [...]
-A la Colometa la estamos echando de casa».
(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 13, p. 73)

Quimet es republicano y participa con gran fervor a manifestaciones políticas en las plazas y en las calles y por causa de la guerra civil que lleva violencia y crueldad, termina matado. La guerra civil marca una gran ruptura en la vida de la joven mujer que queda sola, sin recursos y con dos hijos de criar. Incluso pierde su trabajo de empleada del hogar en la casa de una familia señorial. La vivienda de los ricos se configura como un "laberinto" descrito por Mercè Rodoreda con el intento de representar la desorientación de su propia vida sin seguridades. La solución para las dificultades en las que se encuentra Natalia se le ofrece gracias a

las bodas con el maduro señor Antoni, propietario de una tienda del barrio Gracia; matrimonio que nos recuerda que también la autora Mercè Rodoreda se había casado con un viejo tío suyo. Pese a que sin duda se trate de un relación sin sentimiento, de toda manera nos da la idea de que Natalia finalmente consigue vivir una vida tranquila y sin privación. Antoni demuestra un carácter mucho más sensible con respecto a el de Quimet, es generoso y benévolo.

«...Dijo [...] que siempre pensaba mucho en mí y en mis hijos y que él creía en el destino de las personas... y que si me había dicho que fuese el domingo era para poder hablar con tranquilidad, porqeu me tení que pedir una cosa, que no sabía cómo empezar a pedírmela, más que nada porque no sabía cómo la tomaría yo. [...] Y dijo que era un hombre solo. [...] Y que era de buena fe y que sobre todo no me tomase en mal sentido lo que quería decirme...
[...] y mirándome muy fijamente, dijo: me quisisera casar pero no puedo fundar una familia...».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 39, p. 206)

Naturalmente no hay que olvidar que después de la muerte de su primer marido la joven protagonista cae en profunda desesperación, sobre todo por la falta total de ayudas económicas y morales y esto le hace hasta plantear la idea del suicidio, que afortunadamente decide evitar. Su matrimonio con Antoni, por un lado nos aparece como un melancólico compromiso, pero por otro lado se configura como la paz que Natalia alcanza al final, después de vivir una existencia llena de angustia y preocupaciones. La tranquilidad económica para Natalia es una garantía de seguridad que la lleva incluso a tener algún antojo:

«*Pero antes de casarnos él hizo arreglar aquella casa. Dije que quería camas de metal para los niños y tuve camas de metal, como la que yo había tenido de soltera y me había tenido que vender. Dije que quería cocina colgada y tuve cocina colgada. Dije que quería tapete sin mancha de tinta y tuve tapete sin mancha de tinta*».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 40, p. 210)

Incluso la meticulosidad con la que describe las habitaciones de los niños indica la satisfacción que percibe. La buena relación entre sus niños y Antoni es otro consuelo.

«Los niños querían mucho a Antoni, con el miedo que yo había tenido de que no les cayera bien. Sobre todo el niño le quería mucho. [...] Pero el niño cuando no tenía que estudiar siempre iba delante y detrás del Antoni y si el Antoni le mandaba hacer alguna cosa, la hacía muy contento. Y si el Antoni leía el periódico después de comer, el niño se iba acercando y, con la excusa de leer el periódico, se le arrumbaba».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 41, p. 215)

El libro termina con el recuerdo feliz de los dos hijos crecidos y casados. En ese punto de la historia, Natalia ya no es muy joven, de toda manera, Rodoreda quiso acabar de contar la historia de su vida con una perspectiva si no feliz por lo menos serena que redime su protagonista de tantas humillaciones y sufrimientos. El grito de liberación de Natalia que vuelve otra vez a la Plaza del Diamante simboliza la pérdida de la juventud y al mismo tiempo la llegada de la libertad, después de una vida opresiva.

Capítulo Quinto

Mercè Rodoreda, *La Plaza del Diamante*: análisis crítico

La historia que narra la autora catalana, aparece muy útil para explicar la gerarquía mitológica: Dios–hombre–mujer (McNerney, Kathleen, Vosburg, Nancy, *The Garden across the Border-Mercè Rodoreda's Fiction*, 1994, cap. 1, p. 17, Susqueanna University Press; London and Toronto: Associated University Presses). A la mujer se le atribuye la responsabilidad de todos tipos de mal y pecado, por consiguiente, todas formas de castigarle se consideran lícitas.

«God creates man and paradise, man names things, so he creates language, and from one of the ribs, woman is created. Thus we are given the first hierarchical chain imposed by the Law: God, Man, Woman. Only when woman disrupts the order, by disobeying God's rules, is she expelled from the paradise with the condemnation of having to work and suffer».

(Carbonell, Neus, *In the Name of the Mother and the Daughter: the Discourse of Love and Sorrow in Mercè Rodoreda's* La Plaça del Diamant en *The Garden across the Border-Mercè Rodoreda's Fiction*, 1994, cap. 1, p. 17, editado por Kathleen McNerney and Nancy Vosburg, Associated University Presses)

La obligación de la mujer de sufrir en silencio la voluntad del hombre se representa muy bien en la historia de Natalia: el hecho de que a lo largo de la novela, casi no encontramos discursos directos por parte de la protagonista no es nada casual, Colometa habla muy poco y como ya afirmado en precedencia, pensamientos, sentimientos y sensaciones sólo se deducen de sus reflexiones interiores. La sumisión de Natalia refrena su proceso de liberación, mientras tanto, desafortunadamente, la protagonista sigue tropezándose en obstáculos. Cuando finalmente, Natalia se casa con Antoni y llega a obtener mejores

condiciones de vida, nos damos cuenta de que sus deseos no son muy "altos", como pueden ser el deseo de recibir instrucción o hacer otro tipo de experiencia, sino se trata de deseos que nos llaman la atención al mundo muy "bajo" de los bienes materiales; Natalia simplemente desea poseer comunes objetos de la cotidianidad doméstica: las camas de latón, la cocina colgada, etc. Esto nos lleva a deducir que es muy difícil tener la capacidad de mejorar a nosotros si ya desde la niñez no recibimos estímulos válidos, por eso es lógico que la sensación de libertad que percibe la protagonista se corresponda con los objetos que ella "quiere" enormemente. A partir de eso, se puede hacer una pequeña comparación entre Natalia y Rita, su segunda hija, la cual, observando el triste ejemplo de la vida de su madre, no acepta la idea de casarse, sino manifiesta el deseo de estudiar y viajar, dicho de otra manera, vivir en serio.

«Un día mientras comíamos, la Rita va y dice que quiere aprender idiomas y sólo idiomas, para colocarse en la aviación. De las que van en los aviones y ayudan a los pasajeros a atarse el cinturón para que no se vayan para arriba [...] A la noche dije al Antoni, que antes de decir que sí, teníamos que haber hablado...».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, 1962, Ediciones Edhasa, España, cap. 43, p. 221)

Otro elemento que marca la oposición entre madre e hija es el deseo de Natalia de ver a su madre viva para establecer una relación de amor materno-filial con ella y para obtener consejos y consuelo, por el contrario, Rita no tiene en cuenta la vida tan atormentada de su madre y todo desea menos repetir su experiencia de sumisión al poder machista de un hombre. El "anonadamiento" de Natalia como ser humano tiene mucho que ver con el poder falocrático y el carácter prepotente del primer marido:

«Me le miré muy incomodada y le dije que me llamaba Natalia y cuando le dije que me llamaba Natalia se volvió a reír y dijo que yo sólo podía tener un nombre: Colometa».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 1, p. 11)

Por consiguiente no parece casual que el segundo marido, Antoni carezca de este "poder" pero que a su mujer le dedique respecto, ternura y generosidad. La relación de Natalia con Antoni la lleva a un verdadero "cambio de piel": antes teme los espacios abiertos, por esa razón prefiere quedarse en casa que para ella se convierte en un lugar de protección.

Gracias al segundo matrimonio, la percepción de haber finalmente alcanzado la libertad la lleva a buscar espacios abiertos para dejar de sentirse prisionera en un lugar cerrado. El paso a una condición psicológica positiva también se realiza mediante el cambio del nombre: "Colometa" desaparece y en su lugar vuelve "Natalia", como se puede averiguar cuando Antoni se dirige a la protagonista llamándola "señora Natalia". Por fin, las "armas" que Quimet había usado para "destruir" la identidad de Natalia, o sea, la sexualidad y el lenguaje, ya no tienen ningún poder sobre ella.

La sexualidad violenta de Quimet le hace perder a Natalia hasta la felicidad de ser madre, su sensación de plenitud tan dolorosa, la vive como algo raro pero en un sentido muy negativo que no le otorga la oportunidad de amar a Toni, su primer hijo. El embarazo la lleva a sentirse "sucia", tanto que, como reacción psicológica, Natalia empieza a limpiar su casa de manera compulsiva:

«Y me entró la manía de limpiar. Siempre había sido muy limpia, pero me entró la manía de limpiar. Todo el día estaba fregando y quitando el polvo y en cuanto tenía el polvo quitado lo volvía a quitar».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap, 10, p. 62)

Los dos niños de Natalia están asociados en cierta medida a las palomas que ella tiene que criar según la orden de Quimet y el olor desagradable lo lleva tanto en la piel como en el vestuario. Incluso el proyecto de suicidio simbolizado por la imagen del embudo, adquiere valor de vuelco de papeles: el intento de Natalia es de eliminar la desigualdad de "poder" entre hombres y mujeres, que desde hace mucho tiempo, condena la mujer a la sumisión.

La Biblia, especialmente el Libro del Génesis, nos ofrece una clarificación sobre el concepto de subordinación femenina: todos los males que golpean la raza humana proceden básicamente de la falta de obediencia por parte de Eva y lo mismo se repite sin duda alguna en el mito griego, que nos cuenta cómo del florero de Pandora, que ella abrió por desobediencia y curiosidad, salieron todos los males del mundo. En resumidas cuentas, lo que se saca de la Biblia y del mito griego es que el primer, más importante aspecto negativo de la mujer es la falta de obediencia y eso es lo que le da al hombre la necesidad de someterla.

En la historia presentada por Rodoreda, Natalia, sometida por su primer marido, establece con el segundo marido una relación totalmente diferente: Antoni no puede ofrecerle la sexualidad, pero sabe remplazar esa falta con otros sentimientos como, delicadeza, paciencia, generosidad y dulzura, incluso gratitud hacia esa joven mujer que aceptó su propuesta, pese a su importante "mutilación", de hecho, Antoni sustituye el "logos" fálico de Quimet con el "logos" de dichas virtudes positivas. Símbolo de este paso a una condición muy positiva es el momento en que Natalia decide volver a ver la casa en la que vivía junto a Quimet y siente la necesidad de marcar con un cuchillo, en la puerta, su "viejo" nombre, Colometa, como para ponerle un cierre definitivo a su triste pasado pero al mismo tiempo, ese nombre sigue recordando su infelicidad:

«Y me puse a andar por mi vida antigua hasta que llegué enfrente de la pared de casa, debajo del mirador [...] Y me volví a girar de cara a la puerta y con la punta del cuchillo y con letras de periódico escribí Colometa [...]».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit. cap. 49, p. 249-250)

Cuando en la Plaza del Diamante, Natalia echa un grito, marca su liberación, así como de la misma manera, había gritado dando a la luz su primer hijo, en el momento en que el niño liberaba su cuerpo. El grito también representa el rechazo de Natalia hacia su marido que siempre la sometía sin dejarle la posibilidad de liberarse. La filóloga y psicoanalista, Neus Carbonell añade la posibilidad de que el grito libertador pueda marcar de manera definitiva la interrupción de la dicotomía entre hombre y mujer:

«I want to purpose that the process of rebirth of Natàlia can be read as deconstructing the dicothomy man – woman».

(Carbonell, Neus, *In the Name of the Mother and the Daughter*, Op. Cit., cap. 1, p. 25)

Toda la narración procede por alegorías, mediante el uso de un lenguaje simple, no culto, ni literario: la escritora deja al lector el quehacer de interpretar el significado más profundo de la historia, por ejemplo cuando Natalia demuestra todo su menosprecio hacia las palomas que está forzada a criar y que al fin y al cabo son ellas mismas prisioneras porque ella también es prisionera, llevando en la ropa y en la piel el olor a palomas: Natalia es como una "colometa" criada en segregación; naturalmente no hay que olvidar que después de la muerte de Quimet, Natalia se libera de las palomas, simbolizando de tal manera su deseo de libertad.

Otra referencia al uso de un lenguaje alegórico de Rodoreda es la primavera en la cual se percibe la sensación de una libertad, alcanzada con la instauración de la Segunda República en España (4 de abril de 1931) y en seguida, "aplastada" por

el Caudillo Francisco Franco, cuya facción ganó la Guerra Civil Española que en la novela no se menciona sin usar datos precisos:

«Y mientras yo armaba la gran revolución con las palomas vino lo que vino, que parecía una cosa que tenía que ser muy corta. [...] El Quimet también corría por las calles y cada día andaba por las calles y yo siempre pensaba que cualquier día no le volvería a ver. Se vistió con un mono azul y, al cabo de unos cuantos días de jumo y de iglesias echando llamas, se me presentó con un cinturón con revolver y una escopeta de dos cañones colgada del hombro. Y hacía calor, mucho calor».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 26, p. 137)

La semplicidad del lenguaje concretiza las reflexiones que la escritora hace proceder de la mente de una joven mujer de orígenes humildes y no erudita: si el lenguaje de Natalia fuera de los altos, no sería pertinente con el personaje, ni con el escenario cultural en el que se inserta. Dándonos cuenta de eso, los lectores conseguimos entender el mensaje que Rodoreda quiere transmitirnos y todo resulta más claro. Se trata de un mensaje que procede de la memoria de un pasado de lo cual Natalia está en "recherche": la autora siempre emplea verbos en pasado que son testimonios de lo que acabo de afirmar. En este sentido, hay que notar la presencia, tanto en *La Plaza del Diamante* como en otras obras de Rodoreda, de un influjo marcadamente proustiano. Me parece importante subrayar cómo este último juicio no quiera de ninguna manera reducir el valor de la novela en análisis, sino quiere poner de manifiesto cómo Rodoreda considera importante tener en cuenta la enseñanza de los intelectuales del pasado y de los cuales toma ejemplo e inspiración. La sabiduría que nos ofrece un pasado, incluso lejano, resulta muy precioso para los autores de muchos países.

En los momentos retrospectivos, Natalia nunca es analizada por la escritora de forma directa o subjetiva, de hecho, el perfil de la protagonista se desvela poco a poco a lo largo de la historia. Natalia forma parte de un mundo en el que se ve

dominada por el uso prepotente de la palabra, la prueba es que la protagonista habla muy poco, sobre todo no responde al lenguaje del prepotente marido y se limita a reflejar de manera muy doliente y fría. Su silencio no representa una manera para protegerse a sí misma, sino una rendición amarga en frente de quien demuestra de ser más fuerte de ella y con fuerza la somete. Un "stream of consciousness" lo encontramos ya a comienzo del primer capítulo:

«Mi madre muerta hacía años y sin poderme aconsejar y mi padre casado con otra y yo sin madre, que sólo había vivido para cuidarme. Y mi padre casado y yo jovencita y sola en la Plaza del Diamante,...».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 1, p. 8)

La historia de Natalia se abre y se cierra como un círculo que empieza en la Plaza del Diamante y termina en la misma. Otro caso complementario es la fiesta de bodas que sigue el matrimonio de Natalia con Quimet y que cierra la novela con las bodas de Rita, su hija. Mercè Rodoreda no nos explica claramente lo que significa la circularidad de la novela, lo deja a nuestra interpretación: puede representar un destino no previsible pero que ha llevado Natalia a la libertad después de un larguísimo período de sumisión y que ese destino ya se ha manifestado en el mismo lugar en el cual la historia ha empezado.

«Cuando llegamos a la plaza ya tocaban los músicos. El techo estaba adornado con flores y cadenetas de papel de todos los colores: una tira de cadeneta, una tira de flores».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 1, p. 7)

«[...] Y, como sin saber lo que hacía me puse a andar y eran las paredes quenes me llevaban y no mis pasos, y me metí en la Plaza del Diamante: una caja vacía hecha de casas viejas y el cielo por tapadera».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 49, p. 250)

Incluso la coincidencia de las dos fiestas nupciales puede ser la predicción de una felicidad futura que tal vez no puede realizarse. Las bodas de Natalia y Rita esconden una tesis amarga que parece subrayar cómo en esa época, el único destino para una mujer era el matrimonio. En la historia aparece incluso un dato objetivo que es la evolución interior de Natalia, que plantea el tema del paso del tiempo. El tiempo no es el que sigue la alternación de las estaciones, sino el que transcurre dentro de nosotros y que nos llevará a la fin de nuestra existencia.

Antes del final sólo podemos esperar en una evolución positiva que lleve a la protagonista, libertad y una segura condición de igualdad.

Por lo que resecta a la primera parte de la novela, Natalia no puede alcanzar su fin último en el ambiente doméstico, donde se ve dominada, hasta oprimida; eso nos hace entender porqué la mayoría de sus reflexiones nace en el ambiente exterior. Sin embargo, las imágenes exteriores no sólo nos ayudan entender la evolución que se desarrolla en la protagonista, sino también nos dan válida información histórica, como por ejemplo la mirada a los escaparates, en un primer momento ricas y después de la guerra civil, vacías y escuálidas. La apariencia de algunos lugares de Barcelona, que los lectores podemos reconocer, se nos propone a través de la personalidad y de los sentimientos de Natalia: la agorafobia de la que sufre llega incluso hasta nosotros los lectores y nos transmite el pánico que ella misma percibe.

«Vivía encerrada en casa. La calle me daba miedo. En cuanto sacaba la cabeza fuera, me aturdía la gente, los automóviles, los autobuses, las motos... Tenía el corazón pequeño. Sólo esteba bien en casa. Poco a poco, y costándome mucho, me iba haciendo la casa mía, las cosas mías. La oscuridad y la luz».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 42, p. 217)

La condición de represión y las rígidas reglas de censura típicas del régimen de Franco, no otorgaron a los intelectuales la posibilidad de expresar con su propia voz los tristes acontecimientos que marcaron su vida en exilio. Mercè Rodoreda tuvo la habilidad de conseguir su intento a través de la escritura: trasladando a su protagonista, Natalia, sentimientos, emociones, desilusiones, esperanzas. De tal manera, Rodoreda nos presenta su denuncia y se toma una revancha contra la censura, contra la dictadura de Franco y contra la opresión, haciéndose intérprete de las voces de muchos españoles. Su mensaje es claro y llega a la mente de todos los lectores.

Es oportuno subrayar que el ambiente juega un papel fundamental en la narración y la ciudad entera no se presenta de forma objetiva, sino ilustrada e interpretada a través de los sentimientos de Natalia, como si fuera la ciudad misma un personaje. Para entenderlo, es suficiente un ejemplo: el rechazo y la antipatía que le provoca todo lo que recuerda el arquitecto catalán Antoni Gaudí, es la consecuencia de los gustos que le impone su primer marido, Quimet. En la realidad no se trata de desprecio hacia el producto artístico de Gaudí, más bien de rechazo hacia el marido:

> *«...Y mirando el mirlo fue cuando el Quimet empezó a hablar del señor Gaudí,...tan buena persona,...Y que en mundo no había nada como el Parque Güell y como la Sagrada Familia y la Pedrera. Yo le dije demasiadas ondas y demasiados picos. Me dio un golpe en la rodilla...y me dijo que si quería ser su mujer tenía que empezar por encontrar bien todo lo que él encontraba bien».*
>
> (Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 2, p. 15)

La ciudad ejerce de escenario para los acontecimientos históricos, a pesar de que no se citen con precisión absoluta: es suficiente un detalle para ayudarnos

individuar el momento histórico; por ejemplo las "luces azules" que muchas veces encontramos nombradas a lo largo de la historia:

«Todas las luces eran azules. Parecía el país de las hadas y era bonito. En cuanto caía el día todo era de color azul. Habían pintado de azul los cristales de los faroles altos y los cristales de los faroles bajos y en las ventanas de las casas, oscuras, si se veía un poco de luz, en seguida pitos».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 31, p. 161)

No solamente la ciudad en conjunto, sino también cada espacio en que la protagonista actúa, ha de ser interpretado mediante su interioridad. Básicamente, la vida de Natalia se desarrolla en tres espacios, tres casas: las dos primeras marcan, aunque de maneras muy diferentes, su opresión, la tercera marca finalmente, el momento en que ella alcanza su libertad.

Intervienen, en relación con el espacio, los animales–símbolo: las palomas que viven en la primera casa y las ratas que viven en la tercera, se pueden considerar muy similares. Esto puede parecer un poco raro, pero para entender esta similitud es suficiente recordar que en Barcelona es típico decir que las palomas son "ratas con alas", tal vez por su voracidad y por ser criaturas bastante molestas. En el momento en que Natalia acepta de vivir en la casa de Antoni, la voz narradora nos muestra cómo la protagonista consigue frecuentar los espacios de su ciudad con progresiva desenvoltura, eso marca la evolución hacia la nueva fase de su existencia.

Mediante un análisis general, queda claro que la novela de la escritora catalana ha de ser insertada en la cultura realista, por lo tanto me parece oportuno considerar las orígenes de la enseñanza, de la que Rodoreda tuvo inspiración. Friedrich Engels (1820-1895) afirmaba que "Realismo" no sólo significa mantener fe a los detalles en la representación de una realidad histórica dada, sino también reproducción de caracteres típicos en circunstancias típicas. Según

Engels el objetivo del Realismo es individuar las tendencias y las costumbres de una sociedad, analizando los rasgos típicos de una determinada época histórica. Como ya anticipado, la novela de Mercè Rodoreda, que rechaza la sensiblería subjetiva, se puede insertar en el contexto realista-naturalista que tiene su cuna en Francia, con pilares de la cultura, como Gustave Flaubert (1821-1890), cuya *Madame Bovary* es una de las novelas más leídas y conocidas. Flaubert está convencido de que el autor tiene que quedarse fuera de la realidad que narra, no tiene que participar, ni siquiera formular su propio juicio. Otro grande ejemplo es Emile Zola (1840-1902) que se propone como heredero de la teoría de Flaubert; su obra más conocida es *Therese Raquin* (1868). Zola subraya el carácter "científico" de su técnica narrativa, demostrando cómo el personaje se ve condicionado por la procedencia y por el entorno social (*"La race, le milieu, le moment"*). El Realismo conoció un segundo período durante lo cual dio importancia especial a las ideas socialistas que ponían de relieve la desigualdad entre clases sociales.

El Verismo que nació y se difundió en Italia entre 1870 y 1890 encontró su inspiración en el Naturalismo francés (Santoro, Mario, *Le stagioni della civiltà letteraria italiana*, 1970, cap. 15, pp. 621-626, Ediciones Le Monnier, Firenze) aunque tuvo rasgos propios. Básicamente, mediante el método del primer Naturalismo, el autor interviene con sus reflexiones y sus juicios; con el método naturalistico-verista, prevalece la impersonalidad, puesto que el autor deja a sus personajes libertad de acción (según afirmaba el escritor, crítico literario y periodista italiano, Luigi Capuana) a pesar de concentrar su atención en la figura del hombre. Giovanni Verga, en sus relatos y en sus grandes novelas, pone en práctica estos valores, construyendo su obra como "documento humano". Esta definición se adapta muy bien al personaje de Natalia que en un primer

[7] Zola, Emile, "La raza, el ambiente, el momento histórico".

momento se ve condenada a un destino de pobreza y derrota personal, como reflejo de muchos personajes desafortunados, típicos de la literatura verguiana. En la segunda parte de su vida, Natalia demuestra tener la capacidad de rescate contra su mísera condición precedente. De hecho, Natalia entra la casa de su segundo marido con la posibilidad de pedir todo lo que le agradece, como la cama de latón, los estantes en la cocina, etc. Pero incluso en esta segunda vivienda hay algo muy desagradable que la protagonista tiene que sufrir: la presencia de ratas que roen las provisiones arregladas en el almacén. Las palomas, ya lo hemos aprendido, son "ratas con alas" y en esta casa que representa la liberación de la protagonista, las ratas dominan. Por lo tanto, eso nos sugiere que también su decisión de casarse con Antoni se basa en un compromiso, o sea de pasar a la "manus" de otro hombre, del que no está enamorada, como única solución para satisfacer su necesidad de ayuda económica.

«-¿Se querría casar conmigo?
[...] -Soy libre y usted es libre y yo necesito compañía y sus hijos necesitan un buen apoyo...».
(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit, cap. 39, p. 207)

El conjunto de detalles desagradables que aparecen en la primera casa, como polvo, grietas en la madera y carcomas, pone de manifiesto la condición de víctima que Natalia vive: ella no puede dar lugar a una verdadera lucha contra un su marido Quimet, en el que individúa el enemigo, sin embargo, nos demuestra su situación de sometida. Parece que Natalia no viva su existencia, sino sólo la mire desde el exterior, asistiendo a los acontecimientos que la han marcado. En

realidad, con su actitud, Natalia sólo aparenta pasividad, la verdad es que ella se siente muy impotente con respecto a todo lo que no puede cambiar.

La retrospectiva de su vida pasada se caracteriza por una serie de reflexiones que se unen mediante la conjunción *si*, que expresa la añoranza de lo que no fue pero que, tal vez, pudiera haber sido: "si mi madre hubiera vivido más...".

Toda la vida de la joven parece ser caracterizada por rupturas, falta de conexión "causa-efecto", así la narradora nos hace percibir una sensación de discrasia[8], a veces mediante el uso de un lenguaje paratáctico. Con eso, me parece oportuno hacer un pequeño paréntesis sobre el significado de la palabra "parataxis". Es una palabra de origen griego ("parà" = cerca de, "tasso" = orden) es un conjunto de proposiciones autónomas desde el punto de vista gramatical, a pesar de establecer una conexión lógica entre ellas, por ejemplo: "Llueve, me aburro, busco un remedio, leo un libro". Lo contrario de "parataxis" es "hipotaxis" ("ipo" = bajo, "tasso" = orden) es un conjunto de proposiciones conectadas entre sí, tanto desde el punto de vista gramatical como lógico, por ejemplo: "Llueve tanto que me estoy aburriendo, por lo tanto encuentro remedio leyendo un libro". Volviendo a la novela, la elección que hace Rodoreda de cierta estructura gramatical, pone de manifiesto falta de conexiones y relaciones.

Natalia añora haber dejado su primer novio, un chico de carácter tierno y dulce, para casarse con un hombre que le hace sucumbir con su exuberancia pero que al final la desilusiona profundamente con su prepotencia. Más tarde la vida la lleva a elegir otro hombre que tiene el mismo carácter dulce de su primer novio. Es una suerte de regreso que ya se anuncia en un momento dado, en que Natalia compra la comida para las palomas:

«...Me hizo volver adentro a comprar cinco kilos de arvejas. El mismo tendero me las pesó. Era un chico como el Pere, el cocinero, alto, con el pelo bien

[8] Discrasia, palabra de origen griego; literalmente significa "mezcla hecha mal", "disfunción", indica falta de conexión.

peinado y la cara un poco picada de viruelas, no mucho. Mi señora siempre decía que hacía buenos precios y que era un tendero honrado que siempre daba el peso. Y era de pocas palabras».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 20, p. 112)

He subrayado ya que la boda de Natalia y Antoni se basa en el compromiso, pero analizando la situación más detalladamente, incluso el matrimonio con Quimet fue por lo menos en parte un compromiso, basicamente porque esa relación le había otorgado a Natalia la posibilidad de huirse de la casa en la que vivía con su padre.

De hecho, cuando Natalia vuelve recuerda la vida que vivió junto a su padre, sus recuerdos siempre son tristes, hasta desagradables: nunca recuerda momentos de ternura, de felicidad, de serenidad; su vida se dividía en "momentos": el momento de comer, el momento de dormir, todo eso se compara con la imagen tierna de una criatura indefensa como un gatito. Muy pronto, la unión con Quimet revela toda su escualidez y poco a poco, la joven se encuentra aislada en una soledad aún peor de la que vivía por causa de su padre. Su vida de mujer casada no sólo falta del amor que ella esperaba encontrar, sino también carece de diálogo, entendidio como conjunto de aficiones, esperanzas y convicciones. La señora Enriqueta, había focalizado la necesidad de Natalia de encontrar una casa nueva y de tomarse la libertad de su padre:

«Haces bien en casarte joven. Necesitas un marido y un techo.
La señora Enriqueta,..., siempre me daba buenos consejos».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 4, p. 25)

De hecho, en un primer momento, la situación parece ser positiva para Natalia, pero ¿cual es el precio que tiene que pagar? Natalia paga con su propia alienación.

La vida de Natalia se nos muestra muy desafortunada e infeliz, de toda manera, la novela de Rodoreda se presenta a través de la biografía de la protagonista como un modelo de vida típico de las jóvenes mujeres de su época que al marido sólo debían demostrar obediencia. El marido siempre goza de libertad y no tiene que explicar sus decisiones, mientras que la mujer sólo puede adaptarse a su voluntad. En el momento histórico de la novela, no existía un verdadero concepto de libertad entre marido y mujer. Ya sabemos que la verdadera libertad es el sentido del límite, o sea, "mi libertad termina donde empieza la libertad de los demás". Sólo a partir de este concepto de libertad puede derivar el mutuo respecto.

Finalmente Natalia huye de su condición sólo después de la muerte de Quimet; sólo en ese momento, finalmente puede destruir la jaula de aquellas tanto odiadas palomas; una primera mísera venganza.

Mientras tanto que Natalia vive con su marido, la percepción de su situación personal se expresa mediante un gesto que puede parecer casi obsesivo, o sea rozar con los dedos las pequeñas balanzas grabadas en la pared de la escalera que lleva al apartamento en el que vivía con Quimet. La elección de esta imagen no parece casual: la balanza representa una situación de equilibrio o su contrario. Queda claro que en el caso de Natalia se trata de falta de equilibrio entre ella y Quimet. Una falta que aumenta cada vez más desde el momento en que según la voluntad del marido, la joven tiene que cuidar a las palomas. La suya es una obligación obsesiva que se expresa no sólo en la limitación de los espacios sino también en la percepción del olor de estos animales en los vestidos y en la piel. Tal vez, Natalia es la única que percibe este olor desagradable o cree percibirlo, puesto que en la realidad nadie parece haberlo relevado:

«Sólo oía zureos de palomas. [...]vToda yo olía a palomas. Palomas en el terrado, palomas en el piso; soñaba con ellas. La chica de las palomas».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 22, p. 119)

Sus miedos y sus enseguridades no siempre tienen razón obvia, por ejemplo, en ella nacen ciertas suspechas cuando empieza a carecer el trabajo de Quimet. A lo largo de la novela, los lectores descubrimos la adhesión del marido a ideas republicanas y su participación a manifestaciones en las calles, mientras que Natalia es indiferente hacia la política:

«Y todo iba así...hasta que vino la república y el Quimet se entusiasmó y andaba por las calles gritando y haciendo ondear una bandera...».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 14, p. 78)

Nos enfrentamos con una situación de ausencia de motivaciones, de tal manera los personajes se colocan en una realidad que aceptan así como se presenta, mediante una estrategia que nos recuerda la de Giovanni Verga (Santoro, Mario, *Le stagioni della civiltà letteraria italiana*, Op. Cit.). Desde los personajes verguianos no emerge la fe, ni sus exigencias o problemas difundidos de manera conscientes en el pueblo. El autor no nutre ninguna certidumbre, ni esperanza de redención para sus personajes, si no la considera realizable. Verga escribe manteniendo una actitud lejana y fría, mostrando una visión básicamente pesimista. Los desafortunados personajes verguianos siempre actúan basándose en el empuje debido a la necesidad económica o a la pasión amorosa. Para Verga no hay malvados, sino sólo seres humanos prisioneros de un papel que nunca han elegido y del cual no pueden apartarse (Gianni, Angelo, Balestreri, Mario, Pasquali, Angelo, *Antologia della letteratura italiana*, Op. Cit., pp. 115-127).

Básicamente, el Verismo tenía como principio fundamental, retraer lo verdadero. El escritor escogía sobre todo situaciones y personajes de la

contemporaneidad. Nos pone enfrente de verdaderos "documentos humanos" construidos usando un procedimiento científico y un lenguaje conveniente. El autor no elige personajes que ocupan niveles sociales altos en los que la vida resulta regular y artificial por causa de un efecto "nivelador" debido a las normas sociales, sino elige personajes humildes cuya vida presenta rasgos originales, más cercanos a la naturaleza y lejanos a la sociedad afectada. La prueba es el ambiente típico de los burgos y del campo, donde los personajes han mantenido la originalidad. Giovanni Verga revela una visión de la vida básicamente desde el punto de vista económico, nunca edulcorada por una esperanza consoladora, sino marcada por un pesimismo irremediable (Trombatore, Gaetano, *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, 1950, pp. 80-88, Ediciones Manfredi, Palermo).

El autor pone de manifiesto que en una novela el ambiente ejerce un influjo determinante en los personajes, además no emerge ninguna búsqueda de ideales morales. Para los personajes la vida se configura como una lucha constante y desesperada contra las rígidas leyes de la economía. Se percibe en la obra verguiana una suerte de resignación, de consciente impotencia. A partir de esta premisa, no es posible considerar una oportunidad de mejora, ni siquiera parcial (Luperini, Romano, *Pessimismo e Verismo in Giovanni Verga*, 1968, Ediciones Liviana, Padova, pp. 3-18).

De acuerdo con la práctica, he conectado el Verismo con el Naturalismo francés. En este momento me parece interesante citar un ensayo muy conocido del escritor, crítico, filósofo, historiador y político italiano, Benedetto Croce. En dicho ensayo, Croce defiende la originalidad del Verismo italiano. Él sostiene que el Verismo se afirmó en Italia,

> *«perché l'Italia partecipava alla vita moderna; e se venne preceduto da quello francese e inglese e ne risentì l'influsso, questo fatto indica bensì la situazione*

storica in cui esso sorse, ma non designa punto l'inferiorità del suo valore artistico. [...] I precedenti "stranieri" in letteratura hanno per l'Italia nuova lo stesso valore dei precedenti politici ed economici nelle altre parti della vita: non sopprimono né la personalità nazionale, né l'originalità individuale».

(Croce, Benedetto, *Letteratura della nuova Italia*, III, 1949, Bari, pp. 11-14, contenido en D'Asdia A., Mazzamuto P.)

Solamente al terminar la terrible guerra civil, Natalia percibe una diferencia concreta entre antes y después del conflicto: la gente se había empobrecido mucho y los escaparates tristemente vacíos son una señal de que muy pocos eran los que podían permitirse hacer compras. La misma situación la vive Natalia que se encuentra en el período más difícil de su vida, de tal manera se ve forzada a mandar Toni, el niño mayor, a un instituto donde tal vez hay alguien que pueda darle educación y cuidado.

«La Julieta [...] me dijo que ella podría meterme al niño en una colonia, [...] que al niño le sentaría bien tratar con otros niños y que eso le prepararía mucho para la vida».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 31, pp. 164-165)

Pese a la muerte de su marido, Natalia no hace nada para reconquistar el espacio que había perdido porque en lugar de las palomas rechazadas, sólo queda el recuerdo obsesivo.

Por causa de la situación en la que vive, Natalia sólo puede tener una actitud pragmática, donde no hay espacio para sentimientos, por lo tanto, la única solución posible es la "pietrificación" de su corazón.

El mismo estado de desorden, decadencia y escualidez representa la destrucción que la guerra civil causó a mucha gente. Los muebles arruinados que Natalia ve al volver a su primera casa, representan su interioridad donde se justifica la alternancia de sentimientos indistintos que sólo llevan a un nuevo sufrimiento. Vueve a la luz el recuerdo de la paloma muerta como predicción de la muerte de Quimet.

«Hasta que un miliciano llamó a la puerta para decirme que el Cintet y el Quimet habían muerto como unos hombres.
[...] Subí al terrado a respirar. [...] Y allí dentro, en el fondo, patas arriba, estaba una paloma, aquella de los lunares».
(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 32, p. 169)

En tal situación de objetiva desesperación, de soledad y de pobreza, Natalia da forma al terrible proyecto de matar a sus niños y de suicidarse. Se trata de un plan construido y basado en la idea de verter ácido en la boca de los dos niños, mediante un embudo. El uso de este último no es casual, sino simboliza el "cierre", dada su forma: ¿hay algo que pueda ser más definitivo que la muerte? El terrible proyecto que la pobre mujer piensa, nos da la idea de su desesperación. La acción por suerte no se cumple, sin embargo lo que queda en nosotros los lectores es el horror que produce pensar en que una madre pueda concebir algo similar. De toda manera nos parece lícito preguntarnos si existe una explicación que nos haga entender cómo se pueda llegar a tomar una decisión que cualquier sociedad condenaría como acto criminal. La prueba es que Natalia proyecta el homicidio de los hijos y su propio suicidio como acto de sumo sacrificio, siendo sus criaturas el único bien que le queda. Estas páginas tan tristes son fruto de la absoluta ausencia de sentimientos de amor hacia la protagonista y sus niños.

Vemos a Natalia entrando una iglesia y eso inmediatamente nos sugiere la idea de que quiera rezar para volverse a Dios y pedirle ayuda. La realidad es otra: a pesar de encontrarse en un lugar sagrado, espantosas alucinaciones la golpean y para liberarse sólo puede usar su propia fuerza, volando hacia lo alto, hacia el cielo, hacia el techo de su casa, donde está el palomar.

En este caso, nos damos cuenta de que el nombre que Quimet le había atribuido no es casual:

«Y arriba, yo arriba, Colometa, vuela, Colometa [...] Arriba Colometa, que detrás de tí está toda la pena del mundo [...] Corre de prisa. [...] Vuela arriba, escaleras arriba, hasta tu terrado, hasta tu palomar... vuela Colometa».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 35, pp. 187-188)

Natalia, joven mujer abandonada y falta de ayuda, parece una figura muy débil, en la realidad, sólo en si misma puede encontrar una fuerza que nos deja favorablemente asombrados: la fuerza de renunciar a su terrible decisión y a liberarse. Es este el momento en que se realiza la providencial y positiva intervención de Antoni que le propone trabajar en su casa como empleada del hogar: un primer paso hacia un proyecto que tal vez el hombre piensa sólo en secreto. Natalia acepta casarse de con él a pesar de su impotencia, porque reconoce la utilidad de esa unión para si misma y para sus hijos; la actitud de la protagonista es muy pragmática y su gran fuerza interior la lleva a dejar al lado su propia felicidad.

La casa de Antoni no aparece acogedora (pensemos por ejemplo en el pasillo largo y oscuro que llama nuestra atención a la imagen del intestino). La casa a la que se suele hacer referencia, sobre todo en momentos de desconsuelo o de miedo, es el "nido" que nos recuerda los versos del poeta italiano Giovanni Pascoli[9]. Para Natalia la situación es diferente, ya que trata de percibir como propia la casa de Antoni, renovando su apariencia y comprando varios objetos en los cuales ella tiene la ilusión de reconocer a si misma. Más que de renovación, se trata de un disfraz que esconde la verdadera apariencia de aquella casa en la que Natalia ha aceptado entrar según su voluntad. Tal vez Antoni ha entendido

[9] El tema del nido o de la casa, para Giovanni Pascoli simboliza la familia y un lugar cálido y acogedor. Lo encontramos sobre todo en las obras *Canti di Castelvecchio* e *Il Fanciullino*.

eso y deja que la mujer haga todo lo que desea porque siente para ella gran cariño. La agorafobia de que sufre la joven explica muy claramente su deseo de embellecer la casa según sus propios gustos.

De hecho, la casa se convierte en un refugio contra el mal que para Natalia se presenta como un conjunto de amenazas procedentes del exterior. La protagonista logra superar su agorafobia después de las bodas de su hija Rita, cuando por la noche caminando sola por las calles del barrio Gracia, se queda maravillada por seguir sin caerse.

Una vez llegado a su vieja casa, graba en la puerta cerrada, el nombre "Colometa" para simbolizar el final de un pasado muy infeliz, pero las pesadillas no la abandonan. Cuando llega a la Plaza del Diamante, Natalia siente la sensación desagradable que los edificios que rodean la plaza se curven sobre ella, imponiéndole un nuevo cierre que se propone una vez más en la forma de embudo. El grito con que ella se libera de su pasado, le hace probar una sensación nueva: por primera vez, Natalia parece tener una relación con las personas que forman parte de la sociedad en la que vive. Finalmente se da cuenta de que ya no está aislada ni sola. Piensa en su marido Antoni, en su generosidad y en todas las ocasiones en las que él le había agradecido por haber aceptado el casamiento y decide que ha llegado el momento de agradecerle a él, cosa que ella nunca había hecho:

«Gracias. Gracias. Gracias. El Antoni se había pasado años diciendo gracias y yo nunca le había dado las gracias por nada. Gracias...».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 49, p. 251)

Natalia siempre ha estado en relación con todos los espacios en los que se ha desarrollado su vida. En efecto, ella no ha vivido en toda la ciudad de Barcelona, sino sólo en su barrio, Gracia, que es un espacio reducido que muy a menudo es

representado como demasiado grande para ella que se pierde en ello, quedando víctima de sus propias alucinaciones:

«El olor a carne, a pescado, a flores y a verduras se mezclaba, y aunque no hubie tenido ojos me abría dado cuenta en seguida de que me acercaba al mercado. [...] Y me iba metiendo en el olor del mercado y en los gritos del mercado para acabar dentro de los empujones, en un río espeso de mujeres y de cestos».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 14, p. 77)

El único espacio en el que parece sentirse tranquila es la casa (hay que recordar el primer matrimonio) a la que ella se dedica con todas sus capacidades para realizar cuanto más, reparaciones. En seguida, la unión se revela una desilusión debida al egoísmo, la prepotencia y la incapacidad de dar afecto de Quimet, por lo tanto, la casa que antes de entrar, le aparecía como una meta deseada, en muy poco tiempo se convierte en una prisión, hasta una pesadilla si pensamos en las obligaciones que tiene, siendo ella forzada a cuidar de las palomas. Hasta la escalera que Natalia bajaba todos los días para ir al mercado, se convirtió en una vía hacia el infierno:

«Baje la escalera como si fuese una escalera que acabase muy lejos y al final estuviese el infierno. Hacía años que no la habían pintado».

(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 36, p. 189)

Al fin y al cabo, durante toda la narración, vemos a la protagonista encerrada en una especie de "bola" de la cual no puede salir, aunque vea afuera, y en la cual nadie puede entrar. El nombre "Colometa" describe perfectamente esta condición y hasta encontrar a Antoni y aceptar su propuesta, Natalia no consigue ni siquiera reconquistar su verdadero nombre.

Las palomas para ella no pueden tener valoración positiva, sobre todo de libertad porque con su presencia le han quitado hasta la única forma de bien que ella poseía o sea aquella sensación de bienestar que percibía cuando subía al techo, desde lo cual veía el cielo. Tampoco el nacimiento de los dos hijos constituye una solución para la protagonista; al contrario, las dificultades aumentan porque el marido no gana bastante dinero. A partir de ese momento, Natalia siente la necesidad de encontrar trabajo que aunque sea humilde y pesado, le otorga la posibilidad, al menos en parte, de liberarse de aquella angustiante sensación de cautiverio. Para hacer eso, está forzada a dejar sus niños solos en casa, y con sus dueños no encuentra ninguna posibilidad de establecer una relación basada en la recíproca comprensión, en el intercambio o en la confianza.

Muy pronto, ir a trabajar para ella no representa más una solución, sino una nueva desilusión, no obstante ocurre algo positivo: por un lado se ve obligada a salir de su "casa–prisión"; por otro lado consigue disminuir la distancia entre hombre y mujer porque con su bajo sueldo ayuda a su marido y a su familia. Nos esperaríamos que Quimet reconociera lo que hizo su mujer, por lo menos un agradecimiento, pero no es así. El hecho positivo es que Natalia tiene conciencia de su propia importancia, de su valor.

El estallar de la Guerra Civil Española empujó a las mujeres a salir fuera de la casa, al espacio público. Muchas de ellas se vieron forzadas a arreglárselas con cualquier forma de trabajo, en la mayoría de los casos muy humilde y pagado muy poco, además desprovisto de defensa jurídica. Ellas mismas estaban conscientes de que después de aquel espantoso conflicto, todas hubieran tenido que volver a ocuparse de las tareas domésticas sin recibir ningún reconocimiento por lo que habían hecho. Natalia es una de esas mujeres, tal vez según el mensaje que nos da la autora, un ejemplo paradigmático de la situación general de las mujeres. Mientras tanto que una mujer es considerada sólo como empleada del

hogar a la que se niega cada posibilidad de decidir, queda claro que poseer una casa representa una solución para todos los problemas. En la realidad, las decisiones que una mujer puede tomar en tal situación sólo conciernen a su condición de sometida al hombre. Sólo cuando las mujeres salieron al espacio público, aunque de manera confundida y sin reglas, pudieron probar una aunque pequeña forma de liberación, tal vez ligada a las necesidades cotidianas, que las llevaron a ser autónomas y lejanas del dominio masculino. En un primer momento no hubo una verdadera conciencia de este lento proceso de autonomía, también porque la paz cambió las cosas. Claro es que las consecuencias de todo no desaparecieron, porque una vez establecida la paz, también se impuso una dictadura durísima y cuando ésta terminó, no sólo en la Península Ibérica, que no formaba parte de los países que participaron a la Segunda Guerra Mundial, sino también en toda Europa, las mujeres empezaron a verse reconocidos sus derechos. Finalmente la sociedad entendió que sin el apoyo femenino, en todos los países que habían tomado parte al segundo conflicto mundial, no hubieran estado más fábricas abiertas, oficinas eficientes, trabajos humildes pero llevados a cabo con dedición: ¿dónde estaban las mujeres–cartero, las mujeres–ferroviario, las mujeres–carpintero? Trabajaban en lugar de los hombres que iban a morir al frente.

La paridad de los derechos para las mujeres llegó gracias a grandes sacrificios, después de los cuales jamás pudo ser discutida y fue la verdadera liberación femenina. Natalia la alcanza a través de la figura de su hija Rita que puede tomar decisiones de forma autónoma sin hacerse condicionar y el grito que echa mientras está sola durante la noche que sigue las bodas de su hija, resulta totalmente liberatorio. El carácter muy fuerte de Rita representa el desarrollo positivo de la prepotencia del padre Quimet que sólo aspiraba al predominio: la autonomía de Rita es auténtica libertad, es derecho. A partir de esta premisa, Rita

no puede tener atracción hacia la vida matrimonial que su novio Vicenç quiere ofrecerle. Ella es totalmente consciente de que el estudio para la mujer es sinónimo de libertad. Sólo el estudio puede ser verdaderamente κτημα ες αιει[10], o sea un "instrumento para siempre".

Pues, para Rita el matrimonio no puede tener el mismo valor que tuvo para su madre, además nunca se hubiera convertido en víctima como ella. Cuando al final Rita acepta las bodas, eso forma parte de sus decisiones autónomas, decisiones que siempre había reivindicado. Resulta muy claro que incluso después de las bodas, Rita va a mantener su derecho a decidir según su propia voluntad.

«Cuando la Rita volvió a casa le dije que el chico del bar había venido a pedirla para casarse. Me miró y [...] dijo: ¿usted cree que tengo ganas de casarme y de enterrarme y de ser la señora del tabernero de la esquina?
[...] Y al final la Rita le dijo que no se quería casar, que quería ver el mundo, [...] y que ella tenía otras cosas en la cabeza».
(Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, Op. Cit., cap. 45, p. 231)

Mercè Rodoreda escogió ese momento histórico para contextualizar su novela no sólo porque tiene que ver con su propia vida, sino también con razón de subrayar y condenar un hombre que llevó su país, primero a una guerra muy sangrienta y fratricida y después lo sometió a una forma de gobierno dictatorial.

Tras la lectura de la novela de Rodoreda, dejando de lado todas las posibles interpretaciones analíticas, podemos preguntarnos en cuáles acontecimientos la historia de Natalia se encierra. Retomamos los principales: su primera boda con Quimet, que se configura como la oportunidad para alejarse de la casa paterna, la desilusión debida a la actitud prepotente del marido, la Guerra Civil Española que aparece como contexto y como causa de la muerte de Quimet, las

[10] Refrán de Tucidide, histórico griego. La lectura es, "ktema es aiei".

dificultades económicas y la miseria como consecuencias directas del conflicto, el segundo matrimonio, con el señor Antoni, otro compromiso que Natalia acepta con el intento de llevar una mejora a la vida de sus niños y por último la atmósfera de serenidad y cambio, que marca la vida de los hijos, ya adultos.

En conjunto, se trata de una historia ejemplificativa de la vida de una clase social humilde de la cual forman parte los protagonistas, pero sin perspectiva de mejora, tanto desde el punto de vista político como social. Desde la lectura de la novela, según mi parecer, destaca el hecho de que la protagonista Natalia parece ser el único personaje que vive muy claramente los problemas representados, es decir, no se percibe ninguna implicación desde el punto de vista social. Estamos en frente de un texto en el cual el arte esboza la figura de una pobre e inocente mujer que no consigue expresarse sobre las dificultades que la dominan, sino se contenta con sólo vivir y trata de hacerlo en la manera menos dolorosa posible. A pesar de lo expuesto anteriormente, el compromiso que para Natalia representa un mísero intento de escaparse de una situación muy triste y difícil, las humillaciones que sufre sin rebelarse, pueden representar la clase humilde a la que ella pertenece y de la cual consigue apartarse solamente poniendose de acuerdo con si misma y con los demás. Básicamente, esta historia nos remite a un clima verguiano, lleno de pesimismo y falto de consuelo. Tampoco Dios representa para Natalia una ayuda, por lo menos a nivel espiritual.

Tengo la percepción de que falte por parte de Mercè Rodoreda una forma de adhesión sentimental a la figura de Natalia: su narrativa se limita a una simple constatación sin expresar opiniones sobre convicciones desde el punto de vista moral, político o social. Al fin y al cabo, Natalia nos aparece sí soferente pero también víctima de sus mismas decisiones. Su primer marido la envilece con su prepotencia, pero Natalia no se había preocupado por profundizar su conocimiento de Quimet, de su carácter, antes de aceptar la propuesta de

matrimonio. Esto sólo es un ejemplo, en la realidad, toda la vida de la joven se basa en una forma de aceptación pasiva, de sumisión a lo que le occurre. Todos sabemos ya desde el momento en que nos asumimos nuestras responsabilidades, que cada decisión implica el riesgo de cometer errores: en la novela de Mercè Rodoreda, la prueba es que todas las elecciones de Natalia se nos presentan como erróneas y su sufrimiento es la consecuencia directa. Incluso la última elección de casarse con Antoni, un hombre impotente, es una decisión suya; por suerte, en este caso se trata de una solución que le lleva por lo menos una ventaja, desde el punto de vista económico.

Me parece importante subrayar que el diseño que la escritora nos propone pertenece a un contexto básicamente naturalista, esto explica la elección de un estilo "sin color", típico de un tratado científico. A lo largo de la novela no encontramos términos que desempeñen la función de palabras-clave para orientar al lector hacia determinadas conclusiones. Esta tendencia estilítica la emplea también la filosofía positivista que confia totalmente en la ciencia. Por lo tanto, me parece oportuno aplicar a esta novela el famoso refrán de Hippolito Taine, ya citado anteriormente: *«La race, le milieu, le moment»* (*Dizionario Universale della Letteratura Contemporanea*, Vol III, 1961, Ediciones Mondadori, Milán, pp. 714-719). Mediante la poética verista, llegamos a una toma de conciencia de la realidad: incluso si la realidad resulta diferente con respecto a la que el autor desea, él no puede hacer más que tomar conciencia, según los criterios del determinismo materialista: sólo queda la fuerza de los objetos y de los fenómenos. El poder que el ambiente ejerce en los seres humanos es una trágica verdad representada por Mercè Rodoreda, que sufre por culpa de su objetiva toma de conciencia (Luperini, Romano, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, 1968, Ediciones Liviana, pp. 3-18).

«Escribo porque me gusta escribir. Si no me pareciera exagerado diría que escribo para gustarme a mí misma. Si de rebote lo que escribo gusta a los demás, mejor. Quizás es más profundo. Quizás escribo para afirmarme. Para sentir que soy ... Y acabo. He hablado de mí y de cosas esenciales en mi vida, con una cierta falta de medida. Y la desmesura siempre me ha dado mucho miedo».

Mercè Rodoreda, Prólogo de *Espejo roto*

Capítulo Sexto

Mercè Rodoreda: breve presentación sobre la vida de la escritora catalana, la narrativa y el estilo

Mercè Rodoreda i Gurguí nació el 10 de octubre de 1908 en una pequeña casa, en el barrio San Gervasio de Cassolas, en Barcelona. Sus padres, Andreu Rodoreda Sallen y Monserrat Gurguí Guàrdia, fueron grandes amantes de las artes (sobre todo de la literatura, del teatro y de la música). La cultura de los padres es un elemento fundamental, en cuanto sabemos que en la educación de un niño y de un adolescente son muy importantes los impulsos que proceden del ambiente familiar. La educación a lo "bello" encuentra sus raíes en los componentes que tienen gusto por ello. La enseñanza que los padres de la escritora le transmitieron, tuvo una eficacia indiscutible y eso resulta muy claramente de las noticias y de los acontecimientos que atañen a su vida. Incluso su espíritu crítico, frente a sus primeros escritos, se basa en el aprendizaje juvenil. Rodoreda es consciente de sus propios límites, quiere mejorar su conocimiento y niega validez a nivel literario a la producción en la que cree no haber hecho todo lo que estaba en su mano. Tampoco hay que olvidar que el abuelo materno, Pere Gurguí representó para la joven Mercè un gran modelo de enseñanza, que le transmitió el amor por la cultura y la lengua catalana. Esta "simbiosis" nos llama la atención al movimiento que en Italia es conocido como "scapigliatura milanese", nombre con el cual se indica un grupo de escritores que entre 1860 y 1880 fueron protagonistas de la sociedad literaria. En efecto, la "scapigliatura" no fue una verdadera escuela: los miembros que formaban parte del movimiento se consideraban atados por vínculos de amistad, que se conectan con el sufrimiento debido a las convenciones sociales y a la cultura oficial; por una actitud

anticonformista y rebelde; por la tendencia a "disfrutar" en el sentido de tomar como ejemplo, "voces" ejemplares de las literaturas estranjeras.

El mismo nombre, "scapigliatura", que fue introducido por el escritor, político y periodista italiano, Cletto Arrighi, hace referencia a jóvenes que demostraron entusiasmo en la lucha contra la sociedad burguesa. El término, más tarde, fue empleado para expresar una condición de ruptura con el pasado, la angustia de la vida, el rechazo de los ideales tradicionales. Los "scapigliati" también eran colaboradores para revistas como, *Il Gazzettino*, *La Cronaca Grigia*, *Il Figaro*. Se trata de publicaciones que tenían tono más o menos revolucionario, que ponían de relieve la exigencia de renovación. Los nombres más conocidos entre los miembros que pertenecían al movimiento son: Giuseppe Rovani, Emilio Praga, Arrigo Boito, Ugo Tarchetti, Giovanni Camerana, Carlo Alberto Dossi. Ellos estaban en búsqueda de un lenguaje compatible con su espíritu de rebelión y apoyaban la relación estrecha y la complementariedad entre las tres artes: poesía, música y pintura (Santoro, Mario, *Le stagioni della civiltà letteraria italiana*, 1970, Le Monnier, Firenze, cap. 12, pp. 599-601).

Todos los elementos que caracterizaban la "scapigliatura" se encuentran en los escritos de Mercè Rodoreda, especialmente en la novela *La Plaza del Diamante*, empezando por el uso de un lenguaje nuevo y diferente y siguiendo con la búsqueda de nuevos ideales sociales, hasta adquirir la enseñanza de los modelos estranjeros.

Por lo que respecta a su educación, Mercè Rodoreda sólo frecuentó dos años (desde 1915 hasta 1917) la escuela primaria y en dos diferentes institutos. Muy pronto se acercó al mundo del arte, actuando por primera vez en 1913: con sólo cinco años, actuó en el mundo teatral, en el papel de la niña Ketty, personaje de la obra *El misteriós Jimmy Samson*.

Durante la niñez, Rodoreda leyó muchímo, sobre todo autores catalanes, tanto clásicos como modernos, entre ellos: Jacint Verdaguer, Ramon Lllull, Joan Maragall, Josep María de Sagarra y Josep Carner, para hacer algunos ejemplos. La afición para la lectura fue claramente el resultado del influjo positivo que ella obtuvo del ambiente bohémien de su familia.

En 1921, el abuelo materno murió y su tío Juan anunció, tras algunas cartas, que de vuelta de su viaje a Argentina, iba a establecerse en la casa de su familia (en la cual impuso su propio estilo de vida y reglas muy rígidas). Incluso anunció a la joven sobrina (que en esa época tenía trece años) que iba a casarse con ella. De hecho con veinte años, Mercè se casó y fue a vivir en una pequeña casa en calle Zaragoza (Barcelona). En 1921, nació su hijo, Jordi Gurguí i Rodoreda, pero a pesar de su condición de mujer casada, Mercè no aceptó la idea de depender económicamente del marido, por eso y para escapar de su difícil condición de mujer oprimida, decidió entrar el mundo de la escritura hasta que la actividad literaria se convirtió para ella en un verdadero trabajo. Empezó su carrera escribiendo versos, una pieza teatral y una novela. Mientras tanto, el 14 de abril de 1931, en España se instauró la Segunda República.

En ese mismo año, Rodoreda conoció al pedagogo y lingüista Delfí Dalmau i Gener que le ayudó mejorar su conocimiento de la lengua catalana; entre los dos nació una amistad muy fuerte. Dalmau veía en Mercè gran capacidad intelectual, por lo tanto la exhortó a que publicara sus primeras obras: de hecho, en 1932 se publicó su primera novela titulada, *Sóc una dona honrada?.* En 1933, la escritora empezó su carrera perodistica en la revista semanal *Clarisme* y el año siguiente se publicó su segunda obra, *Del que hom no pot fugir*.

Mercé Rodoreda ingresó en el mundo literario gracias a la ayuda de Joan Puig i Ferrater, director de Edicions Proa, que la incluyó incluso en el "Club dels

Novel·listes", donde encontró a otros escritores como Armand Obiols y Francesc Trabal.

Entre 1935 y 1939, la escritora publicó dieciséis cuentos para niños en el periódico *La Publicitat* y otros cuentos en *La Revista*, *La Veu de Catalunya* y *Mirador*.

En 1936, fue publicada la cuarta novela de Rodoreda, titulada *Crim*. Poco tiempo después, Mercè decidió renegar sus cuatro primeras novelas porque para ella no eran dignas de ser consideradas obras literarias, siendo fruto de la falta de experiencia.

Cuando en 1936 estalló la Guerra Civil Española, Rodoreda colaboró como revisor de catalán en la comisaría de propaganda de la Generalitat de Catalunya. El año siguiente, dejó su marido Juan Gurguí y en 1938, se publicó la quinta novela, titulada *Aloma*, la primera obra que finalmente la escritora reconoció como "suya".

A pesar de que la escritora no se comprometió de alguna manera en la actividad política de la España de Franco, siempre luchó en el ámbito intelectual contra el régimen y a favor de la independencia de Cataluña, sin olvidar que todas sus obras están escritas en catalán, en español no escribió casi nada. Eso fue suficiente para que Mercè decidiera dejar el país, incluso tras el consejo de su madre a la cual confió su hijo, y se fue al extranjero. Primero alcanzó Girona y el 30 de enero de 1936, llegó a Francia, a Tolosa. Empezó así para ella la experiencia muy difícil y dolorosa del exilio.

Después de su llegada a París, Rodoreda se trasladó a Roissy-en-Brie, una ciudad bastante cercana a la capital. Se alojó en un castillo que daba refugio a muchos escritores exiliados, de hecho fue allí donde encontró a Anna Muriá, Joan Prat i Esteve (mejor conocido con el seudónimo "Armand Obiols") Francesc Trabal y Carles Riba, para citar algunos. Una nota positiva es que a pesar de la situación

muy difícil en la cual vivían estos intelectuales, en el castillo nacieron algunas relaciones sentimentales, entre ellas, la de Mercè Rodoreda y Armand Obiols. Desafortunadamente, ese clima de tranquilidad terminó al estallar la Segunda Guerra Mundial, por eso, algunos decidieron huirse a America Latina y otros, como Rodoreda y Obiols, se quedaron en Francia, hasta que en 1940 ellos también se vieron forzados a dejar París, por causa de la avanzada de las tropas alemanas. Encontraron refugio en una granja, en la cual se quedaron hasta la suscripción del armisticio, el 22 de junio de 1940. Después de cruzar el río Loira, viajaron hacia el sur de Francia y llegaron a Limoges.

En 1941, el compañero Armand Obiols fue preso y llevado a realizar trabajos forzados en una cantera, antes de ser trasladado a Bordeaux, donde pudo gozar de condiciones de vida mejores. Mientras tanto, Mercè retomó su actividad de estudio, entrando un círculo literario, donde pudo dedicarse al aprendizaje de la lengua inglesa. En los meses siguientes, la relación entre Mercè y Armand fue muy difícil en cuanto no pudieron verse hasta que en 1943, Rodoreda se trasladó a Bordeaux y se reunió con su amante. En esa ciudad, la escritora vivió un período muy difícil, se dedicó a coser todos los días en un almacén y eso no le dejó bastante tiempo para escribir. En 1946, la pareja volvió a París, en 1947, Mercè dejó el trabajo de sastra y entró de nuevo como colaboradora en la *Revista de Catalunya*, además, en el mismo año, algunas de sus obras se difundieron en México y en Chile.

En el período que va desde 1947 hasta 1953, no pudo dedicarse mucho a la escritura porque tuvo problemas de salud, por eso se acercó a la poesía, considerando al poeta catalán Josep Carner, una guía eficaz. En 1951, empezó su afición para la pintura con interés especial hacia las obras de artistas como Pablo Picasso, Paul Klee y Joan Miró, además ella misma produjo algunas creaciones, sin embargo, Mercè Rodoreda declaró ser la escritura su afición más alta y que

nunca la abandonaría. Armand Obiols, en vez, fue a trabajar como traductor para el UNESCO y en 1953, juntos se trasladaron definitivamente a Ginebra, pero en esa ciudad Mercè siguió con sentirse profundamente exiliada. Durante su estancia en Ginebra, cultivó una gran cantidad de flores que le ofrecieron la inspiración para la obra *Viatges i Flors* que fue publicada en 1980.

Cuando Obiols se trasladó a Viena con motivos de trabajo, Rodoreda volvió a Barcelona para asistir al matrimonio de su hijo Jordi. En 1958, fue publicada la obra *Vint-i-dos contes*, una colección de cuentos. La escritora empezó también una obra que quedó inacabada, titulada *La perla del Llac* y que encontramos en el archivo del Institut d'Estudis Catalans.

En 1959, Mercè empezó a escribir la obra tal vez más conocida de toda su producción literaria, *Colometa*, una novela histórica, psicológica y de costumbre. A este propósito, deseo abrir un pequeño paréntesis. El psicoanálisis es la ciencia nueva, introducida y difundida por Freud y Jung a partir de principio del siglo XX, produjo fascinación en muchos escritores. También en este ámbito se subraya la tendencia de Mercè Rodoreda al estudio de tópicos nuevos y dignos de atención y de ser desarrollados y profundizados.

En 1960, la novela fue presentada al Premi Sant Jordi de novel·la, pero no ganó. Joan Fuster decidió mandar la obra al "Club dels Novel·listes" que en esa época estaba dirigido por Joan Sales lo cual quedó muy favorablemente impresionado y se puso en contacto con Rodoreda para darle algún consejo sobre como corregir y ampliar el texto. En 1962, la novela fue publicada con un título nuevo, *La Plaça del Diamant*. Hoy, este libro se considera la mayor obra en lengua catalana en toda la literatura europea del posguerra.

En 1966, fue publicada la novela *El Carrer de les Camèlies* y a partir de 1970, las obras de Mercè Rodoreda fueron traducidas en más de treinta idiomas; *La Plaça del Diamant* fue traducido y publicado en español en 1965.

La muerte de Obiols en 1971, llevó a Rodoreda un período de desconsuelo y desesperación, acentuado también tras el descubrimiento de otra amante de su pareja. Por eso, el año siguiente, Mercè decidió de volver a Cataluña y se estableció durante seis años en el chalet de Carmen Manrubia, en Romanyà de la Selva, donde pudo acabar su producto más ambicioso, *Mirall trencat*, que había empezado mientras vivía en Ginebra. Esta novela se considera el momento en que la escritora alcanzó la perfección estilística. Además, escribió otra novela, titulada, *Quanta, quanta guerra....* Ambas obras fueron publicadas en 1980. Algunos años antes, en 1977, se publicó una colección de cuentos titulada, *Semblava de seda i altres contes*.

En 1979 Rodoreda escribió una comedia teatral, *El Maniquí*, que se dió a la escena en el mismo año, en ocasión del Festival Internacional del Teatro de Sitges. La compañía que actuó fue la *Bruixel de Dol*, dirigida por Arcel·le Bruch.

Durante los últimos años de su vida, Mercè Rodoreda tuvo la satisfacción de ver sus novelas convertidas incluso en productos cinematográficos. El primero fue *Aloma*, que apareció en televisión en 1978, y en 1982, el director Francesc Betriu produjo una película basada en *La Plaça del Diamant*, donde la protagonista Natalia ha sido interpretada por la actriz Silvia Munt. Pese al juicio que podemos expresar sobre la producción cinematográfica, la elección de convertir en películas algunas novelas de Rodoreda, es testimonio de la difusión de sus escritos. En este último año, la escritora publicó algunos artículos biográficos, titulados, *Fitxers d'infantesa*, en la revista *Serra d'Or*, además, entró como miembro y llegó a ser socio honorario de la "Asociación de los Escritores en Lengua Catalana".

El 3 de april de 1983, Mercè Rodoreda murió en un hospital de Girona por causa de un cáncer. Lo positivo fue que Joan Sales consiguió avisar a todos los parientes de Mercè y la escritora pudo finalmente reconciliarse con ellos. Mercè

Rodoreda fue enterrada en el cementerio de Romanyà de la Selva. Su herencia intelectual fue entregada al Institut d'Estudis Catalans, lo cual, algunos años después, creó la "Fundación Mercè Rodoreda". En 1998, fue instituido el Premio Literario "Mercè Rodoreda", en honor de la escritora.

Me parece significativo decir que gracias a su producción literaria, Mercè Rodoreda ganó mucho éxito, de hecho, en 1980, obtuvo el "Premio de Honor de las Letras Catalanas", pero el mayor reconocimiento llegó después de su muerte con la publicación de *La mort i la primavera*, en 1986 e *Isabel i Maria*, en 1991. En 2002, se publicó *Agonia de Llum*, una colección que recoge toda la producción poética de Rodoreda. Otra publicación póstuma es la producción teatral, menos la pieza, *El parc de les magnòlies*.

Por lo que concierne a la carrera de la escritora, es importante subrayar que la narrativa es el ámbito litarario que le hizo ganar notoriedad. Su producción literaria se puede dividir en diferentes maneras: según las fases de la vida de la autora, según el tema (psicológico–realista, mítico–simbólico) o según las fases de la vida de los personajes que intervienen en las novelas (adolescencia, edad madura, vejez y muerte). Hoy día, se suele dividir la producción de Mercè según las etapas de su vida: desde 1932 hasta 1938, las obras escritas antes de la guerra (incluyen las cuatro primeras obras y la primera edición de *Aloma*), siguen las obras que Mercè escribió entre el período del exilio y su vuelta a España que van desde 1958 y 1974 y comprenden toda la producción desde *Vint-i-dos contes* hasta *Mirall trencat* ; la última etapa incluye toda las obras que escribió después de su regreso a Cataluña, entre ellas, *Semblava de seda i altres contes*, *Viatges i Flors* y *Quanta, quanta guerra...*

El estilo y la estructura que caracterizan la obra de Mercè Rodoreda no sólo son la consecuencia de su gran experiencia de escritura, sino también el fruto de una intensa actividad de lectura, además no hay que olvidar que Mercè Rodoreda

tuvo muchísimos contactos directos con grandes personalidades del mundo literario catalán y europeo.

Los mayores influjos en la escritura rodorediana los encontramos en sus primeras obras, en cuanto la escritora todavía estaba buscando un estilo propio.

El primer más importante apoyo Mercè lo recibió de Armand Obiols que no sólo fue su pareja durante mucho tiempo, sino también tuvo un papel muy importante de lector crítico por lo que respecta a la corrección y a la revisión de sus escritos. Obiols fue gran aficionado a la lectura, por lo tanto siempre la ponía al corriente de las novedades literarias de la época y tuvo mucho influjo en la organización de muchos de sus textos, incluso con referencia a otros autores como Jean-Paul Sartre. Otra figura de gran importancia, que dejó una huella en el estilo de Rodoreda es Joan Sales, que fue también el editor de la mayoría de sus obras, entre ella *La plaza del Diamante*. Sales ejerció incluso de "consejero" literario para la escritora, sobre todo en los elementos lingüísticos y estilísticos.

No hay que olvidar la importancia de los influjos procedentes de la lectura propia de Mercè, orientada hacia la literatura europea. Virginia Woolf, de la que Rodoreda aprendió el stilo y la habilidad descritiva, pero también la presencia muy frecuente de figuras femeninas en sus libros, que resultan muy frágiles y pasivas, un ejemplo es Natalia-Colometa, protagonista de *La Plaza del Diamante.*

Casi toda la narrativa de Mercè Rodoreda presenta mujeres como protagonistas. Se trata de mujeres (que proceden de diferentes clases sociales y tienen edades y niveles culturales diferentes) cuya voz se expresa mediante una serie di estrategias, como el monólogo interior. Todas las mujeres comparten, además, una condición de soledad y falta de comunicación que las lleva a la construcción de un mundo interior y a la búsqueda de un propio espacio. Para la mayoría de las mujeres, la casa representa un lugar de refugio que les otorga la posibilidad de aislarse y sentirse protegidas con respecto al mundo exterior que les da la

percepción de peligro y abandono. Este tema constituye el enfoque principal de la tesis por tanto voy a profundizarlo más adelante. Rodoreda también tuvo la habilidad de representar la sociedad catalana del siglo XX y todos los cambios que en ella se iban realizando.

El influjo de Marcel Proust y Thomas Mann lo encontramos en casi toda la producción rodorediana. De Proust tomó especialmente el tema del pasado: el recuerdo de un tiempo que ya pasó, se convierte en un elemento negativo porque lleva a la memoria momentos que ya no se pueden volver a vivir, son tiempo perdido. A ese propósito, las obras de Mercè tienen como ambientación todos los lugares en los que ella vivió. Otro tema que la escritora comparte con Proust es la esperanza para el futuro (Bou Maqueda, Enric, *Mercè Rodoreda: la condición de una mirada*, *Turia: Revista Cultural, 87*, junio-octubre 2008) que con respecto al tema precedente representa algo positivo, o sea la superación del pasado y del presente también, la esperanza es el deseo de un cambio que en Rodoreda se realiza de forma abstracta a través de la idealización de mundos muy diferentes con respecto a lo real, donde es posible controlar el paso del tiempo, el deseo es de ponerle fin a la pasividad del ser humano con respecto a la evolución de la sociedad.

La huella de Thomas Mann se realiza en la falta de indicadores cronológicos en la descripción de los acontecimientos (Bou Maqueda, Enric, *Mercè Rodoreda: la condición de una mirada*, *Turia: Revista Cultural, 87*, junio-octubre 2008); otra vez *La Plaza del Diamant* constituye un ejemplo, es decir la falta de fechas que nos den la idea del paso del tiempo dentro de la narración: en la novela, para indicar el comienzo de un período histórico, no se usan fechas sino palabras y expresiones que lo hacen entender al lector.

Me parece importante hacer referencia al Simbolismo como uno de los elementos clave de toda la narrativa rodorediana. El simbolismo es una estrategia

que la escritora usa para darle vida a la interioridad de los personajes, de tal manera que el lector se sienta muy involucrado en sus estado psicológico y pueda vivir, aunque de forma indirecta, la tristeza, la soledad y la angustia de los personajes mediante palabras, símbolos e imágenes. Es un lenguaje que se comprende muy fácilmente.

Capítulo Séptimo

Mercè Rodoreda: recorrido bibliográfico

Antes de la repente interrupción que sufrió por culpa de la dictadura de Francisco Franco, la literatura catalana moderna basó su evolución en el modelo naturalista europeo y gracias al contributo del poeta catalán Joan Maragall (1860–1911) llevó gran renovación a la lengua catalana. A partir de este panorama literario, Pere Gurguí transmitió su profundo sentimiento catalanista a su joven nieta, Mercè Rodoreda. La afición de su familia para la literatura y el importante papel que el abuelo tuvo en el ámbito de la educación se convertirán en las pautas fundamentales de su vida. Mercè Rodoreda empezó a dedicarse a la actividad literaria de manera cada vez más intensa después de su matrimonio con el tío Joan Gurguí. Fue un empuje que ella recibió a causa de su aburrida vida matrionial y de su carácter independiente.

Su producción literaria cuenta con un gran número de obras que pertenecen a diferentes géneros, por tanto podemos afirmar que Rodoreda fue una escritora "versátil". Es oportuno subrayar que su espíritu profundamente catalanista la llevó a escribir casi solamente en lengua catalana, salvo algunos artículos que escribió en español porque estában dirigidos a la lectura de un público más amplio.

Antes de cumplir veintisiete años, Mercè Rodoreda ya había publicado cuatro novelas, cuentos publicados en revistas, artículos y entrevistas. Me parece importante proporcionar una panorámica de las obras de la escritora catalana, con una mirada especial a la sección novelesca, tomando en consideración las

novelas que le hicieron ganar premios y sacar notoriedad en el ámbito de la cultura y de la literatura catalana, española y europea. A ese propósito, muchos de los escritores catalanes que se dedicaron a la actividad literaria durante la época franquista, desgraciadamente quedaron desconocidos para la mayoría de los lectores, incluso en Italia, por eso, sus obras todavía no han sido traducidas. Diferente es el caso de Mercè Rodoreda, cuya superioridad estilística fue el empuje que llevó sus libros a ser traducidos a diferentes idiomas (entre ellos, en italiano) para ser conocidos incluso fuera de Cataluña. A continuación, propongo una panorámica de sus obras.

Aloma (Rodoreda, Mercè, *Aloma*, 1938, Institució de les Lletres Catalanes, Barcelona) es una novela publicada en 1938, ganó el Premio Crexells. El título es el nombre de la protagonista y nos indica que Rodoreda tomó inspiración del título de la novela escrita por el poeta catalán Ramón Llull, *Llivre d'Evast e d'Aloma e Blanquerna*. Con eso, Mercè Rodoreda encuentra otra manera para dar relieve a sus raices culturales catalanas. *Aloma* se puede considerar una novela de formación porque la protagonista pasa por diferentes etapas de su vida, empezando por la adolescencia y llegando a la edad madura. A lo largo de la vicenda, descubrimos la vida cotidiana de Aloma, la cual vive en un barrio de la periferia de Barcelona y toda la historia se desarrolla alrededor de una serie de personajes que son familiares de la protagonista y en torno a un hecho que le afectó profundamente: la muerte de su hermano Daniel que se suicidó. No es casual que el pequeño sobrino de Aloma, cuyo nombre es Daniel, haya muerto, por causa de una enfermedad.

Me parece importante subrayar que en la mayoría de las obras escritas por Rodoreda, la relación entre adultos y niños es muy difícil y eso remite a la relación de la propia escritora con su hijo al que no pudo cuidar porque tuvo que ir al exilio, por eso dejó al niño en Barcelona, bajo cuidado de los abuelos. Un

abandono que llevó a la creación de una literatura rodorediana basada, como se verá más adelante, en el difícil papel de la maternidad.

La literatura parece el único medio con el que Aloma puede remplazar la incapacidad de comunicar sus sentimientos más profundos, por eso inventa la existencia de un interlocutor imaginario al cual envía cartas, eligiendo esta forma de desahogo en lugar del típico diario secreto. Para llenar el vacío interior que percibe por causa de la ausencia de relaciones con el mundo exterior, Aloma decide dedicarse al amor para la naturaleza, más bien para el jardín. Incluso con eso, se establece una conexión con la vida de la propia Mercè Rodoreda la cual afirmaba que su abuelo le ofreció y le transmitió todo su amor, no sólo para la lengua catalana, sino también para las flores. Ambos son elementos básicos de su narrativa, especialmente el jardín, que constituye un rasgo fundamental de todas sus novelas, donde los personajes casi siempre viven en un estado de soledad y encuentran en la naturaleza un interlocutor para establecer un diálogo que en la sociedad no consiguen desarrollar.

Tanto en *Aloma* como en otras obras de Rodoreda, la protagonista se ve rodeada por un gran número de personajes, pero la relación más importante y significativa es la que tiene lugar entre ella y los objetos, sobre todo los que pertenecen a la cotidianidad: Aloma, por ejemplo, cuida mucho a los utensilios de la casa.

Mercè Rodoreda se dedica mucho a los problemas de las mujeres y a los tópicos que caracterizan el feminismo de los años Setenta. Un ejemplo son las reflexiones de Aloma que en su continua búsqueda del amor afirma tristemente que la vida de una mujer sólo se desarrolla entre las tareas domésticas: preparar la comida, hacer la limpieza, etc. Es muy clara la manera en que la protagonista vive el amor, o sea, como sentimiento pero también como valor que la pone en una situación de instabilidad y de sufrimiento y que la lleva a huirse de cualquier

relación amorosa, incluso a evitar la relación sexual, considerándola como fuente de dolor.

Por lo que respecta a la narrativa de la escritora catalana, hay que añadir; *Sóc una dona honrada* (Rodoreda, Mercè, *Sóc una dona honrada*, 1932, Llibreria Catalònia, Barcelona), publicado en 1932, una novela psicológica que se centra en un posible adulterio que no se realiza. Teresa, una mujer madura que se casa con un notario, y un joven que llega al pequeño pueblo con intención de trabajar para el marido de Teresa. A lo largo de la novela, sobresalen los sentimientos de los dos protagonistas, que se describen desde los puntos de vista de ambos, aunque destaca especialmente la visión del mundo de la mujer. El joven se comporta como adolescente, intentando seducir a Teresa, que se enamora de él y se enfrenta con el riesgo de caerse en la trampa del adulterio, pero a pesar del deseo, afortunadamente, se resiste a la tentación.

Del que hom no pot fugir (Rodoreda, Mercè, *Del que hom no pot fugir*, 1934, *Clarisme*, Barcelona) es de 1934; se trata de la biografía de una joven que tiene una relación secreta con un hombre de edad madura ya casado que también fue su tutor legal cuando quedó huérfana. Ella no tiene el coraje de seguir su aventura con él, porque no quiere meterse en la relación con su mujer, por eso decide huirse; desafortunadamente, la joven se da cuenta de que renunciar a los sentimientos y su intento de suprimirlos la llevan a mayores sufrimientos y a su propia distrucción.

Del mismo año es *Un dia de la vida d'home* (Rodoreda, Mercè, *Un dia de la vida d'home*, 1934, Proa, Barcelona). La novela tiene como protagonista un hombre tímido y amable cuyo nombre es Ramón Rampell. Su matrimonio resulta muy difícil, puesto que su mujer lo ha hecho víctima de continuas presiones. Cansado de su rutina cotidiana, Ramón decide abandonarse a la pulsión amorosa hacia la mujer de un amigo suyo. Los dos se encuentran varias

veces y al final deciden abandonarse al adulterio, pero a pesar de todo, después de muchas reflexiones, entre los dos nacen muchas inseguridades, la mujer se arrepienta y decide dejar a Ramón que queda solo y herido.

Crim (Rodoreda, Mercè, *Crim*, 1936, Edicions de la Rosa dels Vents, Barcelona) es de 1936. Se trata de una novela policíaca que se centra en el misterio de un zapato abandonado durante una cena organizada en la casa del escritor Marià Frena. El propietario de la casa empieza su investigación y junto el resto de los invitados va a vivir una serie de acontecimientos que Rodoreda nos presenta a través de una visión irónica y llena de sarcasmo.

De 1958 es *Vint-i-dos contes* (Rodoreda, Mercè, *Vint-i-dos contes*, 1958, Selecta Catalonia, Barcelona). Se trata de una colección de cuentos varios que representa el empuje más fuerte que marca la trayectoria literaria de Mercè Rodoreda. Se trata de relatos muy diferentes entre sí, sobre todo por lo que respecta a la longitud y a la profundidad e intensidad de los textos. Las escenas descritas son muy sencillas, puesto que Rodoreda nos proporciona una serie de lugares, situaciones y personajes reales, sin construir una verdadera trama. Destaca un elemento fundamental: la escritora no se limita a presentar unos acontecimientos, sino también nos propone una serie de aspectos que atañen tanto a su vida privada y personal como a su vida intelectual y literaria; todo eso con el fin último de escribir relatos más ricos.

De 1966 es *El Carrer de les Camèlies* (Rodoreda, Mercè, *El Carrer de les Camèlies*, 1966, Club de les Novel·listes, Barcelona). La ambientación es la ciudad de Barcelona. Una niña recién nacida es abandonada delante de una veda en Calle de las Camelias y es salvada por una guardia. La niña lleva una targeta con su nombre, Cecilia C. y una anciana pareja, Magdalena y Jaume, decide criarla. Cecilia vive su niñez rodeada del perfume a tilo, pero al mismo tiempo, a medida de que crece, una gran inquietud madura dentro de su alma, debida al

total desconocimiento de su procedencia. Cecilia no sabe nada de su pasado, por lo tanto, parece estar siempre en búsqueda de una respuesta. Su condición psicológica y su incertidumbre la llevan a abandonar su casa varias veces, vagabondeando por las calles de Barcelona y quedando encantada al observar a la gente y la Ramblas. Durante una noche, Cecilia conoce a Eusebio, un joven de orígenes humildes que se convierte en su compañero de huidas y una vez acabada la guerra civil, los jóvenes se escapan definitivamente. Viven en condiciones muy precarias, hasta que un día Eusebi es preso por actividad ilegal.
A partir de ese momento, para Cecilia empieza un largo período de dificultad y violencias. Después de vivir otro amor desafortunado, la joven empieza a dedicarse a la prostitución, cayendo entre los brazos de muchos hombres con razón de ganar dinero o de sentirse protegida, pero las consecuencias que tiene que pagar son muy amargas: sufriendo maltrato por parte de sus amantes, Cecilia queda prisionera de un conjunto de soledad, violencia y tristeza. Liberarse es muy difícil, sobre todo durante un período histórico como el posguerra y Cecilia es una joven mujer sola que para encontrar sustentamiento, se ve forzada a depender totalmente de hombres sin piedad. Cuando la joven llega al momento de máxima desilusión, el perfume a tilo de repente reaparece, llevando su mente al hombre que le salvó la vida en Calle de la Camelias.
El Carrer de les Camèlies se nos presenta como un viaje hacia la soledad, la oscuridad y el sufrimiento, que marca el paso de la protagonista, desde la inocencia de la niñez hasta la conquista de la madurez. De orígen proustiana es el simbólico significado del perfume a tilo, que funciona como una llamada para Cecilia a que vuelva al lugar donde ha crecido y donde sus padres adoptivos le salvaron la vida. Las descripciones detalladas del ambiente y el monólogo interior de la protagonista, técnica literaria tipicamente rodorediana, permiten al lector bajar hasta el profundo de la psicología del personaje. Cecilia es todo menos una

mujer frágil, al contrario, constituye el ejemplo de la antiheroína de la modernidad, una mujer que con gran fuerza empieza la búsqueda de su posición dentro de una sociedad prevalentemente machista, dominada por una estructura patriarcal.

Jardí vora al mar (Rodoreda, Mercè, *Jardí vora al mar*, 1967, Club de les Novel·listes, Barcelona) es una novela publicada en 1967 que cuenta la vida de un jardinero que, durante seis veranos consecutivos, trabaja para una familia, los Bohigues, que vive en una residencia situada en una localidad marítima. La época histórica en la que se desarrolla la novela es la primera mitad del siglo XX, antes de la dictadura de Franco. Los amos, Rosamaria y Francesc, suelen pasar los veranos con la compañía de los amigos, Eulàlia y Sebastià, además de Miranda, que desempeña el papel de camarera.

Durante el desarrollo de la vicenda, Rosamaria queda embarazada, pero pierde a su hijo, mientras tanto, un hombre, el señor Bellom compra el terreno cerca de la casa de los Bohigues, para construirse una y poder así pasar las vacaciones. Otro personaje que se introduce en la novela es Eugeni, vecino de casa y antiguo novio de Rosamaria; un día llegan los padres de Eugeni, puesto que llevaban mucho tiempo sin saber nada de sus hijo. Descubrimos que junto al señor Bellom, que se había trasladado ahí, vive su hija Maribel que se había casado con Eugeni, el cual ha muerto en la playa. La muerte de Eugeni perturba tanto a Rosamaria, que decide no salir más de casa, por eso la pareja vende la residencia de verano. La novela se concluye con el casamiento del señor Bellom con la camarera Miranda.

El final de la novela se puede considerar abierto porque la trama nos revela cómo los personajes siguen viviendo su propia vida. Para el jardinero empieza una nueva etapa, los seis años en que se desarrolla esta historia han cambiado la existencia de todos los personajes. Una vez casado con Miranda, el señor Bellom

se traslada unos meses a Brasil; Rosamaria y Francesc, después de vender la casa, se trasladan a Barcelona y Eulàlia, amiga de la pareja, llega a obtener gran notoriedad como pintora. Todos los personajes viven desde una nueva perspectiva y para ellos se plantea un nuevo futuro.

Muchos son los temas con los que nos enfrentamos a lo largo de la novela: el amor, la diversión, la amistad, pero también temas que despiertan en el lector un sentido de desconsuelo y tristeza como, la vejez, la soledad y la pena debida a la pérdida de una persona querida.

La trama tiene una estructura lineal, es decir, los acontecimientos se presentan siguiendo un orden cronológico, además cada capítulo se corresponde con cada uno de los seis años en que el jardinero se pasa trabajando para los Bohigues. Durante el desarrollo de la historia, encotramos momentos analépticos, o sea, a menudo los personajes cuentan sus recuerdos, pero nunca se interrompe el orden coronológico, de hecho, mientras que los personajes hablan, la acción sigue.

La voz narradora es la del jardinero que también es el protagonista de la historia. No se puede considerar como narrador omniscente, puesto que no sabe lo que desean, piensan o perciben los otros personajes, pero cuenta la historia de sus amos, los amigos y los vecinos desde su punto de vista.

Otro elemento interesante en la novela es la intervención de un protagonista simbólico que es el jardín convertido en un lugar lleno de símbolos y flores, esto es un elemento que resulta autobiográfico porque remite otra vez a la afición de Mercè Rodoreda para las flores y la naturaleza.

Otra colección de cuentos es *La meva Cristina i altres contes* (Rodoreda, Mercè, *La meva Cristina i altres contes*, 1967, Club de les Novel·listes, Barcelona), publicada en 1967. Incluye dieciséis relatos: *El Mar*, *La Manidera*, *Una Carta*, *Aquella Paret, aquella Mimosa*, *Record de Caux*, *La Gallina*, *La Sala de les*

Nines, *Zerafina*, *Un Ramats de Bens de tots Colors*, *Amor*, *L'Elefant*, *El Riu i la Barca*, *El Señor i la Lluna*, *La Salamandra*, *Una Fulla de Gerani Blanc* y *La Meva Cristina*. Este último cuento es protagonizado por un hombre que es marinero en un barco llamado "Cristina". Un día ocurre un accidente, el barco se hunde y el hombre que está a punto de ahogar, es engullido por una ballena, en la que vive hasta que el animal muere y una vez liberado, el hombre se despierta en un hospital. Hacia el final, el marinero refleja sobre sus experiencias en el mar y nos muestra como los recuerdos reafloran para toda la vida, de hecho, durante una noche, paseando al mar le parece ver, desde lejos, el barco y él mismo, navegando.

Todos los cuentos tienen un tema en común, o sea, la soledad que caracteriza los personajes; además aparecen otros temas como, la brujería, la muerte y la locura. Desde el punto de vista estilístico, casi todos los cuentos están escritos en primera persona y quien habla es un narrador omniscente, que conoce el pensamiento y los deseos de los personajes. La única excepción es el cuento *El Mar*, en el que la narración es teatral, la estructura es dialógica y el narrador explica las situaciones usando la tercera persona.

De 1967 es también *Mirall trencat* (Rodoreda, Mercè, *Mirall trencat*, 1967, Club de les Novel·listes, Barcelona), una larga novela, dividida en breves capítulos, cuyos títulos anticipan el contenido. Se cuenta la historia de una familia, más bien, una saga familiar que se desarrolla en Barcelona, desde los primeros años del siglo XX hasta un tiempo más cercano a nosotros. Una mujer, Teresa Goday, protagoniza la obra y tiene un papel importante, así como lo tiene una preciosa villa, situada en las afueras de la ciudad, rodeada por un gran parque y un bosque. Un regalo que recibe por su segundo marido; se trata de un edificio antiguo que pertenencía a un noble y que para la protagonista resulta al mismo

tiempo, mágico y lleno de misterios. La mayor parte de la historia se desarrolla en la villa.

Teresa Goday es una mujer muy atractiva, hija de una pesacadera. Durante su juventud, tiene un hijo con un hombre ya casado. El niño, Jesús Masdéu, crece bajo el cuidado de su tía, considerando a Teresa como madrastra. Mientras tanto, Teresa se casa con un hombre de edad madura pero muy rico, Nicolau Rovira, que le regala muchas joyas, además de demostrarle gran amor. Desafortunadamente, Rovira muere y Teresa se casa con Salvador Valldaura, él también es viudo después de que su mujer, Barbara, se suicidó. Teresa y Salvador se establecen en la villa para empezar una nueva vida feliz. Poco tiempo después, Teresa queda embarazada y Sofía es la única niña que la pareja tendrá. Una vez adulta, Sofía se casa con Eladi Ferials, procedente de una familia de ricos comerciantes, que ya tuvo una niña, María, de una precedente relación. Sofía y Eladi tienen dos hijos, Ramón y Jaume. La criada, la señorita Rosa, tiene el deber de cuidar a los niños, aunque un día ocurre un terrible accidente: los hermanos mayores, María y Ramón dejan el pequeño Jaume ahogando en un estanque.

Mientras tanto, descubrimos que Teresa, ahora ya vieja, vive paralizada en un area de la villa, bajo el cuidado de la criada Armanda.

Después de una serie de trágicos acontecimientos y después de la muerte de los personajes más ancianos, llegamos al estallar de la Guerra Civil Española, mientras tanto, la villa queda abandonada y Sofía se traslada a París, donde encuentra a otro hombre, con el que se casa. La villa, casi destruida por los milicianos, entre los que se reconoce Jesús Masdéu, es refugio para la vieja criada Armanda, testigo de todos los acontecimientos ocurridos en ese lugar, durante la muy larga época en la que se dedicó a la familia de Teresa Goday.

La estructura de esta novela demuestra la superioridad estilística de Mercè Rodoreda. El tema de la naturaleza vuelve una y otra vez aquí como en las demás novelas de la escritora. Hay capítulos dedicados a los árboles y a los animales que vive en el jardín de la villa. Las flores y los animales ocupan la escena como si fueran ellos mismos personajes vivos y parte del entramado narrativo.

En la novela hay muchos elementos simbólicos: fantasmas, sueños y ángeles enriquecen la escritura rodorediana, que alterna un registro realista, lleno de sentimientos y objetos pertenencientes a lo cotidiano con momentos trascendentales y llenos de fantasía, por ejemplo los sueños de algunos protagonistas.

En el año 1978 publicó *Semblava de seda i altres contes* (Rodoreda, Mercè, *Semblava de seda i altres contes*, 1978, Edicions 62, Barcelona), otra colección de cuentos con la que Mercè Rodoreda demuestra ser, no sólo una gran novelista, sino también una gran narradora. La obra es muy útil, tanto para profesores como para estudiantes, para acercarse, mediante una serie de cuentos de gran fuerza comunicativa, a la escritura de Rodoreda. Destaca el empleo de técnicas de escritura diferentes: la objetividad, propia de la novela norteamericana, el intimismo y la fantasía. Gracias a esta colección, la autora demuestra incluso su habilidad de lectora, siempre enterada de las novedades literarias que le hicieron ganar una personalidad muy fuerte y la prueba es que su literatura se conoce incluso fuera de Cataluña y esta colección de ralatos la encontramos traducida a diferentes idiomas.

En 2010, se publica la obra titulada *Tots els contes* (Rodoreda, Mercè, *Tot els contes*, 2010, Labutxaca, Barcelona), se trata de una colección de todos los relatos escritos por Rodoreda, entre ellos hay que recordar: *Vint-i-dos contes* (1958), *La meva Cristina i altres contes* (1967), *Semblava de seda i altres contes* (1978) y también se incluye la última colección de cuentos, *Viatges i Flors* (1980).

Viatges i flors (Rodoreda, Mercè, *Viatges i flors*, 1980, Labutxaca, Barcelona) es otra colección de relatos breves que se nos presenta dividida en dos partes, cada una con su propio título: *Viatges a uns quants pobles* y *Flors de debò*. Cada parte se corresponde con una etapa diferente de redacción, de hecho, en los años Sesenta, en Ginebra, fue redactada la segunda parte y la primera fue redactada más tarde, en Romanyá de la Selva. Las dos partes resultan sí breves y de lectura rápida, pero al mismo tiempo, muy interesantes, puesto que remiten a acontecimientos propios de la vida de Mercè Rodoreda, por ejemplo los lugares en que vivió, como el chalé de la amiga Carmen Manrubia, de lo que no sólo se describe el edificio, sino también lo que se ve alrededor, el jardín y el pueblo de Romanyá; por eso, me parece importante subrayar la manera en que ambas partes de la obra llevan consigo el influjo del paisaje. En los diferentes relatos de viaje, aparecen nombrados los lugares que la escritora catalana vio; viajes que le ofrecieron la posibilidad de descubrir dimensiones fantásticas, incluso surrealistas, enriquecidas por las impresiones y los sentimientos de la propia Mercè.

En el mismo año se publicó *Quanta quanta guerra...* (Rodoreda, Mercè, *Quanta quanta guerra...*, 1980, Club de les Novel·listes, Barcelona), una novela histórica, donde la Guerra Civil Española es lo que le hace de fondo y marca no sólo un momento en la historia de España de la primera mitad del siglo XX, sino también la historia del joven Adriá Guinart. El protagonista sólo tiene quince años cuando parte para ir al frente; su decisión lo lleva a experimentar el clima de injusticia, violencia, soledad y angustia que cualquier guerra lleva consigo. Adriá es hijo de una florista y su padre es ferroviario. Había nacido con una pequeña mancha en la frente y por causa de su carácter travieso y a veces malo, la madre le llamaba "Caino". A medida de que Adriá crece, un profundo deseo de libertad y de justicia lo anima a dejar su casa y a su familia, de hecho, después

de la muerte de sus hermanas, el joven decide ir al frente para darse cuenta de lo que es la guerra.

La novela se divide en breves capítulos, a lo largo de los cuales, Adriá empieza una larga búsqueda para encontrar amor, amistad y una familia que le transmita protección y cariño. Durante su recorrido, encuentra a Eva, una chica que se convierte en una obsesión amorosa, un deseo que queda insatisfecho. Mientras tanto que los bombardeos siguen, Adriá encuentra a otras personas que le ofrecen hospitalidad y le dan de comer, entre ellos un anciano señor con un pasado extravagante, para el cual, el joven es un punto de referencia fundamental, puesto que antes de morir lo elige como heredero de sus bienes.

Los elementos estilísticos de esta novela son los que destacan mayormente: el uso de una escritura lírica y al mismo tiempo visionaria en la que se refleja el comportamiento de los personajes, descrito por Mercè Rodoreda muy detalladamente. A lo largo del texto, encontramos muchas figuras retóricas que son la prueba de un lenguaje muy rico en imágenes. El arte rodorediano lo encontramos repartido incluso en el título de cada capítulo, así como dentro de la propia narración, objetos diferentes pero de colores muy similares, se yuxtaponen; otro rasgo típico de la técnica narrativa de Rodoreda. Una escritura de alto nivel comunicativo, puesto que en esta novela no hay una verdadera trama, sino se trata más que nada de proporcionar el recorrido de un joven que a pesar de no participar directamente a la Guerra Civil Española, experimenta y vive una serie de situaciones desagradables y chocantes que lo llevan a desarrollar dentro de sí un cambio fundamental hacia la madurez: Adriá ya no es el chico travieso que había dejado su casa, sino un hombre maduro y resuelto que gracias a numerosos encuentros, puede llevar consigo un montón de recuerdos y enseñanzas con lo que finalmente, después de un camino largo y doloroso, puede volver a ver a su familia.

Una campana de vidre: antologia de contes (Rodoreda, Mercè, *Una campana de vidre: antologia de contes*, 1984, editado por Carme Arnau, Destino, Barcelona). Según explica el proprio título se trata de una antología de cuentos. Publicada en 1984, es una panorámica más o menos autobiográfica de los cuentos personales de Mercè Rodoreda.

Cartes a l'Anna Murià 1939–1956 (Rodoreda, Mercè, *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, 1984, editado por Isabel Segura i Soriano, La Sal, Barcelona), publicadas en 1984, es una colección de cartas que Mercè Rodoreda había enviado a su amiga Anna Murià entre 1939 y 1956. La lectura de esta obra nos permite conocer diferentes aspectos de la vida de la autora; destaca sobre todo la visión muy personal y realista que atañe a la experiencia de la Guerra Civil Española, desde el punto de vista de los numerosos intelectuales que como Mercè, a pesar de las dificultades determinadas por la condición de destierro, consiguen mantener fe a su afición para la escritura. La obra está dividida en dos partes, la primera es un prólogo dedicado a Anna Murià en la que se describen aspectos de la vida de Mercè Rodoreda, sobre todo por lo que concierne el período que coincide con su estancia en Rossy-en-Brie. La segunda parte está compuesta por las cartas a Anna Murià, que nos ofrecen información sobre la pareja de Mercè, Armand Obiols, la dificultad de vivir en exilio, en condiciones de miseria, los constantes desplazamientos y la actividad de costurera para ganar dinero. Otra parte importante es la dedicada a Mercè Rodoreda como intelectual, su afición para la escritura y la posibilidad, aunque estuviendo en exilio, de publicar cuentos, percibida como una manera para sentirse una intelectual activa. Las cartas nos proporcionan una panorámica de las vivencias de la escritora catalana y de la situación que estaba viviendo la cultura catalana fuera de España durante los años de la guerra y de la dictadura franquista.

De 1986 es *La mort i la primavera* (Rodoreda, Mercè, *La mort i la primavera*, 1986, Club de les Novel·listes, Barcelona). Es una obra póstuma que tiene una característica, quedó inacabada. Fue publicada en 1999. La trama no tiene colocación en el tiempo y la ambientación es un país que no tiene nombre. El protagonista es un chico que cuenta historias que atañen a la vida inquitante de los habitantes de este lugar extraño, una sociedad que el joven nos describe como cruel, tanto que buscar la muerte se convierte en una lucha para conseguir la liberación contra la desolación. Una sociedad que además es víctima de una serie de costumbres y rituales que remiten a lo esotérico. Esta novela es tal vez la más chocante de las escritas por Rodoreda, durante su recorrido literario. Los temas con que se enfrenta la escritora bien se pueden imaginar: la muerte es el tema principal y enseguida, la soledad y la angustia que es la consecuencia directa de la experiencia de vivir en una sociedad como la descrita por el adolescente, que también desempeña el papel de voz narradora. El lugar más importante de la novela es un bosque que se considera sagrado porque muchas personas están enterradas ahí. El proprio protagonista expresa su deseo de suicidarse, puesto que para él establecer una relación con esa sociedad es imposible, por eso construye una cruz como símbolo de Jesús y la paradoja es que al fin y al cabo, el joven sigue el mismo ejemplo de su pueblo, va a cumplir el rito que lo llevará al suicidio, o sea, la así dicha "muerte arbolada". Intervienen en el entramado narrativo muchos símbolos, que otra vez llaman la atención a la importancia que la escritora otorga a la naturaleza y a sus elementos: las mariposas simbolizan el alma, por el contrario, las abejas representan la muerte y al mismo tiempo, el renacimiento, mientras que el fuego es luz y verdad.

La segunda obra póstuma es *Isabel i Maria* (Rodoreda, Mercè, *Isabel i Maria*, 1991, Climent, Valencia), publicada en 1991. Mercè Rodoreda llevó a cabo la escritura de esta novela mediante el uso de una técnica narrativa que resulta

especialmente melodramática. Dos jardínes y dos casas, dos hermanos, Joaquim y Lluís, muy unidos y enamorados de Isabel, mujer muy atractiva y joven. Entre estos jóvenes se crea un triángulo amoroso que, afortunadamente, se suelta con el avance de la madurez y también tras la decisión de Isabel y Joaquim de casarse. La situación vuelve a hacerse compleja cuando Lluís decide establecerse en la casa en la que vive el hermano con su pareja y eso no hace más quel llevarles mucha infelicidad, hasta que el nacimiento de una niña, Maria, proporciona un cambio total en la vida de todos los personajes. La presencia del tío Lluís le niega a Maria la posibilidad de crecer con la certidumbre de una figura paterna, que se mantiene callada durante todo el desarrollo narrativo. La cuestión de la paternidad callada, lleva a Joaquim a tomar una decisión: Isabel se ve forzada a alejarse de la casa y sobre todo de su hija; de tal manera, aquí se va planteando el tema de la madre ausente y desconocida, además, tras la muerte de Joaquim, la mujer empieza una nueva vida.

La novela está dividida en dos partes y un epílogo. La primera parte se centra en la narración de la historia en la que destacan las perspectivas de los personajes, aunque principalmente es el punto de vista de Isabel el enfoque principal. La segunda parte está dedicada a las reflexiones de Maria, cuya perspectiva se nos presenta a través de dos momentos: su infancia, hasta los doce años y cuando ya tiene dieciocho años y decide dejar Barcelona para trasladarse a París. El sueño de Maria es llegar a ser una pintora famosa. El epílogo nos muestra el cambio que se proporciona en su vida: ahora Maria sí es una mujer adulta y madura pero también marcada por mucho sufrimiento, pobreza e insatisfacción (por no haber conseguido realizar su sueño). Vive en condiciones muy precarias, en la esperanza de volver a su ciudad natal, Barcelona.

Isabel i Maria es una obra con la que, basándose en la perspectiva psicoanalítica de Freud, Mercè Rodoreda nos muestra la importancia de la metáfora sobre la

maternidad que encontramos en todo el recorrido literario de la escritora. La maternidad es el reflejo de una imposición procedente de una sociedad patriarcal y un proceso de pérdida de sí misma por parte de la mujer, la cual, como en el caso de Isabel, al mismo tiempo reivindica el enlace con sus hijos. No hay que olvidar el elemento autobiográfico que encontramos en la novela hablando de maternidad: la propia Mercè Rodoreda tuvo que enfrentarse con la dolorosa situación de necesidad que la llevó al destierro y eso, como ya afirmado, supuso el alejamiento de su hijo, Jordi Gurguí, que dejó al cuidado de los abuelos.

Mercè Rodoreda no sólo fue novelista, su producción también cuenta con un gran número de piezas teatrales. Entre ellas, *La Senyora Florentina i el seu amor Homer*, de 1953. La comedia se desarrolla en la casa de la señora Florentina, en el barrio Saint Gervasi, de Barcelona. La mujer tiene una relación amorosa con Homer, un hombre ya casado. La vida de la señora está organizada entre clases de piano y reuniones con vecinos. Cuando la mujer de Homer muere, Florentina espera tener una relación estable con él pero queda desilusionada. Lo que Rodoreda describe es la vida de una mujer soltera, Florentina, que busca tranquilidad y felicidad, gracias a los encuentros con otras mujeres que con ella comparten la misma condición, la soledad. La triste vida de Florentina se convierte en el empuje que le sirve para construir una personalidad fuerte para enfrentarse con un mundo dominado por el poder machista. La comedia se configura como una forma para celebrar la independencia femenina y los valores típicos de una sociedad democrática.

Un día es de 1959. Algunos transportadores se encuentran para vaciar una casa abandonada que debía ser demolida. Gracias a los objetos que encuentran en la casa, reafloran recuerdos e imágenes que atañen a los antiguos habitantes. Se nos presentan las historias de tres generaciones pertenecientes a una familia, pero sin respectar un orden cronológico. Caterina y Sofia son madre e hija. Cuando

Caterina se ve abandonada por su amante, queda paralizada. La hija, Sofia va a vivir con su marido y la hija de este, Maria, que la considera como su madre. La pareja va a tener dos niños más, Jaume y Ramón, aunque desgraciadamente el mayor, Jaume, muere porque es matado por su hermano, el cual más tarde empieza una relación incestuosa con la hermana Maria, pronto descubierta por Eladi que decide rechazar a Ramón, de casa. La lejanía de su amado lleva Maria al suicidio. Volviendo al presente, vemos los transportadores llevando muebles y otros objetos encontrados en la casa, pese a que todavía permanezca la presencia del espíritu de Maria, como si fuera un fantasma. Sofia, Ramón y la vieja camarera Armanda, son los únicos testigos de los cambios que se han proporcionado en la casa, que ahora está vacia, puesto que los hombres han llevado todo los muebles y objetos que había dentro. Esta escena que cierra la comedia, simboliza el olvido, la distrucción de la casa y del pasado de la familia que en ella vivía.

Lo que sobresale de la pieza es un complejo conjunto de relaciones, tanto de odio como de amor, un amor imposible porque incestuoso y desilusionado. La destrucción de la casa y de su pasado se representa a través del escenario que queda vacío.

De 1973 es *L'hostal de les tres Camèlies*. La obra se desarrolla durante una noche, desde el atardecer hasta el amanecer, en un albergue del campo. Andreu es el propietario del albergue, vive con su segunda mujer, Magdalena, y su madre. En el albergue también vive la criada, Camelia, amante de Andreu: pronto descubrimos que todas las mujeres que trabajaron de secretarias en el albergue fueron sus amantes. Magdalena ya se había enterado de los repetidos adulterios del marido, sin embargo nunca se queja y su sufrimiento no sobresale de ninguna manera. Mientras tanto, Camelia no se contenta con sólo ser amante de Andreu, porque quiere incluso ser propietaria del albergue. Su actitud lleva a

un conflicto que terminará de manera trágica, de hecho, la madre de Andreu que estaba paralizada, aprovechando de que había logrado recuperar la palabra, interviene para defender a Magdalena, puesto que en su dolor, se refleja también el dolor de la suegra, que en tiempos pasados se vió traicionada por su marido. No obstante, Andreu defende a Camelia y afirma su voluntad de mantener el control de la situación. Magdalena, desesperada, durante una discusión, mata a su marido. A pesar de ser acusada del delito, no hay pruebas, por lo tanto Magdalena no es detenida y Camelia se huye del albergue. Más tarde, descubrimos que Magdalena tiene una relación con un bandido. Una curiosidad sobre esta pieza es el título que remite a la presencia de tres figuras femeninas: la madre de Andreu, su mujer, Magdalena y la amante, Camelia.

En 1976 se publica *El parc de les magnòlies*. La obra se lleva a cabo en la plaza de un parque en el que la protagonista, Marta, observa a su marido que cada día tiene una cita ahí con una amante. Marta asiste a todos los encuentros sin ser vista, pero al mismo tiempo la circunstancia le permite conocer a otras personas: un portero se acerca a ella con razón de comprometerse y un joven estudiante le cuenta lo que fue su triste experiencia amorosa con una chica que su padre dejó embarazada. Al final, la protagonista y el joven se abarazan y se besan. Las personas que Marta encuentra, contando sus historias, nos transmiten diferentes formas de amor, como, la exhaltación y la desilusión amorosa. Es importante subrayar que en esta pieza vuelven algunos tópicos de la literatura rodorediana, como los triángulos amorosos y la presencia de una figura femenina, Marta, que desempeña la función de personaje pasivo, una actitud que tienen en común casi todas los personajes femeninos de Mercè Rodoreda.

De 1979 es *El maniquí*. La obra se desarrolla durante el invierno, alrededor de una serie de personajes que viven en una condición de marginación social, pero que tienen sueños y fantasías. En el primer acto, tres hombres ancianos y pobres,

que viven de robos y limosna, entran una chabola, llevando consigo un maniquí disfrazado de bailarina y aprovechando del momento, empiezan contando sus propias historias, manifestando sentimientos de amor hacia el maniquí. De repente, los tres ancianos empiezan a contenderse el maniquí y en ese mismo momento entra otro mendigo, cuyo nombre es Geperut, el cual aprovechando del momento de distracción de los hombres para robar el maniquí. Al enterarse de lo ocurrido, los tres ancianos vuelven a abandonarse a la pobreza y a la desolación de su vejez. El segundo acto se desarrolla en un campo cerca del mar. Vemos a tres mujeres ancianas arreglando ropa de vestir usada y charlando sobre su pasado, incluso sobre fantasías y desilusiones. En un momento dado, entra Geperut llevando consigo el maniquí y las tres ancianas al verlo, reviven la juventud y la belleza pasadas, hasta que al final le quitan el vestido, para llevarlo, pero acaban distruyendo el maniquí.

En 1993 se publica *El torrent de les flores*, una colección que incluye las siguientes piezas teatrales de Mercè Rodoreda: *Un dia*, *La Senyora Florentina i el seu amor Homer*, *L'hostal de les tres Camèlies* y *El maniquí*.

Entre las publicaciones de Rodoreda se cuenta también la producción poética. La poética rodorediana comparte muchos rasgos con su narrativa y con su proprio recorrido biográfico, especialmente el tema del exilio, del abandono y de la desolación, junto al tema de la memoria. El hilo conductor de la poética de Rodoreda es el sentido de pérdida, puesto que gran parte de su vida se desarrolló en el estranjero, donde Mercè tuvo que adaptarse a situaciones muy difíciles, lejos de su país natal y a su regreso se encuentra en un ambiente que no le resulta familiar. Casi todos los textos poéticos de Rodoreda son sonetos, una forma que suele emplearse para tratar temas, como el amor y la pérdida. La entera producción poética de Rodoreda la encontramos publicada en un libro titulado *Agonía del llum* (Mohino, Abraham, *Agonia del llum*, 2003, Angle Editorial,

Barcelona) cuyo curador es Abraham Mohino i Balet, colaborador para la Institució de Lletres Catalanes. La obra está dividida en cinco secciones: *Mon d'Ulisses*, *Albes i Nits*, *D'Amor i de mort*, *Illa dels lliris vermells* y *Bestioles*. Dicho volumen recoge, en el complejo, cientocinco poemas, procedentes del archivo sobre Mercè Rodoreda, del Institut d'Estudis Catalans; entre los poemas publicados, hay que considerar una parte que había sido publicada en revistas y otra parte que había quedado inédita.

Capítulo Octavo

Algunos ejemplos críticos

La producción literaria catalana cuenta con un gran número de exponentes, tanto para la narrativa como para la poética. Podemos citar algunos nombres entre los mayores autores catalanes del siglo XX: Joan Maragall (1860–1911), escritor, poeta y periodista; Santiago Rusiñol (1861–1931), pintor, escritor, dramaturgo y periodista; Carles Riba (1893–1959), escritor y poeta; Josep Pla (1897–1981), escritor y periodista, escribió tanto en lengua catalana como en lengua castellana; Manuel Vázquez Montalbán (1935–2003), escritor, ensayista, periodista, poeta y gastrónomo; Monserrat Roig (1946–1991), escritora y periodista; Quim Monzó (1952), escritor y ensayista; Albert Sánchez Piñol (1965), escritor y antropólogo.

Cataluña resulta muy rica por lo que concierne a la producción literaria femenina que cuenta con un público de lectores otro tanto numeroso. Desafortunadamente las escritoras catalanas no son muy conocidas fuera de la región: eso depende de cómo resulta organizada la actividad de traducción y de difusión de la literatura extranjera. Finalmente, en las últimas décadas, el comercio literario ha otorgado más espacio a la producción literaria femenina que en toda nación ha conocido mayor crédito y consenso.

Los importantes acontecimientos que han marcado su vida y la indudable capacidad estilística han favorecido la traducción de algunas de las obras de Mercè Rodoreda para que puedan ser leídas en otros países.

Considerando el éxito literario y la importancia histórico–cultural de la obra de Mercè Rodoreda, hay que comprobar la existencia de un gran número de obras

críticas, artículos periodísticos y textos que se focalizan en la literatura rodorediana, relatando incluso eventos biográficos, momentos y lugares fundamentales para la propia escritora en el proceso de su madurez literaria: momentos considerados especialmente importantes para el desarrollo de determinados tópicos de sus obras. No se trata de textos biográficos, sino de textos que tratan de contextualizar relatos, poemas, piezas teatrales de la escritora catalana. Algunas obras fueron escritas y publicadas también para celebrar eventos como los veinte años de su muerte. También se publicaron obras que procedieron de congresos y eventos dedicados a su carrera literaria. En tiempos más recientes se publicaron colecciones de obras reimprimidas; además el Club PEN realizó un proyecto con el que presentó diferentes obras, disponibles también en internet. La Fundació Mercè Rodoreda publicó varios libros que contienen artículos escritos por críticos expertos, para hacer unos ejemplos: *Una poética de la memoria* (publicado en 2002) y *Una novela son paraules* (publicado en 2010).

A partir de este momento, me parece importante dar voz a la crítica que ha producido obras significativas con el fin último de sacar a la luz y profundizar tópicos o diferentes aspectos de la cultura catalana, basándose en algunos de los productos literarios de Mercè Rodoreda. Los textos críticos contienen observaciones generales sobre la literatura rodorediana y marcan algunos rasgos compartidos más o menos por todos los libros de la escritora catalana.

En la mayoría de las obras rodoredianas se nota la existencia de una forma de paralelismo que simboliza muy bien la relación entre el patriarca (el dictador Franco) y su familia (el pueblo) mientras que la propia nación, España, representa el concepto de patriarcado, valor que constituye la estructura base de la familia española de la época franquista (Arkinstall Christine, *Walking the*

Republic of Letters: Mercè Rodoreda and Modernist Tradition, *Catalan Review 15*, 2001).

Mercè Rodoreda observa atentamente y representa detalladamente sobre todo Barcelona, su ciudad natal, pero también París y Génova; las dos últimas son lugares que remiten a épocas de la vida de la autora, marcadas por una serie de acontecimientos desagradables, como el exilio (Arnau Faidella, Carme, *Mercè Rodoreda i la pintura*, en *Revista de Catalunya 193*, marzo 2004).

La estructura urbana de Barcelona se nos presenta mediante el uso de una simbología que se saca especialmente a través de la actitud de la protagonista de *La Plaza del Diamante*. La manera en que "Colometa" actúa nos da la idea de la realidad en la que la joven vive y la narración se presenta al lector como una clara guía a través de una serie de acontecimientos que nos aparecen muy diferentes con respecto a la realidad que creemos encontrar antes de leer. A partir de ese fin último hay que subrayar el uso de un lenguaje muy significativo, no refinado sino pupular, o sea el lenguaje de la cotidianidad muy detallado y significativo porque los detalles nos dan la idea de como se desarrolla la vida de los personajes (Bou Maqueda, Enric, *Mercè Rodoreda: la condición de una mirada*, en *Turia: Revista Cultural 87*, junio-octubre 2008). El uso de un lenguaje que se puede definir oral tiene una relación estrecha con la humildad de los personajes (Cortés Orts, Carles, Contrí, Imma, *La narrativa de Mercè Rodoreda con a model de llengua: Presència del registre oral en el text literari*, en *Llengua, societat i ensenyament*, vol. II, 2003, Valencia; Alicante: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana) y con la biografía de la autora (Cortés Orts, Carles, *Començar a escriure: El repte personal de Mercè Rodoreda en els anys trenta*, 2001, *Lluc 824-825*, september-december), en cuya mente afloran recuerdos que hoy llamamos con un término muy moderno "flashback", o sea la "analepsis" omérica. Incluso la anticipación de los acontecimientos, o sea, la "prolepsis" se

basan en la observación de la realidad así como en el elemento psicológico que se saca del comportamiento de los personajes (Cortés Orts, Carles, *Començar a escriure: La construcció dels primers relats de Mercè Rodoreda (1932-1938)*, 2002, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert). Los recuerdos no son nada más que experiencias que quedan en el olvido, pero mergen de nuevo tras estímulos que pueden resultar incluso insignificantes; este fenómeno es conocido también como "siniestro" (Everly, Kathryn A., *Catalan Women Writers and Artist: Revisionist Views from a Feminist Space*, 2003, Lewisburg: Bucknell University Press; London: Associated University Press).

La novela *La Plaza del Diamante*, ha sido objeto de mi análisis, con un enfoque especial en la vida de las mujeres a lo largo de la historia del mundo occidental, en la España de la guerra civil y de la dictadura de Francisco Franco. Me parece por tanto oportuno tomar en consideración las numerosas obras críticas que se focalizan especialmente en dicha novela de Mercè Rodoreda. Razonablemente, no es posible citar a todos los autores que han contribuido, por lo tanto, me limito a tomar en consideración algunos de los temas con los que la crítica se ha enfrentado y que según mi parecer son fundamentales.

Las numerosas interpretaciones críticas que conciernen a la novela de Rodoreda, llegan a la misma conclusión, sobre todo por lo que respecta a los principales tópicos del texto, entre los cuales, destacan la Guerra Civil Española, como causa de muerte y destrucción y el posguerra, como período de soledad, de crisis de identidad que tiene que ver especialmente con el tema del exilio. La historia se desarrolla entorno a un proceso de recuperación de la identidad por parte de "Colometa" que vuelve a ser "Natalia" (Arnau, Carme, *La plaça del Diamante (1962)*, en *Visat: La Revista Digital de Literatura i Traducció del PEN Catalá 3*). El desarrollo se realiza en la ciudad de Barcelona, que en la novela resulta descrita en relación con la pintura y la escritura lógica y comprensible si tomamos

en cuenta que la autora había heredado de su familia la afición por las artes. Mercè Rodoreda no sólo era escritora, sino también pintora, y a ese propósito deseo subrayar el influjo de artistas como, Pablo Picasso y Joan Miró (Arnau, Carme, La Plaça del Diamant *de Mercè Rodoreda. La fosca i la llum: Una poética de la mirada*, en Congrés Internacional Mercè Rodoreda: Actes, Barcelona, 1-5 octubre de 2008, editado por Joaquim Molas, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010). Destaca especialmente la correspondencia entre el grito de Natalia y el grito de la célebre obra del pintor noruego Edvard Munch, que al mismo tiempo representa de forma pictórica la desesperación y la alienación del ser humano durante el siglo XX, cuya existencia se ve pesadamente marcada por la crueldad de los conflictos mundiales.

En la soledad que caracteriza el personaje de Natalia y en general en el contexto en el que se desarrolla toda la historia, nos damos cuenta de que falta un elemento fundamental, la escuela. No hay referencias, ni se deja espacio al tema de la instrucción. La voz narradora nos ofrece momentos analépticos, o sea, que remiten a los recuerdos pasados de la infancia de la protagonista, pero el único edificio escolástico que aparece en la trama es la "colonia" adonde Natalia lleva su hijo mayor, Toni: lo que destaca es que sólo la necesidad debida a la pobreza lleva una madre, en esa situación, a separarse de su niño para llevarlo a un instituto. Cabe decir que el edificio en que Natalia, con angustia deja su hijo, no tiene la apariencia de una escuela acogedora, típica de los lugares de la niñez, sino es un lugar frío y hostil, en el cual por lo menos recibiría curas, cuidado y educación (Barbal, Maria, *La Plaça del Diamant, un univers xifrat*, en el ensayo *Una novela son paraules: Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda, 1908-2008*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Fundació Mercè Rodoreda, 2010).

Toda la vida de Natalia resulta dominada por la figura de un hombre: el padre, el primer marido y el sugundo marido que a pesar de demostrar su generosidad y ternura, esta constutuye la única manera en que puede agradecerle a la protagonista por haber aceptado su propuesta de matrimonio. La subordinación a un hombre representa muy claramente la condición impuesta por el régimen franquista y la historia de Natalia se desarrolla alrededor de una doliente búsqueda de libertad que nos lleva a hacer una comparación entre Natalia y Dedalus, personaje de la mitología griega, arquitecto que proyectó el laberinto, dentro de lo cual quedó prisionero. De tal manera, Dedalus tuvo que encontrar una manera para alcanzar el cielo y liberarse. Natalia, siguiendo la misma actitud de Dedalus, tiene que sacar a la luz los recuerdos de su triste pasado para llegar a conseguir el control de su propia vida. La comparación entre Natalia y Dedalus pone de relieve el esfuerzo y el sacrificio que ambas figuras tienen que hacer para conseguir un fin último: la libertad; en el caso de Dedalus una libertad física, mientras que en el caso de Natalia una libertad ética y moral (Cuelleton, Collen P., *Dedalus's Wings. The Effects of Temporal Distance in La Plaça del Diamant*, *Catalan Review*).

La figura de la protagonista ejemplifica un grupo social: se trata de mujeres para las cuales la unión matrimonial termina siendo una forma de aislamiento y una suerte de cautiverio (Everly, Kathryn, *Masculinity, War, and Marriage in La Plaça del Diamant by Mercè Rodoreda*, en *Anales de la Literatura Española Contemporanea 37*, no. 1, 2012).

La relación negativa que se establece entre Natalia y Quimet pesa hasta en el juicio sobre el producto de un gran artista como Antoni Gaudí (Luczak, Barbara, *L'Espai urbà barceloní en la novel·la catalana dels anys seixanta: El cas de* La Plaça del Daiamant *de Mercè Rodoreda*, en *Actes del Dotzè Col·loqui International de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: Publicacions de

l'Abadia de Monserrat, 2003). Los espacios abiertos de Barcelona, como el mercado y las calles, a Natalia le dan asusto porque la protagonista, durante la mayor parte del tiempo, queda cerrada en una casa que no representa la seguridad sino su esclavitud caracterizada por una serie de rasgos, entre ellos, el deber de cuidar palomas (Luczak, Barbara, Op. Cit.).

La narración de las experiencias vividas por la protagonista, otorga la posibilidad de construir un juicio que empieza desde lo personal y llega hasta lo colectivo, es decir, las consecuencias de la guerra civil, que para Natalia se convierten en pobreza y miseria, además de la soledad debida a la pérdida de su marido, son una condición que la protagonista comparte con muchas otras mujeres del pueblo. De tal manera, podemos pensar que Natalia no fue la única mujer que echó el grito libertador que cierra la novela de Mercè Rodoreda, sino fue el grito de todas las mujeres que como ella deseaban apartarse del predominio masculino y mejorar su condición económica (Rodriguez, Maria Pilar, *Vidas in/propias: Transformaciones del sujeto femenino en la narrativa española contemporánea*, en *El poder de la experiencia: La construcción de la subjetividad en* La plaça del Diamant; West Lafayette: Purdue University Press, 2000).

Queda claro que, a pesar del uso por parte de la autora, de un lenguaje lleno de mensajes que sólo los lectores podemos entender y a pesar de haber sido la novela leída y apreciada por un gran público, se trata de un texto lleno de referencias muy claras y de denuncia de un régimen opresivo que había sometido todo un pueblo, condenando al silencio especialmente los hablantes de lengua catalana, por lo tanto, en un primer momento, fue muy difícil para Mercè Rodoreda ganar el premio Saint Jordi (Rosselló Bover, Pere, Els anys de *La Plaça del Diamant (El context novel·listic català de l'inici dels anys 60)*, en *La cultura catalana en projecció de futur: Homenatge a Josep Massot i Muntaner*,

editado por Germà Colon, Tomás Martínez Romero, and Maria Pilar Perea. Barcelona: Institut Ramon Llull; Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2004).

Es interesante considerar la versión cinematográfica de *La Plaza del Diamante*, para subrayar algunos rasgos con respecto al texto de Mercè Rodoreda. Para empezar, se subraya la objetividad de la narración, el desarrollo descriptivo y al mismo tiempo, la presencia de la protagonista, que queda reducida con respecto a la novela, es decir, la película presenta los acontecimientos de manera menos descriptiva, por consiguiente, incluso la subjetividad del pensamiento de Natalia no sobresale, como ocurre en la obra, en la que la voz narradora plantea la situación y describe el espacio de forma muy detallada, ya desde principio.

Dos escenas resultan adecuadas para representar el tono de la película de Betriu: el momento en que Natalia se dirige a los espectadores, una vez acabada la guerra civil y el momento en que declara su intención de matar a sus hijos y de suicidarse.

Otra diferencia se encuentra en el papel que desempeñan las figuras masculinas, de hecho, Quimet y Antoni aparecen en la película con más frecuencia y su papel parece más marcado; cabe decir lo mismo para el desarrollo del pensamiento político de la protagonista que en la película parece tener predominancia con respecto a su desarrollo psicológico.

Por lo que concierne al elemento visionario y trascendental, en la película se asiste a una diminución de la presencia de sueños y visiones por parte de Natalia: por ejemplo la escena en la que la protagonista incide su nombre, "Colometa", en la puerta de la primera casa adonde fue a vivir con Quimet, no resulta en la película tan marcada y descrita como en la novela.

Pese a las diferencias, destaca el hecho de que tanto la película como la novela terminan de la misma manera, con la imagen muy tranquila de la Plaza del Diamante, el mismo lugar en el cual ha empezado la historia de Natalia

(Goltschnigg, Dorit, *Comparación entre la novela* La Plaça del Diamant *de Mercè Rodoreda y su versión cinamatográfica de Francesc Betriu*, en *Intermedialidad e hispanistica*, editado por Angelica Rieger. Frankfurt; New York: Peter Lang, 2003).

Otro tema que la crítica ha tomado en consideración es la cuestión de la traducción. La novela de Mercè Rodoreda ha sido traducida en muchos idiomas, pero es oportuno recordar que no todas las traducciones respectan plenamente las características del texto. De hecho, el éxito de una novela depende sobre todo de la habilidad que el traductor demuestra en su actividad que consiste no sólo en traducir, sino también en mantener la coherencia con el texto en lengua original, respectando la autenticidad de lo que el proprio autor expresa en su lengua. Un ejemplo es la versión en inglés en la cual, no parece que se haya respectado el tono y el ritmo de la narración, en cuanto resulta que muchas frases han sido suprimidas y acortadas, alterando de tal manera la estructura de la narración. El título es el primer elemento objeto de críticas, porque el traductor ha escogido la palabra inglesa "dove" para traducir la palabra catalana "colom". "Dove" se refiere a un símbolo de paz y a lo sagrado; lo mejor sería traducir con la palabra "pigeon" que remite a lo que es objeto de desprecio, lo que es sucio y desagradable. Otro rasgo fundamental que destaca es que también un elemento fundamental como la lucha de Natalia para conseguir su propia identidad y el control de su vida, en la versión inglés no resulta bastante marcada (Keown, Dominic, *"No Time for Doves?" Intrusion and Redrafting in the English Translation of La Plaça del Diamant*, en *The Modern Language Review* 100, no. 3, 2005).

Conclusión

Como conclusión de mi trabajo, antes de todo, necesito agradecerle al Docente, Profesor Enric Bou Maqueda, quien aceptó de buena gana mi propuesta temática, ofreciéndome una guía en la redacción de la tesis que propongo a la Comisión.
El tópico tratado ha suscitado en mí gran fascinación ya desde el momento en que me he enfrentado con el estudio de la novela *La Plaza del Diamante*, durante los cursos de Literatura Española, con el Profesor Bou y de Literatura Catalana, con el Docente, Profesor Patrizio Rigobon.
Como ya sabemos, el período de la dictadura franquista tiene un papel muy importante, tanto en la España moderna, no sólo por lo que respecta a la situación política del país relacionado con los demás estados, sino también por las consecuencias que tuvo en la condición femenina, en la que el régimen de Francisco Franco tuvo gran peso. He focalizado mi atención sobre todo en este aspecto, no sólo basándome en documentos históricos, sino también tratando de encontrar una conexión entre la novela de Mercè Rodoreda y los problemas que proceden de un análisis sobre la vida de las mujeres en la España de esa época.
Podemos comprobar que el desarrollo del tema empieza por el mito griego. Junto al atractivo que las antiguas leyendas han producido en mí y que he percibido de manera muy fuerte, he encontrado gran estímulo en la una reflexión de Luigi Stefanini:

«La prima cultura dei greci è nella forma dell'arte: estetismo. Si tratta di un estetismo spontaneo, ingenuo, non ancora ratificato dalla riflessione: ma tutto quello che ha pregio – nel mondo fisico, morale, politico, religioso – si annuncia inizialmente come mito, e il mito è il punto in cui il particolare e l'universale, l'idea e il fatto, l'infinito e il finito vengono a incontrarsi e coincidere...: tutto si muove inizialmente nelle dimore della fantasia creatrice, la quale, come vide Hegel, tocca nella Grecia il fondo dell'essere e trasforma la poesia in religione».

(Stefanini, Luigi, *Estetica*, Op. Cit., cap. II, p. 9)

Analizándo la novela de Mercè Rodoreda, he tratado de poner de manifiesto cómo en su arte hay sentimientos, pasiones, placeres, o sea, todos los rasgos con los cuales el filósofo Platón en su mayor obra, el libro X de *La Repubblica*, condena el arte trágico que daba a la escena teatral pasiones violentas e irracionales. El filósofo encuentra una contradicción en el deleite, el el placer que el espectador saca de la historia y del dolor de los personajes. Según opina Aristóteles este "deleite" (en griego, χάρις) es una cualidad propia del arte que escenificando las pasiones más trágicas lleva el especatador hacia la catarsis (en griego, κάθαρσις) es decir a la purificación contra las pasiones que pueden revelarse peligrosas (Stefanini, Luigi, Op. Cit., p. 13). Bien podemos afirmar que por ejemplo cuando la autora nos habla del terrible proyecto de Natalia que quiere suicidarse y matar a sus hijos también, junto al horror que nos provoca pensarlo, surge al mismo tiempo una especie de catarsis desde el momento en que nos damos cuenta del resultado catastrófico de su proyecto, si Natalia no se hubiese liberado de la pasión que la había llevado a pensarlo. He tomado en consideración la manera en que la escritora llega a su fin último mediante el uso de un lenguaje simple pero eficaz; y en este caso me parece justo subrayar una vez más esta observación, puesto que *«il linguaggio appartiene all'estetica perchè l'arte, in quanto espressione, è parola»* (Stefanini, Luigi, Op. Cit., cap. III, p. 42). El proprio autor, Luigi Stefanini nos da la definición de estética, *«la disciplina filosofica, che ha ad oggetto la bellezza e l'arte»* (Stefanini, Luigi, Op. Cit., cap. I, p. 5).

Muchos autores críticos nos han dado su opinión por lo que concierne a los contenidos que una obra de arte nos muestra. Ludwig Dessoir, nombre artístico de Leopold Dessauer (Posen, 1810 - Berlín, 1874), actor aleman que llegó a obtener gran notoriedad, observa que cada objeto artístico anima un proceso de construcción en el que se ponen de relieve rasgos sociales, éticos, psicológicos y culturales, en general. Lo que acabo de afirmar me parece importante en la actual concepción de estética porque aclara la diferencia que se establece entra ella y la crítica sobre el arte, concebido como una manera para acercarse a una evaluación del mundo artístico.

György Lukács (Budapest, 1885 – 1971) nacido en una familia de origen judío afirma que una obra de arte se nos presenta como la objetivación estética de la realidad, por lo tanto, la dimensión social se convierte en valor estético.

Según mi parecer, estos dos pensamientos son especialmente aptos para interpretar la novela La Plaza del Diamante que puede configurarse como un texto de denuncia social, un texto de denuncia política, un texto de investigación psicológica. De toda manera, cualquier sea el punto de vista del lector, apoyamos el juicio del filósofo aleman Martin Heidegger (Meßkirch, 1889 – Freiburg, 1976) el cual afirma que el arte es "una puesta en marcha de la verdad"; resulta muy clara la referencia a la que los griegos llaman "poiesis" (en griego, ποίησις), en el sentido de "obra realizada", por lo tanto cuando hamblamos de poesía no necesariamente se trata de textos en versos.

Me parece importante citar el pensamiento del filósofo, sociólogo y musicólogo Wiesengrund Adorno (Frankfurt, 1903 – 1969), el cual subraya y apoya la función crítico-nagativa de la sociedad, de las profundas rupturas con las que convive el hombre moderno. También sta opinión resulta útil para interpretar la novela, objeto de mi análisis (Cioffi, Fabio, Gallo, Franco, Luppi, Giorgio, Vigorelli, Amedeo, Zanette, Emilio, *Corso di Filosofia*, s.d., Vol. 3, *L'età contemporanea*, *Storia e testi*, Edicioni Scolastiche Bruno Mondadori).

Los autores que he nombrado han tomado en consideración el contexto histórico en el que la obra de arte se coloca. Esta observación explica porqué durante el desarrollo de mi tesis he focalizado mi atención en la descripción de un período histórico que se conecta con la España de Felipe II: soy consciente de que la historia constituye el pilar fundamental que une y apoya todas asignaturas escolares, de hecho, sin ella no resultaría posible interpretar de forma correcta los textos que analizamos. Lo que afirmo no concierne sólo a obras de arte litararia, sino también cualquier otro tipo de obra: una iglesia, un cuadro, un vestido que se ha puesto de moda, etc.

Este discurso que se puede colocar en una época que sabemos incluir en un dado número de años, para mí todavía puede considerarse un tópico de gran interés e importancia, sobre todo en el ámbito de la actualidad. En efecto, almenos por lo que respecta al mundo occidental en el cual vivimos, la situación femenina, finalmente ha alcanzado comunes logros; sin embargo, a pesar de que hoy, en muchos países, las leyes defendan los derechos de todos los ciudadanos sin distinción entre mujeres y hombre que por lo tanto gozan de los mismos derechos, no siempre la realidad se demuestra indiscutible y respetuosa de dichas leyes.

A partir de esta afirmación que me parece incontrovertible, básicamente, tuvo lugar mi interés hacia una cuestión, cuyas raíces son muy remotas y en algunos casos, hoy día todavía está a la espera de debidas conclusiones.

Referencias bibliográficas

LIBROS

- Apollonio Rodio, *Argonautiche*, I, III sec. a.C.
- Camera A., Fabietti R., *Elementi di Storia. L'Età moderna*, Vol II, 1967, Zanichelli, Bologna
- *Dizionario Universale della Letteratura Contemporanea*, Vol. III, 1961, Mondadori, Milano
- *Enciclopedia Treccani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma
- Gaeta F., Villani P., *Corso di Storia*, Vol. III, 1980, G. Principato, Milano
- Gaeta F., Villani P., *Documenti e Testimonianze. Antologia di documenti storici*, Vol. I, 1969, Textes et documents, G. Principato, Milano
- Gianni A., Balestreri M., Pasquali A., *Antologia della Letteratura italiana*, Vol III, 1967, G. D'Anna, Messina-Firenze
- Graves, Robert, *I Miti greci*, 1983, Presentación de Umberto Albini, CDE Spa-Milano, el permiso de Longanesi & C.
- Luperini, Romano, *Pessimismo e Verismo in Giovanni Verga*, 1968, Liviana, Padova.
- McNerney Kathleen, *Mercè Rodoreda: a selected and annotated bibliography (2002-2011)*, 2015, Institut d'Estudis Catalans, Fundació Mercè Rodoreda FP, Biblioteca Mercè Rodoreda 8, Barcelona
- McNerney, Kathleen, *Voices and Visions*, 1999, Cranbury: Associated University Presses; London: Associated University Presses; Missisauga (Ontario, Canada): Associated University Presses
- McNerney K., Vosburg, N., *The Garden across the Border-Mercè Rodoreda's Fiction*, 1994, Susqueanna: University Press; London and Toronto: Associated University Presses
- Mourre, Michel, *Dizionario Enciclopedico di Storia*, 1988, Edicions Universitaires, Paris, Mondadori, Milano
- Pinotti, Ferruccio, *Opus Dei Segreta*, 2010, Rizzoli, Bur, Milano

❖ Rodoreda, Mercè, *La Plaza del Diamante*, 1962, Edhasa, España
❖ Santoro, Mario, *Le Stagioni della Civiltà letteraria italiana*, 1970, Le Monnier, Firenze
❖ Stefanini, Luigi, *Etetica*, 1953, Studium, Roma
❖ Trombatore, Gaetano, *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, 1950, Manfredi, Palermo

ARTÍCULOS DE REVISTAS

❖ Arkinsatall, Christine, *Walking the Republic of Letters: Mercè Rodoreda and Modernist Tradition*, *Catalan Review 15*, 2001
❖ Arnau Faidella, Carme, *La Plaça del Diamant (1962)*, *Visat: La Revista Digital de Literatura i Traducció del PEN Catalá 3*
❖ Arnau Faidella, Carme, *Mercè Rodoreda i la pintura*, *Revista de Cataluña*, 2004
❖ Bou Maqueda, Enric, *Mercè Rodoreda: la condición de una mirada*, *Turia: Revista Cultural 87*, junio-octubre 2008
❖ Culleton Colleen, P., *Dedalus's Wings. The Effects of Temporal Distance in* La Plaça del Diamant, *Catalan Review*, s.d.
❖ Keown, Dominic, "No Time for Doves", *Intrusion and Redrafting in the English Translation of la Plaça del Diamant*, *The Modern Language Review 100*, no. 3, 2005

ENSAYOS

❖ Cortés Orts, Carles, *Començar a escriure: El repte personal de Mercè Rodoreda en els anys trenta*, 2001, Lluc
❖ Cortés Orts, Carles, *Començar a escriure: La construcció dels primers relats de Mercè Rodoreda (1932-1938)*, 2002, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Jil-Albert
❖ Cortés Orts, Carles, Contrí, Imma, *La narrativa de Mercè Rodoreda com a model de llengua: Preséncia del registre oral en el text literari, Llengua, societat i ensanyament*, Vol II, 2003, Valencia; Institut Interuniversitari de Filología Valenciana

- Everly, Kathryn A., *Catalan Women Writers and Artist: Revisionist Views from a Feminist Space*, 2003, Lewisburg: Bucknell University Press; London: Associated University Press
- Roca i Girona, Jordi, *Los (no) lugares de las mujeres durante el franquismo: el trabajo femenino en el ámbito público y privado*, Departamento de Antropología, Filosofía y Trabajo Social, Universidad Rovira i Virgili, Tarragona
- Roca i Girona, Jordi, Moraga García, María Angeles, *Notas sobre la situación jurídica de la mujer en el franquismo*, Universidad de Alicante, s.d.

CAPÍTULOS DE LIBROS, ACTOS DE CONGRESOS, ENSAYOS EN OBRAS COLECTIVAS

- Arnau Faidella, Carme, La Plaça del Diamant *de Mercè Rodoreda. La fosca i la llum: Una poética de la mirada*, Congrés Internacional Mercè Rodoreda: Acts, Barcelona, 1-5 octubre de 2008, editado por Joaquim Molas, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda: Societat Estatal de Conmemoraciones, 2010
- Barbal, María, La Plaça del Diamant, *un univers xifrat*, en *Una novela son paraules: Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda, 1906-2008*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Fundació Mercè Rodoreda, 2010
- Everly, Kathryn, *Masculinity, War and Marriage in* La Plaça del Diamant *by Mercè Rodoreda*, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea 37*, no. 1, 2012
- Goltschnigg, Dorit, *Comparación entre la novela* La Plaça del Diamant *de Mercè Rodoreda y su versión cinematográfica de Francesc Betriu*, en *Intermedialidad e hispanistica*, editado por Angelica Rieger. Frankfurt, New York: Peter Lang, 2003
- Luczack, Barbara, *L'espai urbá barceloní en la novel·la catalana de l'anys seixanta: El cas de* La Plaça del Diamant *de Mercè Rodoreda*, en *Actes del Dotze Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona: Publicacions de L'Abadia de Monserrat, 2003
- Rodriguez, María Pilar, *Vida in/propias: Transformaciones del sujeto femenino en la narrativa española contemporánea*, en *El poder de la*

experiencia: La construcción de la subjetividad en La Plaça del Diamant; West Lafayette: Puerdue University Press, 2002

- Rosselló Bover, Pere, *Els anys de* La Plaça del Diamant *(El context novel·listic català de l'inici dels anys '60)*, en *La cultura catalana en proyecció del futur: Homenatge a Josep Massot i Muntaner*, editado por Germà Colon; Tomás Martínez Romero and María Pilar Perea, Barcelona: Institut Ramon Llull; Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2004

SITIOS INTERNET CONSULTADOS

- https://it.wikipedia.org/wiki/Merc%C3%A8_Rodoreda
- http://es.m.wikipedia.org
- http://ca.m.wikipedia.org
- http://www.skuola.net/letteratura-spagnola/rodoreda-vita-opere.html
- http://www.rincondelvago.com/
- http://www.sololibri.net/
- http://mangialibri.com/
- http://quaderndemots.cat/
- https://www.iberlibro.com/
- http://www.grup62.cat/
- http://www.epubgratis.org/
- https://www.tnc.cat/
- http://www.xtec.cat

Ringraziamenti

Dedico questa tesi alla mia famiglia che mi ha sostenuta e incoraggiata durante tutta la mia carriera di studentessa, offrendomi appoggio e comprensione nei momenti di maggior difficoltà. Un ringraziamento speciale va a Laura Rubino, una persona che, grazie all'affetto e all'amicizia che ci lega ormai da molti anni, ha contribuito con la sua preziosa "biblioteca" ad arricchire le mie conoscenze in ambito storico e letterario, offrendomi la possibilità di consultare un gran numero di testi che si sono rivelati utili alla stesura del mio elaborato finale. Un ulteriore particolare ringraziamento va ai Docenti: il relatore, Prof. Enric Bou Maqueda e al correlatore, Prof. Patrizio Rigobon; entrambi mi hanno dimostrato sin dall'inizio la loro disponibilità e la loro preziosa collaborazione, offrendomi altresì ispirazione per la scelta del tema centrale su cui si basa il mio lavoro.

Sara