Universitat Pompeu Fabra Barcelona

CAMBRES PRÒPIES

Un estudi sobre la poètica dels espais femenins en els contes de Mercè Rodoreda

Paula Sánchez Monné
NIA: 241613
Dir. Maria Dasca Batalla
Facultat d'Humanitats
Itinerari en Literatura
Curs 2023-2024

AGRAÏMENTS

A la Maria Dasca, que ha tutoritzat aquest treball, per la seva gran dedicació i compromís. Per totes les seves recomanacions i per haver-me ajudat a trobar el millor camí per abordar aquest treball, però, sobretot, per compartir amb mi el seu coneixement en tutories que m'han fet aprendre molt més del que poden recollir aquestes pàgines.

Als meus pares, pel seu suport incondicional i per llegir tot allò que he escrit en aquests anys de carrera. Per haver-me donat una cadira a taula i una cambra pròpia.

A la Laia S., al Marcos, al Marcel, a la Marta, a la Bet, a l'Aloma, a l'Andreu, a l'Elena, a la Laia C., i a la Maria. Per haver fet del Grau en Humanitats un camí més fàcil, més divertit, i, sobretot, molt més enriquidor.

"quin mal que fan, perduts,
aquests panys de paret
que no són res, que no seran mai cases."
FELÍCIA FUSTER

"Jo abans tenia un lloc a dins de la família.
Abans que la mare morís i ens oblidés el nom.
Abans que els germans marxessin
a construir cases pròpies
i tinguessin fills i filles que tindrien
un lloc dins la famílies
fins que els seus germans marxessin
a construir cases pròpies
i tinguessin fills i filles que tindrien
un lloc dins la família
fins que els seus germans marxessin a construir
cases
pròpies

i es despengés el nom
de la branca i de l'arbre

que ja no tindria casa
ni tamboret ni llitera
ni llindar ni cadira
ni capçal
ni mare."

SÒNIA MOLL, "Un lloc"

RESUM

Les dones i les cases tenen un gran protagonisme en moltes de les obres de Mercè Rodoreda. Existeix alguna vinculació entre aquests dos elements en els seus escrits? Aquest Treball de Fi de Grau d'Humanitats és un estudi teòric-analític que investiga la relació existent entre l'espai i la dona en la literatura, com és i perquè es construeix. Aquesta perspectiva espacial de gènere s'aplica a l'anàlisi de sis contes de Rodoreda inclosos a *Vint-i-dos contes*, per tal de veure com es construeixen els espais femenins en la seva obra. L'objectiu d'aquest treball és aprofundir en la importància de l'espai literari en relació al gènere, així com reivindicar la importància dels primers contes de Mercè Rodoreda, poc investigats en els estudis de la seva obra, i d'aquesta manera obrir una nova via d'investigació en la literatura rodorediana.

Paraules clau: *Mercè Rodoreda, espai, gènere, quotidianitat, veus femenines,* Vint-i-dos contes, *dones, casa*.

ABSTRACT

Women and houses play a major role in many of Mercè Rodoreda's works. Is there any connection between these two elements in her writings? This Humanities Degree Final Thesis is a theoretical-analytical study that explores the existing relationship between space and women in literature, what are its characteristics and why is it constructed. This gender spatial perspective is applied to the analysis of six stories by Rodoreda included in *Vint-i-dos contes*, in order to see how feminine spaces are constructed in her work. The aim of this work is to deepen in the significance of literary spaces in relation to gender, as well as to vindicate the importance of Mercè Rodoreda's first stories, little researched in studies of her work, and thus open a new line of research in Rodoreda's literature.

Key words: *Mercè Rodoreda, space, gender, daily life, women's voices,* Vint-i-dos contes, *women, house.*

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ **1**

PART I. ESPAI I GÈNERE **3**

1. LA RELLEVÀNCIA DE L'ESPAI EN LA LITERATURA 3

1.1. Un gir en la mirada: espai i veus narratives 8

2. LA METAMORFOSI DE LA QUOTIDIANITAT 10

3. LA DISPOSICIÓ POLÍTICA DELS COSSOS 11

PART II: ANÀLISI ESPACIAL EN CLAU DE GÈNERE EN SIS CONTES DE MERCÈ RODOREDA **14**

4. INTRODUCCIÓ A *VINT-I-DOS CONTES* 14

5. ANÀLISI DE CONTES 17

5.1. Cambra de joc: "El bany" 17

5.2. Cambra d'amor: "Felicitat" 22

5.3. Cambra de matrimoni: "La sang" 26

5.4. Cambra de somnis: "Fil a l'agulla" 29

5.5. Cambra de record : "El mirall" 33

5.6. Cambra de mort: "Mort de Lisa Sperling" 36

CONCLUSIONS **40**

BIBLIOGRAFIA **43**

INTRODUCCIÓ

"A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction".[1] Aquesta és la tesi principal d'una de les obres cabdals de Virginia Woolf: *A Room of One's Own*, un llibre que oscil·la entre la novel·la i l'assaig i que explora els condicionaments que experimenten les dones escriptores a l'hora de desenvolupar les seves obres. Woolf teoritza que les experiències de les creadores literàries estan determinades per les estructures socioculturals que articulen el gènere, i això provoca que la seva vida i la seva forma d'escriure es desenvolupi de manera molt diferent de l'experiència masculina. L'autora assenyala la importància en la vida de les dones de la independència i la privacitat per tal de poder elaborar un treball creatiu, i argumenta que, per elles, disposar d'una habitació pròpia i aïllable de l'exterior és una condició indispensable per escriure. Així, Woolf vincula en el seu assaig els espais interiors amb la possibilitat que apareguin les veus femenines. L'autora identifica un món exterior marcadament masculí, que cedeix a la dona pocs espais per exercir la seva llibertat sense judicis ni condicionaments. Enfront un món vast reservat a l'home, una cambra pròpia esdevé per a la dona l'oportunitat de convertir-se en un subjecte actiu i projectar la seva veu a través de l'escriptura.

Aquest Treball de Fi de Grau investiga com es relacionen dones i espai en la literatura, i analitza concretament quin vincle s'estableix entre personatges femenins i espais interiors en sis contes de Mercè Rodoreda. Les obres de l'autora són plenes de personatges femenins de gran potència tot i els seus contextos ordinaris, i també hi abunden les cases grans amb mobles vells i jardins espectaculars. Rodoreda tendeix a la representació d'ambients quotidians i domèstics que adquireixen al llarg de les seves narracions una gran força, i sovint esdevenen una oportunitat per representar la profunditat humana a través de la senzillesa del dia a dia. En aquest treball s'estudiarà quina és la relació concreta que s'estableix entre personatges femenins i espais domèstics per determinar com contribueixen a la construcció d'aquesta quotidianitat.

En primer lloc, es realitzarà una primera exploració de la construcció espacial en la literatura contemporània, complementada amb la teoria que argumenta l'existència d'una distribució espacial desigual en funció del gènere. Aquesta aproximació teòrica s'aplicarà com a anàlisi de la poètica de l'espai en clau de gènere en sis contes del volum *Vint-i-dos contes* (1958): "El bany", "Felicitat", "La sang", "Fil a l'agulla", "El mirall" i "Mort de Lisa Sperling".

Vint-i-dos contes és un dels llibres menys estudiats del conjunt de l'obra rodorediana, tot i ser considerat el primer llibre de Rodoreda que no reescriu ella mateixa, i suposar una primera

[1] Virgina Woolf, *A Room of One's Own*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 13.

aproximació a les temàtiques i tècniques que caracteritzarien les seves obres posteriors. Tot i això, aquest primer volum encara es troba lluny els elements fantàstics que Rodoreda introduirà en els seus reculls de contes posteriors, *La meva Cristina i altres contes* (1967), *Semblava de seda i altres contes* (1978) i *Viatges i flors* (1980), i ofereix en gairebé tots els seus relats històries quotidianes que permeten a l'autora experimentar amb diferents recursos. Segons Carme Arnau: "els seus primers contes no presenten una novetat destacada, però ja hi notem una tendència a endinsar-se en la intimitat dels seus personatges, coincidint d'aquesta manera amb l'evolució de la narrativa moderna."[2] Aquesta tendència fa que *Vint-i-dos contes* sigui l'obra idònia per analitzar quins espais marquen la quotidianitat dels personatges femenins i com es construeix aquesta relació. Els sis contes seleccionats per a l'anàlisi tenen en comú que els protagonitzen personatges femenins i podem llegir les seves veus en monòlegs interiors o en intervencions intercalades amb un narrador extern. A més, en aquests sis relats cobren especial protagonisme els espais interiors, sobretot les cambres pròpies de les dones dels contes.

Aquest factor comú ens permet fer una anàlisi del vincle entre dones i espais, a partir de la comparació entre els mateixos contes seleccionats, ja que en cada un d'ells trobem una protagonista amb unes característiques i una història diferent, que com a tal es relacionarà de manera distinta amb el seu entorn. A través d'aquests contes s'analitzarà també com Mercè Rodoreda construeix literàriament els espais; quins recursos literaris utilitza i quins són els elements predominants en la caracterització dels llocs. Finalment, pararem atenció a si la quotidianitat representada en aquests espais interiors i projectada en les veus femenines facilita l'aparició de temes transcendents a l'acció senzilla del dia a dia, com ara la concepció de l'amor, el pas del temps o la mort.

El present treball busca explorar una nova línia d'investigació en l'obra de Mercè Rodoreda, a través de la vinculació de dos elements que tenen força presència en el conjunt de la seva producció: les dones i les cases. A banda d'aquest primer objectiu es troba la intenció d'ampliar la bibliografia dedicada a *Vint-i-dos contes*, una obra poc estudiada en comparació a l'extens volum d'anàlisi d'altres obres de l'autora. Així doncs, aquest TFG vol ser una modesta aportació a la investigació sobre la literatura d'una de les escriptores més importants de la història de Catalunya, aprofundint en un dels camps més oblidats de la seva escriptura i fent-ho des d'una mirada espacial i de gènere.

[2] Carme Arnau, "Mercè Rodoreda, contista (1933-1974), Una aproximació a la seva evolució i influències", dins *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu. 1. Al voltant de la brevetat. 2. Mercè Rodoreda*, Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Abadia de Montserrat, 1998, p. 216.

PART I. ESPAI I GÈNERE

1. LA RELLEVÀNCIA DE L'ESPAI EN LA LITERATURA

"Lejos de ser algo indiferente, el espacio de una novela se expresa, pues, con ciertas formas y se reviste de múltiples sentidos hasta constituirse en ocasiones en la razón de ser de la obra."[3] Bourneuf i Ouellet exploren a *La novela* l'evolució que ha experimentat la noció d'espai dins de la literatura, passant de ser un mer marc per situar i contextualitzar l'acció, a convertir-se en un possible agent en si mateix que cal tenir en compte en la interpretació general de l'obra. Altres autors com Antonio Garrido Domínguez destaquen la importància de l'espai literari pel seu ús i vincle amb l'autor que els construeix: "El hombre —y, muy en especial, el artista— proyectan sus conceptos, dan forma a sus preocupaciones básicas (cuando no obsesiones) y expresan sus sentimientos a través de las dimensiones u objetos del espacio",[4] i va encara més enllà en parlar de la seva importància: "En suma, el espacio es mucho más que el mero soporte o el punto de referencia de la acción; es su auténtico propulsor."[5]

Existeix la necessitat d'establir una relació entre la història i l'ambient, una correlació que comporta uns certs efectes en el relat.[6] Segons Bourneuf i Ouellet aquesta relació existeix i es manté en el temps, però "las nociones de «descripción» y, más en general, «espacio» narrativo han sufrido numerosos avatares."[7] Posen l'exemple de les novel·les del segle XVII, en les quals la descripció de l'espai i els diferents llocs que apareixen en l'obra tendeixen a descriure's de manera molt general, fent una petita pinzellada de l'espai per servir de context de l'acció, com per exemple passa a *La princesse de Clèves*. Més enllà d'aquesta relació de complementació i el com això afecta al conjunt de l'obra, els dos autors exposen que l'espai compleix unes funcions concretes en el marc de la literatura. Ells n'especifiquen dues: una funció sonora, ja que "puede servir para crear un ritmo en la narración"[8] i una funció pictòrica, ja que "la descripción hace ver"[9]. Pel que fa a la primera funció, es refereix a com les caracteritzacions de l'espai o els canvis en aquest poden contribuir a generar canvis de cadència en el ritme, intensitat i precipitació de l'acció de la història. Per altra banda, la funció pictòrica es refereix a com l'espai caracteritzat en el conjunt d'una obra permet generar marcs concrets

[3] Roland Bourneuf i Réal Ouellet, La novela [1972], traducció i notes d'Enric Sullà, Barcelona: Ariel, 1989, p. 116.
[4] Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid: Editorial Síntesis, 1993, p. 210.
[5] Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 207.
[6] Roland Bourneuf i Réal Ouellet, *op. cit.*, p. 129.
[7] Ídem.
[8] Roland Bourneuf i Réal Ouellet, *op. cit.*, p. 134.
[9] Ídem.

que ajuden a contextualitzar l'acció i la matisen a través de les imatges que creen, afegint a la trama principal una certa tonalitat, connotacions i aspecte.

Per exposar la seva teoria sobre l'espai literari, Bourneuf i Ouellet utilitzen una distinció entre dos usos del llenguatge presents en la literatura: la narració i la descripció. És important aquesta separació de termes perquè la manera com es relacionen narració i descripció acaba determinant com es construeix l'espai literari. Pels dos acadèmics "narración y descripción se contraponen, respectivamente como sucesión de acontecimientos frente a la yuxtaposición simultánea de objetos".[10] Altres autors prenen aquesta teoria introduint-hi alguns matisos. Todorov, per exemple, accepta el tret de successió, però assenyala respecte a la narració que aquesta es caracteritza precisament pel canvi constant de situacions narratives, i, per tant, per la discontinuïtat, mentre que la descripció sí que està dominada per la continuïtat i la duració.[11] Genette aporta un contrapunt a aquesta teoria, discutint que, més que instàncies oposades, existeix una relació de dependència entre la descripció i la narració: "La descripción es, naturalmente, *ancilla narrationis*, esclava siempre necesaria pero siempre sometida, nunca emancipada."[12] Genette argumenta que és extremadament complicat narrar sense descriure objectes, i la descripció no pot subsistir sense la narració.[13]

Amb el pas dels segles, l'entorn espacial de l'acció en les obres passa a ocupar un paper central i la descripció guanya igualment importància, ja que la caracterització dels llocs esdevé el recurs més utilitzat per contextualitzar una història. Remuntant-nos a la Grècia clàssica, l'espai s'especifica gairebé sempre a l'hora de començar una obra. D'aquesta manera se situa la seva història en l'espai i es crea així un marc per l'acció. Podem comprovar-ho, per exemple, a l'inici d'*Antígona* de Sòfocles, que comença amb l'apunt "La escena tiene lugar delante del Palacio de Tebas. Primeras luces de madrugada. Salen de Palacio Antígona y su hermana Ismene."[14] O fins i tot trobem el mateix cas a *Hamlet* de Shakespeare, que comença així: "Elsinore: una esplanada davant del castell."[15]

A partir del segle XIX, aquesta forma de relacionar l'obra amb l'espai canvia de manera significativa: "En los siglos XVIII y, sobre todo, XIX, la descripción de los lugares adquiere tal

---

[10] Roland Bourneuf i Réal Ouellet, *La novela* [1972], Barcelona: Ariel, 1975, p. 124, *apud* Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid: Editorial Síntesis, 1993, p. 220.
[11] Tzvetan Todorov, *Literatura y significación*, Barcelona: Planeta, 1971, p. 388-392, *apud* Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid: Editorial Síntesis, 1993, p. 220.
[12] Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1986, p. 199 *apud* Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid: Editorial Síntesis, 1993, p. 221.
[13] Gerard Genette, *op. cit.*, p. 199 – 202, *apud* Garrido Domínguez, Antonio, *op. cit.*, p. 221.
[14] Sòfocles, *Antígona*, traducció d'Assela Alamillo, Barcelona: Gredos, 2020, p. 59.
[15] William Shakespeare, *Hamlet*, traducció i introducció de Salvador Oliva, Barcelona: Vicens Vives, 2018, p. 3.

importancia que ya no puede considerarse un simple telón de fondo."[16] A partir d'aquests segles, l'espai deixa de ser un decorat per convertir-se en un element més que requereix anàlisis per entendre la composició total de l'obra literària. Concretament al segle XIX, "La revelación de los personajes a través del medio ambiente es concepción presente en gran número de novelas importantes […], como un procedimiento de caracterización entre otros muchos o como una teoría con ambiciones científicas."[17] Ens situem en l'època de naixement del Romanticisme i el Realisme, dos moviments literaris i artístics que donen una nova dimensió a l'entorn i generen un canvi important en l'ús d'aquest element.

En el Romanticisme, l'ambientació exterior acostuma a ser una metàfora o retrat de l'interior dels personatges. El clima, l'aspecte i els canvis en l'entorn, habitualment natural, en les obres ajuda a desxifrar les emocions dels personatges, a més de contribuir també a la construcció del dramatisme i els canvis de cadència en la història. Aquests espais exteriors fins i tot es converteixen, en certes ocasions, en imatges de transcendència i sublimació. En el món de l'art aquestes imatges es poden veure en obres com *Monjo vora el mar* (1808-10), de Caspar Friederich, un exemple de com el món exterior serveix per retratar temes de gran profunditat com la petitesa humana enfront del món.

En el moviment reactiu al Romanticisme, el Realisme, es dona un gir complet a la concepció de l'art i així també a la representació de l'espai en la literatura. En aquest moviment el focus vira dels entorns naturals i l'exotisme a la vida urbana i quotidiana de la gent corrent, i les temàtiques predilectes passen del sentimentalisme a interessar-se per retratar les problemàtiques socials i diferents formes de vida de la manera més versemblant i acurada possible. És per això que guanya terreny l'ús de la descripció, que es comença a fer servir notablement per fer extenses explicacions de les característiques dels personatges, de l'ambient i de l'entorn, per dibuixar en els llibres una atmosfera clarament determinada. Aquesta forma de caracteritzar els ambients, els personatges i l'entorn, s'accentua especialment en el Naturalisme, un moviment que es caracteritza per intentar construir literatura de la manera més científica possible. Es rebutja la subjectivitat i es busca fer un retrat de la realitat tan acurat com si es tractés d'una fotografia. Aquesta tendència es veurà plasmada en la creació d'espais literaris, que es realitzaran a partir d'extensíssimes descripcions i detalls minuciosos.

Tot i això, els espais no només es construeixen com un marc detallat per acollir la narració, sinó que funcionen en moltes ocasions com a correspondència directa del

[16] Roland Bourneuf i Réal Ouellet, *op. cit.*, p. 130.
[17] Roland Bourneuf i Réal Ouellet, *op. cit.*, p. 131.

funcionament de la novel·la i les seves intencions. Posem l'exemple de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, que presenten Bourneuf i Ouellet:

> En una novela perfectamente coherente como *Madame Bovary*, el espacio se organiza con el mismo rigor que los otros elementos, sobre los que actúa reforzando su efecto y, a fin de cuentas, sirve de vehículo a las intenciones del autor. Los cambios de lugar en esta obra subrayan puntos sobresalientes de la intriga y, por lo tanto, de la composición y de la curva dramática de la narración.[18]

Així doncs, veiem com en certes obres d'aquesta època i tendència l'espai és cada cop més un element de rellevància i intervenció en el conjunt de l'obra. Aquest fet s'accentua encara més de cara al segle XX, època en què apareixen les avantguardes i es comença a experimentar amb la construcció de la literatura en si mateixa. Un moviment caracteritzat per la fragmentació, el joc i l'experimentació no podia deixar la construcció de l'espai com l'havia trobada. Segons Antonio Garrido Domínguez:

> En el siglo XX la tendencia de las Vanguardias a la desrealización —la sustitución del trazado por líneas de puntos, la fragmentación de la realidad en una serie de estampas o impresiones, el acompasamiento de la escritura a impulsos de gran carga emotiva y, en suma, la imposición de una lógica radicalmente distinta en el ámbito artístico— ha originado el afloramiento de nuevas modalidades. Entre ellas cabe destacar la distribución de los elementos descriptivos —temas, subtemas o predicados— de acuerdo con el eje metonímico o de contigüidad, el auge de la metáfora y la aposición y, muy en especial, la notable potenciación de la *amplificatio*.[19]

Desdibuixar l'entorn facilita l'aparició d'una història igualment desdibuixada, i permet als autors moderns jugar amb la concepció de la literatura, les línies temporals i els salts espacials propis de la literatura del segle XX. Aquesta nova tendència suposa una ruptura cabdal respecte dels moviments literaris anteriors com el Realisme, una ruptura que s'executa de manera totalment conscient, partint de la necessitat d'allunyar-se de la literatura entesa com a mimesis que s'havia allargat des de pràcticament els inicis d'aquest art. Bourneuf i Ouellet apunten que "La representación del espacio en la novela constituye uno de los aspectos concretos del problema crucial de la mimesis",[20] car correspon a un pla material de la realitat que s'ha pretès

[18] Roland Bourneuf i Réal Ouellet, *op. cit.*, p. 122.
[19] Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 228.
[20] Roland Bourneuf i Réal Ouellet, *op. cit.*, p. 139.

imitar en el pla de la literatura. Tant aquest com altres elements han despertat un ampli debat entre la literatura entesa com a còpia de la realitat i la literatura com a reflex de si mateixa. Sobre la capacitat realista de la literatura Roland Barthes diu:

> El realismo, aquí, no puede ser, en consecuencia, la copia de las cosas, sino el conocimiento del lenguaje; la obra más «realista» no será la que «pinte» la realidad, sino la que, sirviéndose del mundo como contenido (este contenido no tiene, por otra parte, ninguna relación con su estructura, es decir, con su ser), explorará lo más profundamente posible la irreal realidad del lenguaje.[21]

Antonio Garrido Domínguez parteix de la mateixa premissa a l'hora de parlar d'espai literari: "el espacio narrativo es ante todo una realidad textual, cuyas virtualidades dependen en primer término del poder del lenguaje y demás convenciones artísticas. Se trata, pues, de un espacio ficticio, cuyos índices tienden a crear la ilusión de realidad, aunque esto no ocurre siempre".[22] A més, cal tenir en compte una tendència que continua vigent des de la seva aparició al segle XIX: la novel·la psicològica. Segons Garrido, la novel·la psicològica genera un "desinterés creciente exterior y un mayor interés por la psicología del personaje". [23] Hi ha un gir en el focus de la narrativa, que passa d'intentar imitar la realitat exterior a copsar la realitat interior de persones i personatges. Així mateix, a partir del segle XX es comencen a utilitzar recursos i tendències que permetin posar l'interior dels personatges al centre de la novel·la, aprofitant aquests nous elements per experimentar amb l'art mateix i contribuir a la desconstrucció formal i conceptual pròpia d'aquest moment. Trobem, per exemple, un ús creixent dels narradors en primera persona, els monòlegs interiors, la focalització interna o l'estil indirecte lliure, entre d'altres. Com a tendència general, "La novela contemporánea muestra con frecuencia el espacio circundante a través de los ojos de un personaje o del narrador; así sucede en obras tan diferentes como las de Proust, Camus, Malraux, Aragon o Robbe-Grillet."[24]

L'obra de Mercè Rodoreda se situa precisament en aquest context literari de ruptura que busca aprofundir en la intimitat i psicologia dels personatges i plasmar-la en l'escriptura. Carme Arnau diu al respecte que "Mercè Rodoreda s'inscriu en una època de màxim trencament, amb autors cabdals com Joyce, Woolf o Proust."[25] Segons Arnau, Rodoreda es veu influenciada per

---

[21] Roland Barthes, *Ensayos críticos* [1964], Barcelona: Seix Barral, 1967, p. 168, *apud* Bourneuf, Roland i Réal Ouellet, *La novela* [1972], traducció i notes d'Enric Sullà, Barcelona: Ariel, 1989, p. 139..
[22] Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 208.
[23] Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 76.
[24] Roland Bourneuf i Réal Ouellet, *op. cit.*, p. 132.
[25] Carme Arnau, *op. cit.*, p. 216.

alguns autors que llegeix, com Mansfield, Hemingway, Dorothy Parker, D. H. Lawrence o Joyce, precisament. En la literatura contemporània del segle XX l'espai es converteix en una percepció subjectiva més acord amb la tendència d'ús dels narradors en primera persona i el punt de vista subjectiu. Els espais literaris seran exposats sovint des dels punts de vista dels personatges i a través dels seus ulls. És precisament aquest canvi en la mirada que crea un nou vincle molt estret entre els personatges i l'espai en què es representen.

1.1. Un gir en la mirada: espai i veus narratives

"La casa es nuestro Rincón del mundo [...]nuestro primer universo",[26] argumenta Gaston Bachelard a *La poética del espacio*. L'autor realitza una aproximació psicoanalítica a la importància de l'espai en les nostres vides quotidianes i el seu ressò en la literatura. Segons aquest corrent, la casa és un lloc que connecta amb el nostre infant interior i amb el nostre jo més profund, vinculant-se estretament així amb els nostres somnis i imaginació.

Bachelard estableix un lligam entre la intimitat i la casa, en tant que lloc que connecta amb el nostre inconscient i que alhora ens protegeix de l'exposició de l'exterior. La casa s'acaba construint i caracteritzant en funció de la persona que l'habiti, igual que aquesta persona es veurà influenciada per les característiques de la seva llar. De qualsevol manera, la casa serveix com una porta directa a la persona que hi habita, i per això Bachelard diu: "Habitación y casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad".[27] Aquesta aportació recorda l'argumentació de Garrido vista anteriorment, quan deia que l'artista evoca sovint a través de l'espai i els objectes la seva pròpia experiència i pensament.

La mateixa Rodoreda dona molta importància a l'espai en la seva vida privada: "L'escriptora buscava, com Dalí, un lloc íntim, el seu espai intrauterí."[28] L'autora cercava justament el que teoritzava Woolf com a condició necessària per a les escriptores; un lloc íntim on poder deixar anar la seva imaginació, una cambra pròpia. A més, molts dels elements presents a les obres de Mercè Rodoreda estan estretament vinculats a la seva vida, també pel que fa als espais que surten en les seves històries. La presència en els seus textos de jardins i flors de tota mena, que apareixen narrats amb un gran coneixement de causa, es deu en part a la influència del seu avi, que des de petita li va transmetre una gran estima per plantes i flors.

[26] Gaston Bachelard, *La poética del espacio* [1957], traducció d'Ernestina de Champourcin, Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 34.
[27] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 70.
[28] Marina Porras, *Al mig de la vida, jo*, Barcelona: Penguin Random House, 2023, p. 25.

També podem trobar antecedents biogràfics en el gust de Rodoreda pels espais interiors i el mobiliari domèstic. Segons diu Marina Porras:

> El resultat d'aquest trencament va fer que Rodoreda visqués en una casa plena de mobles antics i estrambòtics, i aquesta infantesa atapeïda i barroca pot ser l'origen de la seva obsessió per les coses boniques. A la torre hi havia molts quadres, molts llibres, i un piano on la família abocava la seva vena artística.[29]

Veiem, així doncs, com l'espai està estretament relacionat amb les vides humanes, cosa que en el cas dels escriptors es veu en moltes ocasions reflectit en la seva obra. Yi-Fu Tuan explora aquest fenomen al seu llibre *Topofilia*, i defensa que la literatura serveix com a mostra directa de la construcció de perspectiva dels autors, per exemple, en referència a l'espai: "La literatura, más que las investigaciones procedentes de las ciencias sociales, nos proporciona una información a la vez detallada y matizada sobre cómo los individuos perciben sus mundos."[30]

Més enllà de les possibles pistes que ens pot donar la literatura respecte als mateixos autors, la representació que es fa dels espais i l'entorn és sovint de gran importància per poder entendre els personatges que habiten aquests espais, o fins i tot per poder comprendre la història en si. A més, quan la literatura comença a interessar-se especialment per la psicologia dels personatges com es retrata a la novel·la psicològica, l'espai es converteix en un espai més per tractar aquestes característiques de forma visual. Per exemple, Bourneuf i Ouellet destaquen aquest aspecte del llibre *Madame Bovary*: "El espacio sirve, pues, para traducir la psicología de Emma y describir lo que ésta ve como visto por sus propios ojos".[31]

La representació de l'espai canvia juntament amb el gir en les tendències narratives i els seus recursos, i amb interioritat humana al focus principal passem a veure tot allò "material" en la literatura des dels ulls dels diferents personatges de les obres. Més endavant en el temps trobem l'exemple de *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, en la qual la història es construeix com un seguici de percepcions i records lligats pel narrador-protagonista de la novel·la. L'espai al voltant d'aquest narrador cobra especial importància en tant que possible desencadenant d'un seguit de records que obren la porta a una etapa vital passada de la persona: "Proust, en el primer volumen de *A la recherche du temps perdu*, evoca innumerables aspectos de la iglesia de Combray:[32] «*¡Cuánto me gustaba nuestra iglesia! ¡Me parece estar*

[29] Marina Porras, *op. cit.*, p. 11-12.
[30] Yi-Fu Tuan, *Topofilia*, traducció de Flor Durán Zapata, Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2007, p. 74.
[31] Roland Bourneuf i Réal Ouellet, *op. cit.*, p. 123.
[32] Roland Bourneuf i Réal Ouellet,, *op. cit.*, p. 124.

viéndola!»"[33] El gir en la mirada possibilita que alguns espais traçats en l'obra i la seva representació concreta, a través de la percepció subjectiva i sovint engrandida pròpia d'aquesta, donin lloc a la transcendència: "Las imágenes de la descripción son los indicios reveladores de este invisible, ya que es con su concurso que se produce la *transmutación de lo cotidiano*."[34]

2. LA METAMORFOSI DE LA QUOTIDIANITAT

Entenem aquest concepte de *transmutación de lo cotidiano* com una metamorfosis que experimenta allò quotidià, entès com a quelcom habitual i senzill, transformant-se en allò que va més enllà, o que va més endins. En el cas de l'obra de Rodoreda, podem veure en diversos volums una transformació d'allò domèstic i relacionat amb el dia a dia, que passa a donar lloc a la reflexió tant de personatges com de lectors de temes de gran profunditat humana, com l'amor, la mort, el pas del temps o el record del que ja no podrà ser.

Aquesta transformació de, concretament, l'espai quotidià en un lloc de transcendència i sublimació pot donar-se a partir de la representació concreta que es dona a aquest espai, a través dels recursos, l'enfocament i el context del desenvolupament d'aquesta caracterització. Recordant les paraules de Barthes amb relació al grau possible de realisme en la literatura, per entendre la sublimació d'un espai literari cal parar atenció a la representació a través del tractament i els recursos utilitzats en aquesta.

Per exemple, en el cas de *Du côté de chez Swann*, la descripció espacial barrejada amb la narració d'un subjecte en primera persona activa els records d'un temps passat sovint idealitzat. En el cas del record de l'església de Combray, s'evoquen innumerables aspectes d'aquesta que constitueixen imatges brillants construïdes a través del llenguatge. Unes imatges que no evoquen només les característiques materials d'aquest edifici o les accions passades que el narrador feia en aquest, sinó que aquest passat quotidià filtrat pel record i la reflexió present evoquen les imatges d'una església sublimada, d'una bellesa immensa i que desperta la sensibilitat del narrador, i amb ella, la del lector. L'església de Combray és un exemple de la metamorfosi d'allò quotidià, en aquest cas provocat per l'evocació de la vida en el record.

Un altre exemple d'aquesta sublimació de la quotidianitat el podem trobar en la mateixa Rodoreda. A *La plaça del Diamant* trobem una escena en què la Natàlia es troba al seu pis i, tot

[33] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, París: Livre de Poche, 1965, p. 71, *apud* Bourneuf, Roland i Real Ouellet, *La novela* [1972], traducció i notes d'Enric Sullà, Barcelona: Ariel, 1989, p. 124.
[34] Roland Bourneuf i Réal Ouellet,, *op. cit.*, p. 140.

mirant la seva filla des del balcó, sent de sobte el pes dels anys i fa una potent reflexió sobre el pas del temps, activat precisament per la quotidianitat de casa seva:

> Un dematí que la Rita estava a l'entrada de la galeria i jo, que no sé que feia per la sala, em vaig quedar aturada al peu del balcó a mirar-la. [...] I vaig sentir d'una manera forta el pas del temps. [...] el temps dintre de mi, el temps que no es veu i ens pasta. El que roda i roda a dintre el cor i el fa rodar amb ell i ens va canviant per dins i per fora i amb paciència ens va fent tal com serem l'últim dia.[35]

Les descripcions espacials, ara connectades amb les emocions i experiències dels personatges, i expressades des del seu propi punt de vista, faciliten la creació d'imatges que van més enllà de la descripció objectiva de la materialitat de l'entorn o de la intenció de mimetitzar la realitat. A partir d'aquesta connexió amb les veus narratives els espais passen a ser quelcom vinculat a l'emoció, a la sensibilitat, i a la psicologia humana, cosa que permet que en aquests llocs els personatges visquin moments de revelació o percebin aquests espais com a quelcom que transcendeix més enllà.

3. LA DISPOSICIÓ POLÍTICA DELS COSSOS

Yi-Fu Tuan defensa a *Topofilia* que existeix una "tendencia humana a dicotomizar".[36] En el cas de l'espai, existeix una dicotomia clara igualment construïda per l'humà, que és precisament la separació entre 'dins' i 'fora'. Aquesta divisió binària està al seu torn vinculada amb altres separacions del mateix tipus, en funció dels atributs de cada bloc, les seves característiques i les seves raons de ser. Entre aquestes concepcions dicotòmiques trobem la diferenciació de gènere 'home' i 'dona', que veurem també està vinculada amb el repartiment dels llocs.

Tuan argumenta que homes i dones interactuen de manera diferenciada amb l'entorn segons el seu gènere. L'autor exposa que existeixen diferències fisiològiques entre homes i dones que provoquen sensibilitats diferenciades envers l'entorn. Tot i això, Tuan assenyala que les atribucions culturals associades a cada gènere són la causa principal que existeixi una distribució desigual de l'espai amb raó de gènere:

---

[35] Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant* [1962], Barcelona: Club Editor, 1990, p. 234.
[36] Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 118.

> Masculino y femenino no son diferenciaciones arbitrarias. Las diferencias fisiológicas entre hombres y mujeres son claramente definibles y se puede anticipar que afectan al modo en que responden al mundo. El hombre promedio es más pesado y musculoso que la mujer promedio, una diferencia debida al sexo que se advierte en casi todos los mamíferos. El hombre, que tiene menos grasa en sus tejidos, es más susceptible al frío que la mujer. La piel femenina es más delicada, suave y probablemente más sensible que la masculina; la mujer discrimina mejor las sensaciones táctiles. La sensibilidad olfativa es más aguda en las niñas que en los niños, especialmente después de la pubertad. […] Estas reglas generales tienen muchas excepciones y hay bastante incertidumbre sobre las relaciones entre fisiología y actitud mental. Y uno se pregunta: ¿Tiene el sexo femenino un modo característico de darle una estructura al mundo que difiere del modo masculino de hacerlo? El poderoso impacto de la cultura sobre actitudes y comportamiento tiende a confundir aún más el problema. En cada una de las culturas conocidas, el hombre y la mujer tienen asignados papeles distintos y, desde la niñez, se les enseña a comportarse de maneras diferentes. A pesar de ello, el hecho mismo de que no existan excepciones en este aspecto avala las causas enraizadas en la biología.[37]

Ens interessa especialment aquesta aportació de com la cultura i els rols que aquesta assigna a les persones determinen també la seva manera de relacionar-se amb l'espai: "En culturas donde los roles sexuales están marcadamente diferenciados, hombres y mujeres observarán aspectos diferentes del entorno y adquirirán actitudes diferentes hacia ellos."[38] Doreen Massey argumenta en aquest sentit: "space and place, spaces and places, and our senses of them (and such related things as our degrees of mobility) are gendered through and through. […] And this gendering of space and place both reflects and has effects back on the ways in which gender is constructed and understood in the societies in which we live."[39]

Aportant una visió històrica d'aquesta relació, Yi-Fu Tuan presenta l'exemple d'una població de caçadors i recol·lectors que es divideixen les tasques en funció del gènere. En aquesta, els homes es dediquen a la caça i la recol·lecció, mentre les dones s'ocupen de cuidar vivers i plantar cacauets.[40] Aquesta divisió del treball està directament relacionada amb una divisió espacial, generada a partir de la ubicació de les tasques. S'estableix una dicotomia entre la selva, on els homes cacen i recullen fruits, i el prat, on viu la comunitat i on les dones duen a terme les seves tasques. "Siendo la selva un dominio masculino, la pradera queda para las

[37] Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 80.
[38] Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 90.
[39] Doreen Massey, *Space, place and gender*, Cambridge: Polity Press, 1994, p. 186.
[40] Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 119.

mujeres".[41] Més enllà de les seves característiques materials, ambdós espais desenvolupen connotacions socials fruit de les característiques de cadascun i les tasques que s'hi desenvolupen: "En los días en que la selva es tabú para las mujeres […] La selva, fuente de consuelo para los hombres, resulta oscura y vagamente amenazante para las mujeres."[42] Yi-Fu Tuan va més enllà en analitzar que "la pradera no tiene prestigio".[43]

Pel que fa a la societat contemporània, Massey defensa que existeixen una sèrie de condicionaments que determinen les maneres en què ens movem i la forma com ens relacionem amb el nostre entorn, si ens hi sentim còmodes o no.[44] En certa manera, l'autora aplica a les formes de vida contemporànies la teoria que ja desenvolupava Virginia Woolf a *A Room of One's Own.* Tot i això, alguns dels condicionaments que assenyala Massey són el capital, la raça i el gènere, i explica que aquests determinen per exemple la nostra mobilitat o la nostra capacitat de poder desplaçar-nos de nit.[45] Melissa Tyler i Laurie Cohen van un pas més enllà i estudien aquesta disposició espacial dicotòmica a partir dels estudis de teòriques de gènere com ara Judith Butler. Tyler i Cohen argumenten que aquesta distribució és una 'materialitat intencionada' i assenyalen l'existència del que anomenen "spaces that matter": "those that represent a materialization of the cultural norms according to which particular gender performances are enacted, and through which adherence to those norms is signified, successfully evoking recognition of viable gender subjectivity."[46] Així doncs, Tyler i Cohen defensen que "organizational space materializes gender, and hence brings both into being in a particular way".[47] En el cas de la dona: "gender relations [...] situate women within a constrained, contained space, and which compel the performance of gender in accordance with the perceived norms and imperatives of organizational life."[48] Així doncs, cal tenir en compte de cara a l'anàlisi dels contes seleccionats de Rodoreda el context en el qual se situa l'autora. Un context marcat per un repartiment desigual del treball en funció del gènere i una tradició cristiana encara molt marcada en la societat, dos elements que vinculen l'home amb l'exterior i el mercat laboral i la dona amb l'interior de la casa i les tasques domèstiques.

[41] Yi-Fu Tuan, *op. cit.,* p. 120.
[42] Ídem.
[43] Ídem.
[44] Doreen Massey, *op. cit.,* p. 147.
[45] Doreen Massey, *op. cit.,* p. 148.
[46] Melissa Tyler i Laurie Cohen, "Spaces that Matter: Gender Performativity and Organizational Space", *Organization Studies*, 31:2, 2010, p. 192-193.
[47] Melissa Tyler i Laurie Cohen, *op. cit.,* p. 185.
[48] Ídem.

PART II: ANÀLISI ESPACIAL EN CLAU DE GÈNERE EN SIS CONTES DE MERCÈ RODOREDA

4. INTRODUCCIÓ A *VINT-I-DOS CONTES*

Mercè Rodoreda és un dels noms més importants de la literatura catalana. D'ella se'n destaca sobretot la faceta de novel·lista, ja que els seus llibres d'aquest gènere són els que han obtingut més ressò i visibilitat, però l'escriptura de contes va acompanyar-la gairebé tota la seva vida. Carme Arnau recorda que "el seu bateig literari es va produir a inicis dels anys trenta amb l'escriptura de contes [amb "Una nit..." (1933)] i amb un conte, "Un cafè", va cloure ben probablement la seva producció, a inicis dels vuitanta".[49] El 13 de maig de l'any 1946, Rodoreda deixava per escrit en una carta a la seva amiga Anna Murià l'ambició que projectava en els seus contes: "penso fer contes que faran tremolar Déu".[50]

Rodoreda reconeix quatre volums de contes com a part de la seva obra: *Vint-i-dos contes* (1958), *La meva Cristina i altres contes* (1967), *Semblava de seda i altres contes* (1978) i *Viatges i flors* (1980). Aquest últim recull va quedar exclòs del compendi de relats de Rodoreda *Tots els contes,* ja que es va publicar un any abans de l'últim recull, l'any 1979.

Vint-i-dos contes és el llibre que ens ocupa en aquest treball, i tot i que aquest ha obtingut un cert reconeixement i se n'han fet diversos estudis, el recull ha quedat força eclipsat per altres obres de Rodoreda. Tot i això, el primer volum de contes és cabdal en el recorregut de l'autora. Tal com apunta Catalina Mir, "si ens atenim estrictament al que l'escriptora considera la seva producció vàlida, VDC donaria el tret de sortida a la seva trajectòria."[51] Abans de *Vint-i-dos contes,* Rodoreda havia publicat quatre novel·les que acabaria rebutjant i *Aloma,* la qual reescriurà i tornarà a editar el 1969. Per aquest motiu podem dir que el recull de contes és la primera obra que l'autora reivindica com a seva i no reescriu mai ella mateixa, tot i que posteriorment a la primera publicació se n'han fet diverses edicions.

Catalina Mir reivindica la importància de *Vint-i-dos contes,* del qual diu que "s'ha considerat, durant molts anys, una obra poc reeixida i d'importància menor en el conjunt de la producció de Mercè Rodoreda".[52] Jordi Maluquer escrivia a *Serra d'Or,* poc després de la

[49] Carme Arnau, *op. cit.*, p. 215.
[50] Mercè Rodoreda, *Cartes a l'Anna Murià (1939 – 1956),* edició de Blanca Llum Vidal i Maria Bohigas, Barcelona: Club Editor, 2021, p. 41.
[51] Catalina Mir, *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari: per a una anàlisi global de* Vint-i-dos contes *de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2021, p. 8.
[52] Catalina Mir, *op. cit.*, p. 7.

publicació del recull, que tot i que alguns contes són remarcables, "no tots són interessants".[53] Joaquim Molas en critica la "vacil·lació de tècniques"[54] i considera el llibre "el menys interessant dels seus aplecs de contes."[55] Carme Arnau coincideix amb aquestes crítiques i qualifica *Vint-i-dos contes* com una obra "no del tot reeixida",[56] cosa que atribueix a una "crisi d'escriptura"[57] suscitada per les condicions de vida de Rodoreda en aquell moment.[58] La mateixa Mercè Rodoreda comentava en una entrevista amb Baltasar Porcel que "el llibre és molt desigual."[59] Així explicava com va viure ella l'escriptura del llibre: "Acabada la guerra vaig escriure el primer conte per una revista catalana que sortia a Mèxic... Era com si no hagués escrit mai. Vaig fer els altres sense saber on anava, per tossuderia, per una mena de fidelitat a la vocació de la meva adolescència."[60]

Armand Obiols (Joan Prat i Esteve), que es va encarregar de revisar els contes amb l'autora i la va animar a continuar amb l'escriptura, diferia en aquesta opinió i deia per carta a Josep Carner: "Ara enllesteix un llibre de contes. Mitja dotzena dels que ja té escrits són veritables obres mestres, infinitament superiors a tot allò que ha escrit."[61] Catalina Mir atribueix el descontentament crític posterior a la publicació al fet que el recull "ha estat tractat de manera tangencial i fragmentada".[62] Segons ella, la majoria d'estudis seleccionen un o diversos relats i els comenten separadament, però sense treballar el recull de manera íntegra i focalitzada com una macroestructura.[63] Mir considera que, "en comptes de mera compilació, [*Vint-i-dos contes*] és el resultat d'una tria pensada, intencionada: títol i obra representen la totalitat".[64] Per aquesta mateixa autora, el títol que Rodoreda atorga al seu primer volum de contes és significatiu en

---

[53] Jordi Maluquer, "*Vint-i-dos contes* per Mercè Rodoreda", *Serra d'Or,* 2:2, 1960, p. 14, *apud* Mir, Catalina, *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari: per a una anàlisi global de* Vint-i-dos contes *de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2021, p. 8.
[54] Joaquim Molas, "Presentació", *apud* Rodoreda, Mercè, *La meva Cristina i altres contes*, Barcelona: Edicions 62, p. 5-13, *apud* Mir, Catalina, *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari: per a una anàlisi global de* Vint-i-dos contes *de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2021, p.8.
[55] Joaquim Molas, *op. cit.*, p. 5-13, *apud* Mir, Catalina, *op. cit.*, p. 8.
[56] Carme Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa,* Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 98, *apud* Mir, Catalina, *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari: per a una anàlisi global de* Vint-i-dos contes *de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2021, p. 8.
[57] Carme Arnau, *op. cit.*, p. 98, *apud* Mir, Catalina, *op. cit.*, p. 9.
[58] Ídem.
[59] Baltasar Porcel, "Mercè Rodoreda o la força lírica", *Serra d'Or,* 8, 1966, p. 71-75, *apud* Mir, Catalina, *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari: per a una anàlisi global de* Vint-i-dos contes *de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2021, p. 8.
[60] Baltasar Porcel, *op. cit.*, p. 71-75, *apud* Mir, Catalina, *op. cit.*, p. 8.
[61] Armand Obiols i Josep Carner, *Cartes 1947 – 1953*, edició i pròleg de Jordi Marrugat, Sabadell: Fundació La Mirada, 2013, p. 85, *apud* Porras, Marina, *Al mig de la vida, jo*, Barcelona: Penguin Random House Grupo, 2023, p. 65.
[62] Catalina Mir, *op. cit.*, p. 9.
[63] Ídem.
[64] Ídem.

aquest sentit: "Si en els dos aplecs següents el que Rodoreda fa és titular amb un dels contes del llibre [...] en aquest cas se subratlla la dimensió participativa de les vint-i-dues narracions, que juntes conformen un tot estructurat."[65] Per Mir, el fil conductor que lliga tots els relats és la traïció. En canvi, Carme Arnau identificà com a tema del llibre "les relacions home-dona, abocades a un fracàs indefectible",[66] i Josep Navarro afirma que "temàticament, als *Vint-i-dos contes* hi ha un predomini de l'impacte d'una crisi profunda [...] superada sense estridències, però vigent".[67]

Els primers relats reconeguts de Rodoreda serveixen, a més a més, com una primera aproximació a l'obra posterior de l'autora. Tal com diu Catalina Mir, "cal destacar el caràcter premonitori de molts textos: hi trobem avenços de tons, motius i estratègies que desenvoluparà a les grans novel·les posteriors."[68] Segons Marina Porras, a *Vint-i-dos contes* "Hi comença a sortir la misèria de Barcelona després de la guerra, però també la vida parisenca i l'esplendor falsa dels miralls."[69] Es tracta d'un compendi plenament marcat per l'experiència de l'exili i molts dels contes del recull són prova directa d'això. Amb tot, *Vint-i-dos contes* es constitueix com una obra marcada per una gran presència de la quotidianitat, tot i que la representació d'aquesta s'allunya del tractament realista. Una quotidianitat (o quotidianitats), les d'aquest recull, marcades pel trencament i el desencís en múltiples formes. Per això s'ha escollit aquest recull i no qualsevol altre; perquè la presència més marcada de la quotidianitat, sumada a una fantasia força distant permet una millor anàlisi de quins són els espais que determinen les vides quotidianes dels personatges femenins.

L'espai en les obres de Mercè Rodoreda té una presència força notable, i acostuma a funcionar com a paral·lelisme o correspondència amb la història que explica el text. Potser l'exemple més significatiu d'això és la torre de la família Valldaura, a *Mirall trencat.* Es tracta d'una casa plena d'objectes i racons amb simbolismes molt marcats, i la casa en si mateixa representa la decadència de la família i la fi d'un temps brillant que no tornarà. Maria Campillo comenta com a *Aloma* "La pèrdua de la casa comporta, sobretot, la pèrdua del jardí, el lloc

[65] Catalina Mir, *op. cit.*, p. 13.
[66] Carme Arnau, "Una segona edició «En veu baixa»: *Vint-i-dos contes* de Mercè Rodoreda", *Els Marges*, 2, p. 105-116, *apud* Mir, Catalina, *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari: per a una anàlisi global de* Vint-i-dos contes *de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2021, p. 15.
[67] Josep Navarro, "Ruptura i linealitat temporal als contes de Mercè Rodoreda", *apud* Tate, Robert Brian i Alan Yates (ed.), *Actes del Tercer Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Oxford: The Dolphin Book, 1976, p. 309, *apud* Mir, Catalina, *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari: per a una anàlisi global de* Vint-i-dos contes *de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2021, p. 15.
[68] Catalina Mir, *op. cit.*, p. 8.
[69] Marina Porras, *op. cit.*, p. 91-92.

privilegiat que constitueix el lligam amb la vida natural, amb l'aire, el cel, terra i les plantes".[70] A *El carrer de les Camèlies*, en canvi, els canvis de casa de la Cecília Ce representen l'ascens social del personatge, i a L*a plaça del Diamant,* el marc geogràfic i històric apareixen assimilats a la veu de la Natàlia i determinen la seva experiència i les transformacions de la vida que vol plasmar la novel·la.[71] Per Campillo, "Els referents geogràfics o històrics de la ciutat no són, doncs, simples marcs, sinó substrats actius de la novel·la, essencials i completament determinants de la vida."[72]

Els sis relats de *Vint-i-dos contes* triats per l'anàlisi d'aquest treball han estat seleccionats perquè en ells l'acció es desenvolupa en un espai interior, o aquest constitueix majorment el marc espacial del conte. Són contes en què aquests llocs són més que un decorat de fons per acompanyar l'argument del conte i prenen partit en el desenvolupament de la història, especialment a través de la seva estreta vinculació amb els personatges. Ens han interessat precisament aquests sis relats perquè les protagonistes i narradores de les històries són dones, així com en la majoria de novel·les de Rodoreda. Aquesta característica ens permet observar concretament quina és la vinculació que s'estableix entre l'espai domèstic i les veus femenines, i quines característiques adquireixen espais i personatges en veure's disposats en relació.

L'ordre d'aparició dels contes triats a *Vint-i-dos contes* és el següent: "La sang", "Fil a l'agulla", "El mirall", "Felicitat", "Mort de Lisa Sperling" i "El bany". Tot i això, l'anàlisi dels contes en aquest treball s'ordenarà segons l'edat dels personatges protagonistes, per tal de poder veure com evoluciona la relació entre llocs i dones amb el pas del temps en aquesta obra de Rodoreda. S'iniciarà l'anàlisi amb un conte d'infantesa, "El bany", es continuarà amb una història de joventut, "Felicitat", per després passar a la maduresa amb "La sang" i "Fil a l'agulla", i acabar amb els contes de vellesa amb "El mirall" i "Mort de Lisa Sperling".

5. ANÀLISI DE CONTES

5.1. Cambra de joc: "El bany"

El primer conte triat per l'anàlisi és el més diferent quant als seus protagonistes. "El bany" és un relat curt, de sis pàgines, que segueix l'evolució del joc de dos infants amb una nina. Es tracta d'una història explicada per un narrador extern, dividida en diversos salts temporals. El

[70] Maria Campillo, "Mercè Rodoreda o l'experiència emocional de l'espai", a Margarida Casacuberta i Marina Gustà (ed.), *Narratives urbanes. La construcció literària de Barcelona*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008, p. 167.
[71] Maria Campillo, *op. cit.*, p. 175.
[72] Maria Campillo, *op. cit.*, p. 175.

motiu de la tria d'aquest conte es fonamenta en dues qüestions: en primer lloc, cal destacar que, tot i el narrador omniscient, el relat es focalitza sobretot en la figura i vida de la petita Mercè, de manera que el conte ens serveix per veure com es plasma en el relat la relació entre les nenes i el seu entorn, i d'aquesta manera podem estudiar com comencen les dones a vincular-se amb la quotidianitat. En segon lloc, aquest conte ens permet conèixer quina era la relació de la mateixa Rodoreda amb l'espai en la infància, ja que es tracta d'un relat autobiogràfic. Segons apunta Carme Arnau: "A «El bany», diversament, l'autora narra un episodi de la pròpia infantesa, a penes retocat, com ho demostren els noms dels seus protagonistes: Mercè i Felipet, el company de jocs de la novel·lista."[73] Porras anota respecte d'aquesta relació la jerarquia que existia entre els infants, cosa que es deixa veure també en el conte: "Jugaven sempre al que ella volia jugar. Un dia ell li va dir que s'avorria i que se'n volia anar a casa. Rodoreda va agafar una maça de joguina que li havien regalat els seus pares i li va clavar un cop al cap amb tota la seva fúria."[74]

Tal com s'ha dit, "El bany" segueix al llarg dels dies l'evolució del joc amb una nina de dos infants, en Felipet i la Mercè, des que l'avi regala la joguina a la nena fins que "els grans" descobreixen que els infants l'havien trencada i la tenien amagada sota el llit de la Mercè. Els personatges principals d'aquesta història són els nens, Felipet i Mercè, que juguen plegats sovint perquè són veïns al barri de Sant Gervasi. Els personatges secundaris del conte són tots de l'entorn familiar de Mercè, els seus pares i el seu avui, cosa que reforça la focalització sobre la nena. La nina es podria considerar també una mena de personatge, ja que es tracta d'un objecte antropomorf i es representa força personificada. Es tracta d'una nina que "Li arribava a la cintura [a Mercè]. Articulava les mans, els colzes i els genolls; tancava i obria els ulls."[75] Els primers dies es dona a la nina una gran importància, tanta que "Tot el veïnat contribuí al bateig"[76] de la joguina, cosa que li dona una primera dimensió humana, i converteix ja Mercè en una mena de mare.

Aquest nou rol adquirit per la petita Mercè al llarg del conte s'explicita en diversos passatges. D'entrada se'ns confessa que a Mercè en un principi la nina "no li va agradar gens. Però com que tothom deia que era preciosa i Felipet quan la veié semblà que perdés l'ús de la paraula, aviat n'estigué orgullosa."[77] La nena aprèn a desenvolupar tasques de cura cap a la

[73] Carme Arnau, "Mercè Rodoreda, contista (1933-1974). Una aproximació a la seva evolució i influències", dins *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu. 1. Al voltant de la brevetat. 2. Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Abadia de Montserrat, 1998, p. 220.
[74] Marina Porras, *op. cit.*, p. 9-10.
[75] Mercè Rodoreda, "El bany", *Tots els contes* [1979], Edicions 62 i "la Caixa": Barcelona, 1979, p. 143.
[76] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 143.
[77] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 143.

nina: "Li posava bé el vestit, li allisava els cabells, li eixugava les mans, li estirava bé els mitjons perquè no li fessin arrugues. Quan estava sola ni se la mirava. Era massa alta i li feia angúnia".[78] A través del narrador omniscient coneixem que a partir de la cura constant de la joguina, la mateixa Mercè es compara amb "una mare jove que es trobés tot d'una a la falda una filla de deu anys."[79] Després dels primers dies d'emoció per la nova joguina, els nens se'n cansen i tornen a jugar a altres coses, però el dia que banyen la nina, Mercè diu que "les nines són les criatures dels petits."[80] D'aquesta manera s'explicita que la relació que s'estableix entre nens i nines és una mena de preludi d'un rol que hauran d'assumir en el futur per necessitat; la paternitat. La fonamentació d'aquesta relació simbòlica provoca que en els nens es desperti una gran commoció quan, per accident, destrueixen la nina al deixar-se-la oblidada a la banyera del jardí. Els nens amagaran la nina sota el llit de Mercè, i a ella se li despertarà un remordiment de mare que mai ha estimat la seva filla, i un cop morta la troba a faltar. Ella mateixa ho dirà a través del narrador: "Tan poc que se l'havia estimada i ara no podia viure sense ella. [...] «Se m'ha mort»".[81] Els infants processen el dol a la seva manera, mantenint la nina sota el llit i visitant el seu cos deformat de tant en tant, "Fins que un dia se'ls descobrí i els grans armaren un gran bullit."[82]

En aquest conte apareixen diversos espais, però la majoria d'accions transcorren a la casa de la família de Mercè a Sant Gervasi, sobretot en el jardí d'aquesta. En el primer fragment temporal del conte, que situa el lector en l'anunci de l'avi d'una 'sorpresa' per Mercè, apareixen diferents localitzacions de Barcelona externes a la casa, com ara "La Flora", on la mare de Mercè anava a ballar, "la cotxera de tramvies dels Josepets"[83] o el teatre on actua la petita i l'avi li farà entrega de la nina. A partir d'aquest regal, el conte s'emmarca en la casa familiar perquè és l'espai on els nens juguen amb la nina. Podem dividir aquest espai entre l'interior de la casa i el jardí, les quals tindran diferents funcions i representació.

El jardí a "El bany" es presenta com "aquell jardí polit amb gardènies, camèlies i llessamins, amb l'olivera vella que els dies de sol, a l'hivern, els servia de vaixell pirata o de far per guiar vaixells perduts".[84] Aquest és el record que té de l'espai en Felipet, però el jardí d'aquesta casa és indeterminadament gran, i la seva imatge es va construint en el lector a partir de la suma de narracions que l'involucren i que van unint les peces del trencaclosques de com

[78] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 143.
[79] Ídem.
[80] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 144.
[81] Ídem.
[82] Ídem.
[83] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 142.
[84] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 141-142.

podria ser realment. El jardí es podria dividir al seu torn en dues parts; una regnada pels adults i una altra dominada pels infants. El primer és un "jardí de luxe",[85] i és l'espai que s'utilitza per celebrar trobades socials organitzades pels adults, com ara el bateig de la nina per tot el veïnat: "El jardí era ple de flors, d'alegria, de calitja de tarda d'estiu. Darrere la màquina de retratar l'avi maldava per fer entrar tothom dintre l'objectiu. [...] Tothom anava mudat."[86] Se li diu 'jardí de luxe' no només pel seu valor social, sinó també pel seu valor econòmic i lluïment material, ja que aquest jardí està "encatifat de sorra de mar plena de petxines i de palets blancs com pinyons i rosats com coralls."[87]

La segona zona del jardí, la governada pels infants, és el jardí de darrere la casa, on hi ha els arbres. Allà, Felipet i Mercè juguen a lladres i policies, s'amaguen sota la tomaquera xinesa i s'enfilen als magraners.[88] Probablement és també en aquesta zona on hi ha l'hortènsia, a sota de la qual reposen les gasoses de l'avi que es beuran d'amagat Felipet i Mercè, ja que per prendre-les en secret s'han de trobar en un lloc apartat de la mirada dels adults. Aquesta secció del jardí ens interessa especialment per observar la relació dels infants amb el seu entorn. Segons Gaston Bachelard, la imaginació de l'infant, la llar, i l'exterior funcionen complementant-se mútuament, i a la casa ens trobem més tranquils que als carrers on ens movem de passada i no coneixem igual que coneixem la nostra llar.[89] El jardí, especialment el d'aquest conte, amagat de la mirada adulta i poblat d'arbres, permet una aproximació ambiental a la natura salvatge, a l'exterior, i per tant ofereix un marc molt més ampli a la imaginació de l'infant. Amb tot, no és l'exterior, i, per tant, ofereix també el grau de tranquil·litat d'estar protegit darrere una tanca i en un lloc conegut. Així doncs, és l'espai perfecte per fer volar la imaginació, sent un espai obert i igualment segur. Geraldine C. Nichols defensa que el jardí és el lloc per excel·lència dels anys d'infantesa en l'obra de Mercè Rodoreda, concretament, és l'espai d'infantesa de les nenes. Nichols diferencia set edats en la línia vital dels personatges femenins creats per Rodoreda, i la primera d'elles, "pre-menarche",[90] es caracteritza per ser "the age of innocence and joy in the garden".[91]

La casa, en canvi, està dominada per la mirada adulta i és un espai determinat per les estructures de comportament dels "grans". Cada cambra té la seva funció, cadascú te la seva

[85] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 143.
[86] Ídem.
[87] Ídem.
[88] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 143.
[89] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 75.
[90] Geraldine Cleary Nichols, "A Womb of One's Own: Gender and Its Discontents in Rodoreda", *Hispanic Research Journal*, 9:2, 2008, p. 136.
[91] Geraldine Cleary Nichols, *op. cit.*, p. 136.

habitació, i les persones que hi habiten juguen diversos rols en tant que part d'una estructura familiar. Pel que fa a la qüestió de gènere, l'interior de la casa està força vinculada amb la figura de la dona, concretament, amb el personatge de la mare de Mercè. Mentre que de l'avi se'ns explicita la seva presència al jardí, quan se'l menciona com a responsable de fer la foto de grup en el moment del bateig, o com a propietari de l'hort, la mare apareix sobretot dins la casa. Un exemple d'això és quan la mare crida els infants per entrar a berenar: "—Què feu? —cridà la mare des de la cuina. [...] —Ja és hora de berenar, veniu."[92] O quan crida l'atenció a Mercè des de la seva habitació: "—Què fas tanta estona amb el llum encès? —cridà una nit la seva mare que dormia a la cambra del costat."[93] Aquestes són les dues úniques ocasions en què la mare intervé directament, i en les dues ho fa sense aparèixer personalment en escena, en el camp visual de Mercè. En les dues ho fa des de dins de la casa, cridant, com una veu que ressona en les parets interiors de l'habitatge. Amb tot, la mare també apareix referida en espais exteriors. Primer, de jove: "A «La Flora» la mare de Mercè hi havia ballat de joveneta".[94] Es tracta d'una vida passada, abans del nou rol de mare adquirit per la dona. L'altre espai on es destina la mare és indeterminat, quan el narrador ens explica que els nens amaguen la nina a la casa "aprofitant que la mare havia sortit a comprar".[95] Tot i situar-se a l'exterior, és un desplaçament que coincideix amb les tasques domèstiques atribuïdes a la dona en l'època, de manera que la seva posició en l'espai continua determinada pel seu rol en la societat.

D'altra banda, la casa és també un espai per als vincles familiars. El narrador explica, per exemple, alguns moments quotidians entre avi i neta: "El pentinava cada vespre. Abans d'anar al llit s'asseia sobre la taula del menjador amb una pinta i unes quantes cintes."[96] Estaven molt units, igual que la mateixa Rodoreda i el seu avi: "l'avi va fer de mestre i amic alhora."[97] La taula del menjador s'erigeix com un espai on s'esdevé i interactua la xarxa familiar, a banda de determinar-hi quina és l'agenda del dia que marca la vida de les persones que hi seuen al voltant. Aquesta funció serveix per ressaltar la importància de l'element que marca l'argument del conte, la nina: "La nina, durant uns quants dies, conservà un cert prestigi. En parlaven a taula".[98]

Un altre moble que ens interessa per la seva funció és el llit. Pels infants, l'habitació de Mercè esdevé un refugi, on lloc on poder compartir el seu secret i treure'l a relluir, perquè es

[92] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 145.
[93] Ídem.
[94] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 142.
[95] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 145.
[96] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 142.
[97] Marina Porras, *op. cit.*, p. 12.
[98] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 143.

tracta d'un espai privat. Si per Gaston Bachelard la casa és el refugi d'un adult,[99] l'habitació pròpia d'un nen podria bé ser la casa en si mateixa; l'únic espai que sent completament seu, de què se sent propietari. Dins d'aquest refugi privat, el racó fosc, allunyat de la vista, i a prop de la seva guardiana, esdevé el lloc idoni per amagar un secret: es tracta del racó sota el llit.

En aquest conte podem constatar una idea de Yi-Fu Tuan respecte a la relació dels infants amb el seu entorn: l'infant aprèn jugant, "Al moverse, tocar y manipular, asimila la realidad de los objetos y descubre la estructura del espacio."[100] Mercè i Felipet es troben en un moment vital d'aprenentatge i assimilació del seu entorn i societat de la qual formen part. Es tracta de dos personatges que representen "la idealització de l'edat pueril i la seva felicitat senzilla des de la mirada adulta i desencisada";[101] el 'mite de la infantesa' recorrent en Rodoreda. Són infants que no responen d'entrada als rols de gènere establerts en la societat de l'època: Mercè és qui porta la veu cantant en la relació i ambdós comparteixen el gust per diversitat de jocs, des de les nines fins a enfilar-se als arbres. Tot i això, el joc desemboca en aquest cas en una autopercepció de la petita Mercè com a mare, cosa que la comença a fer entendre's en relació amb un paper determinat, el qual, no en el món simbòlic del joc, sinó en la realitat, té unes tasques vinculades (que ja es comencen a performar en forma de joc) i uns espasi als quals remet aquest paper.

5.2. Cambra d'amor: "Felicitat"

"Felicitat" exposa les reflexions d'una noia jove sobre la seva relació amb la parella, que canvien radicalment del dia a la nit. Tot el conte se situa en una mateixa cambra, i s'emmarca en un temps força limitat; des del moment abans que la parella se'n vagi a dormir, fins poc després que es despertin. La història l'explica un narrador extern, però s'utilitza l'estil indirecte lliure i la focalització interna en la dona protagonista per narrar els seus pensaments. Les reflexions d'aquest personatge evoquen altres moments i llocs que connecten amb allò que recorda o imagina.

Armand Obiols deia, quan escrigué per carta a Josep Carner sobre els contes que portava escrits Rodoreda: "«Felicitat», que és l'únic que coneixes, és el més insignificant."[102] Es tracta d'una història aparentment senzilla, en la qual no passa res en termes d'acció. Tot i això, és un relat potent per la reflexió que obre sobre el sentiment amorós a través, únicament, dels

[99] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 35.
[100] Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 24.
[101] Catalina Mir, *op. cit.*, 17.
[102] Armand Obiols i Josep Carner, *op. cit.*, p. 85, *apud* Porras, Marina, *op. cit.*, p. 65.

pensaments d'una noia jove. Aquest tema recorda en certa manera a "Els morts" (1914), de James Joyce, ja que aborda com dues persones en una relació poden estar molt lluny l'una de l'altre quant a pensament o sentiments es refereix, tot i la seva proximitat física o estreta relació. "Felicitat" exposa a través d'un viatge de reflexió i record la plasticitat del sentiment amorós. Carme Arnau argumenta que "Felicitat" és un exemple de contes de Rodoreda "protagonitzats per noies joves, per a les quals les relacions amoroses empresonen".[103] És interessant l'argumentació d'Arnau sobre com Rodoreda representa a *Vint-i-dos contes* la diferent percepció de l'amor entre dones joves i dones grans: "mentre les dones grans viuen amb la por de ser abandonades per noies joves, les joves no volen comprometre's perquè refusen veure mutilada llur llibertat."[104] En tot el recull, Rodoreda ofereix una visió negativa de l'amor, i ho fa sobretot a través de perspectives femenines.[105] Després dels anys idíl·lics d'infantesa viscuts al jardí, Nichols identifica l'arribada de "the menarche"[106] com el temps "when everything gets spoiled".[107] L'idil·li es trenca, i les dones comencen a canviar de lloc: "Adulthood, particularly womanhood, is the stage that follows *expulsion* from the garden of childhood; the adolescent is banished, and may not return."[108]

Pel que fa a l'espai en aquest conte, tota l'acció desenvolupada transcorre en el mateix lloc. Es tracta d'una cambra que no se'ns descriu i, per tant, queda indeterminada. Sabem que en aquesta hi ha un llit, probablement de matrimoni, ja que hi dormen dues persones plegades. També se'ns diu que hi ha una cambra de bany, la qual deduïm que es troba directament annexionada a l'habitació perquè la protagonista pot escoltar perfectament tot el que passa al lavabo. Maria Campillo diu que es tracta d'una habitació a París,[109] cosa que podem deduir perquè la protagonista fulleja una guia de la ciutat que troba a mà. Aquesta representació que s'acaba generant de la cambra a la nostra imaginació es construeix més a través de la narració que no a través d'elements descriptius, tot i que aquests apareixen inevitablement en apunts breus subordinats a la narració per tal de contextualitzar l'acció.

El relat tanca amb una reflexió de la protagonista, a través del narrador en tercera persona, que és molt il·lustrativa pel que fa a la relació entre espai i personatges: "Arraulida hi havia una noia que es quedava, ignorant que tirànicament l'empresonaven quatre parets i un sostre de

[103] Carme Arnau, *op. cit.*, p. 221.
[104] Carme Arnau, *op. cit.*, p. 221.
[105] Ídem.
[106] Geraldine Cleary Nichols, *op. cit.*, p. 136.
[107] Ídem.
[108] Geraldine Cleary Nichols, "Exile, Gender, and Mercè Rodoreda", *Modern Language Notes*, 101: 2, 1986, p. 407.
[109] Maria Campillo, *op. cit.*, p. 170.

tendresa."[110] Aquesta frase fa referència explícita a la percepció de l'amor per part de les noies joves en els contes de Rodoreda que comentàvem abans. Tot i això, és interessant com aquesta qüestió d'empresonament es representa utilitzant una metàfora que fa servir els elements constitutius de la casa: "quatre parets i un sostre". D'aquesta manera, la cambra s'erigeix com una representació directa de la relació amorosa que mantenen Teresa i Jaume, una relació que, per Rodoreda, suposa la pèrdua de llibertat de la dona. Així mateix, aquest espai interior que construeix la relació es caracteritza i es manté per ser igualment un espai "de tendresa". Aquesta tendresa és per la protagonista del conte quelcom absolutament necessari en la seva relació, i veiem a través del relat que està força vinculat a la quotidianitat de l'espai interior que comparteixen els personatges en parella. Teresa experimenta diversos canvis de percepció envers el seu enamorat al llarg de tot el relat: en la primera escena, la parella està arraulida al llit i Teresa pensa en com estima en Jaume: "Si aquell noi pogués saber com l'estimava!"[111] Sap que el noi també l'estima, i diu que ho fa igual que ella va estimar un gat que tenia de petita; "amb desfici".[112] Tot i això, quan la noia es lleva l'endemà se sent "ben desgraciada",[113] i, mentre el seu company és a la dutxa, Teresa comença a pensar que vol deixar la seva relació i confabula fins i tot com ho farà i on es traslladarà després de fer-ho. Catalina Mir explica aquest canvi sobtat amb la següent argumentació: "Teresa, a la nit, tan desitjosa de besades, ha trobat a faltar les del matí, un símptoma inequívoc, per a ella, de que tot ha canviat, que Jaume ja no l'estima".[114] Teresa pensa: "És clar que era ridícul preocupar-se —i deia preocupar-se per evitar un mot més fort i per culpa del mot crear cercles i cercles de rancúnia— per un matí sense petons. Però els primers petons matinals havien estat sempre tan estimats..."[115] La cambra es presenta així com un espai on es reforça el vincle amorós a través de la quotidianitat tendra, però exposa com es pot posar en perill el vincle si aquesta quotidianitat es trenca. La protagonista se sent completament enamorada i a prop d'en Jaume quan tots dos estan arraulits al llit abans d'anar a dormir, però, en canvi, quan l'endemà es trenca una dinàmica pròpia de la seva quotidianitat, com amb l'absència de petons al mateix llit en despertar-se, la protagonista acaba pensant que la seva parella no l'estima, que alguna cosa s'ha trencat, i que "L'amor s'acaba."[116]

---

[110] Mercè Rodoreda, "Felicitat", *Tots els contes* [1979], Edicions 62 i "la Caixa": Barcelona, 1979, p. 51.
[111] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 48.
[112] Ídem.
[113] Ídem.
[114] Catalina Mir, *op. cit.*, p. 31.
[115] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 48.
[116] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 49.

A banda d'aquesta primera instància que vincula cambra i relació, en tant que es tracta d'un espai físicament compartit on té lloc la intimitat compartida de la parella, val a dir que en aquest conte l'habitació es presenta també com un espai d'intimitat individual femenina. Tot el relat es presenta com una mena de monòleg interior expressat, però, per una tercera persona que és aquest narrador extern. De la relació només en coneixem les sensacions canviants de la protagonista, a través de la reflexió que fa al llarg de tot el relat, i això ens recorda la subjectivitat inherent a les relacions humanes. Aquest recurs narratiu facilita una aproximació entre l'espai i el personatge en tant que aquest es presenta en diversos moments des dels seus ulls. La focalització narrativa s'articula sobre la Teresa, i això provoca que la configuració de l'espai s'erigeixi en relació amb aquest personatge.

La cambra és l'escenari present del conte, però apareixen altres llocs evocats per la protagonista, en el record o en la imaginació. Pel que fa al record, Teresa fa un recorregut mental pels carrers de París, visitant tots els llocs on va ser feliç amb Jaume. Maria Campillo diu al respecte: "la idea de mapa o de guia només es fa explícita en un conte [...] en què la protagonista elabora un mapa de la felicitat perduda (una geografia emocional) sobre una guia de París."[117] La ciutat de París cobra vida en la seva ment a través dels records que li desperta la lectura de la guia. És interessant com aquest record dels moments feliços en parella es desencadenen a través de la memòria espacial, que connecta directament amb l'emoció que queda allà vinculada, en el que Campillo anomena "geografia emocional". S'estableix un vincle entre personatges i espai, creant el que Yi-Fu Tuan denomina 'topofilia': "el lazo afectivo entre las personas y el lugar o el ambiente circundante."[118]

Per últim, és rellevant veure com la protagonista evoca a través de la imaginació, en forma de projecció futura, la casa de la seva germana i el seu cunyat. Quan la protagonista s'imagina trencant la relació amb en Jaume, el pas definitiu que l'allunya de la seva relació és el d'abandonar que comparteixen com a parella. D'aquesta manera el canvi de vida es representa a través del canvi de lloc, de la mudança, i la fi de la relació es vincula necessàriament amb un distanciament també físic entre les dues persones.

Aquest conte mostra la dimensió emocional de l'espai, i com aquest està estretament connectat a les relacions humanes i els seus sentiments. Tal com París per Teresa i Jaume, l'espai té memòria, o desperta la memòria, i els canvis de lloc suposen també, necessàriament, canvis de vida.

[117] Maria Campillo, *op. cit.*, p. 170.
[118] Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 13.

5.3. Cambra de matrimoni: "La sang"

El conte "La sang" obre el recull *Vint-i-dos contes* i va ser publicat per primera vegada dins d'aquest volum l'any 1958. Mercè Rodoreda enceta el seu primer volum de contes amb una història de deu pàgines que explica l'evolució d'un matrimoni en decadència des dels primers dies de relació fins al divorci de la parella, tot plegat explicat des del punt de vista de la dona ja gran. En els termes de Nichols, es tracta d'una dona situada a l'edat de la "menopause and its long aftermath."[119] Amb tot, aquesta etapa vital implica haver passat prèviament pels anys que Nichols defineix com "maidenhood, the time of enclosure and vigilance",[120] una clausura que es reforça progressivament en la vida de la protagonista d'aquest conte.

"La sang" es construeix narrativament com la reproducció en estil directe d'un monòleg elaborat per la dona protagonista del conte i dirigit a un interlocutor indefinit. Les seves paraules i pensaments són recollides per un narrador autodiegètic indeterminat, que només intervé en la primera frase del conte: "Veu? —em va dir—".[121] La protagonista és una dona d'edat ja avançada, de qui no coneixem el nom. De fet, en tot el conte no es deixarà clar el nom de cap dels personatges que apareixen excepte el de dos; Roser, una vella amiga seva, i el personatge aparentment detonant de la distància entre la parella: la veïna Maria. La resta de personatges apareixeran referits a través de la relació particular que tenen amb la protagonista: 'el meu marit', 'el meu pare'.

La dona protagonista rememora el seu matrimoni en passat, explicant cronològicament l'evolució decadent de la seva relació fins a temps després del seu divorci, un temps molt proper al present des d'on la protagonista explica la seva història al narrador. Dels primers temps de la seva relació diu: "Érem feliços i ens estimàvem",[122] una situació que cada vegada queda més lluny i se substitueix per un estat d'angoixa i distanciament: "Som desconeguts l'un de l'altre i ell pensa coses que jo no puc saber."[123] En un primer moment sembla que el detonant d'aquest distanciament en la parella sigui la Maria, una veïna que casualment treballa a la nova feina de cambrer que agafarà 'el marit' després que l'acomiadin de la primera feina que coneixem. La protagonista entrarà en un cercle de gelosia i angoixa en veure que el seu marit i la veïna treballen junts i tornen plegats cada dia. Ella sospita d'un possible adulteri, però no fonamenta mai les seves preocupacions. En lloc d'abordar el tema directament, cada dia espera el seu marit

[119] Geraldine Cleary Nichols, "A Womb of One's Own: Gender and Its Discontents in Rodoreda", *Hispanic Research Journal*, 9:2, 2008, p. 136.
[120] Geraldine Cleary Nichols, *op. cit.*, p. 136.
[121] Mercè Rodoreda, "La sang", *Tots els contes* [1979], Edicions 62 i "la Caixa": Barcelona, 1979, p. 15.
[122] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 15.
[123] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 18.

al peu del reixat, fins que ell la descobreix, la recrimina, i ella passa a esperar-lo a dins, a les fosques, amagada.

Tot i això, la sospita d'un adulteri no és l'única causa de la fallida d'aquest matrimoni, sinó que Rodoreda representa també en aquesta història el desencís amorós fruit del pas del temps. La idealització de l'amor és l'element que allarga la unió de la parella fins que es trenca l'encanteri, i la mateixa protagonista expressa com és el passat qui fa mantenir encara amb vida la seva relació: "Quan ens mirem no veiem com som: ens veiem com érem."[124]

Es tracta d'una composició de diferents anècdotes i moments vitals, i per això l'acció en aquest conte no es representa en un sol espai sinó que els llocs que se'ns presenten són diversos. Tot i això, hi ha una clara predominança de la casa per sobre de la resta, la qual cosa és especialment significativa perquè el text es construeix a partir de la focalització subjectiva de la protagonista, i, per tant, la jerarquia espacial que es produeix en el conte correspon amb la subjectivitat i experiència de la dona que ens explica la seva història. Tal com hem vist anteriorment en aquest treball, Bourneuf i Ouellet identifiquen la representació de l'espai a través dels ulls dels personatges com a habitual en la novel·la contemporània.

Els diferents escenaris del conte no queden descrits, sinó que la imatge que se'n construeix el lector es genera a través de la narració de la protagonista i la seva contextualització dels records. D'aquesta manera, narració i descripció queden lligades en el conte en forma de relació jeràrquica, en la qual la narració dicta les pistes breus que ajudaran a contextualitzar al lector. Aquest fet està molt lligat també a les tendències d'escriptura contemporànies, que tendeixen a desdibuixar elements de la història de la literatura per jugar amb la mateixa obra.

Així doncs, a través de la narració de la protagonista podem identificar un espai central, la casa on viu el matrimoni, que es divideix en dos espais diferenciats: l'interior de l'habitatge i el jardí. A banda de la casa, trobem també el cafè de la Rambla on treballa el marit, i el poble de Premià de Mar, on la parella passa uns dies per recomanació del metge per calmar la gran angoixa que sent la dona.

Podem establir una relació força estreta entre personatges i espais, tenint en compte el temps que passa cada un en aquests. L'espai vinculat més estretament a la dona en aquest conte és la casa, i l'espai vinculat al marit és l'exterior de l'habitatge, més concretament, el cafè on treballa a la Rambla. Observem que aquestes relacions tenen molt a veure amb els rols de gènere tradicionals, car la dona es vincula a la casa perquè passa gairebé tot el seu temps dins d'aquesta, ja que no pot treballar i, per tant, es dedica a fer les tasques domèstiques de la llar, com cuinar

[124] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 18.

o cosir. La mateixa protagonista menciona pocs moments en què surt de casa, i aquests estan vinculats també a tasques domèstiques com anar a comprar al mercat. El marit sí que treballa, i passa gairebé tot el dia al cafè, de manera que la seva presència a la casa es limita a compartir alguns àpats amb la dona i dormir. Premià de Mar funciona com una mena d'interludi en aquesta quotidianitat. Es presenta com un espai compartit en el qual la parella es troba de nou més unida, però s'hi segueixen reproduint alguns rols de gènere que s'expressen amb la manera diferenciada d'enyorar la casa pròpia. La protagonista diu: "M'enyorava de la casa, sap? Del meu jardí, que en aquell temps era florit de llessamins d'aquells que fan l'estrella petita. El meu marit també s'enyorava; ara que, ell, cada nit anava al cafè a fer la manilla i de seguida es va fer una colla d'amics."[125]

Pel que fa a la dona i la casa, és interessant veure com la protagonista experimenta un procés de reclusió progressiva, vinculat al seu estat d'angoixa creixent. La protagonista d'aquest conte, així com molts altres personatges rodoredians, té un vincle molt estret amb el jardí. És un espai que la manté ocupada, un lloc de cures, i un entorn que la fa sentir bé. Destaca en aquest jardí l'element de les dàlies, que funcionen com un correlat del seu matrimoni, tal com apunta Carme Arnau: "les dàlies que cultivava al jardí esdevindran una mena de correlat objectiu del seu malestar, de la seva angoixa. Del seu matrimoni, en definitiva".[126] Arnau diu que funcionen com a paral·lel de la seva angoixa, perquè aquestes experimentaran també un procés de decadència, igual que la relació i la mateixa protagonista, provocada pel seu malestar. Aquesta representació lliga perfectament amb el tancament progressiu de la dona dins la casa. Quan el marit comença la feina, ella l'espera al peu del reixat i quan el veu arribar corre a amagar-se dins la casa. Més endavant, el marit la renya perquè l'han vista els veïns i ell s'ha sentit jutjat, de manera que la dona l'esperarà ara a l'interior de la casa "amb la cara clavada als vidres de la finestra, amb la cambra completament a les fosques."[127] Així doncs, en un primer moment feineja i fa vida d'igual manera en el jardí i en la casa, però a poc a poc anirà descuidant l'espai exterior, i més significativament les dàlies, recloent-se dins la casa per amagar la seva paranoia i el seu dolor.

De la mateixa manera que les dàlies funcionen com un correlat de la història principal, el repartiment físic de l'espai també representa un progressiu distanciament emocional entre els personatges. Una primera mostra evident d'això és la substitució del llit gran que compartien per dos llits petits individuals, cosa que els separa físicament. La motivació d'aquest canvi va

[125] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 18.
[126] Carme Arnau, *op. cit.*, 231.
[127] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 18.

ser que la dona pogués dormir millor, ja que ell es regirava molt i li treia la roba,[128] i reconeix que això ja els va començar a separar: "Quan feia lluna, el mirava del meu llit estant i em semblava que era lluny, lluny, i que ja érem una mica morts l'un per l'altre, perquè no ens podíem tocar."[129]

Hi ha altres elements físics que representen la separació física dels dos personatges, com ara el reixat. Aquest constitueix una línia física que separa el territori vinculat a ell, amb l'espai dominat per ella, la casa. És el límit físic on pot arribar la sospita i l'actuació de la dona envers el marit. La llum del pati també constitueix una forma de separació entre l'interior i l'exterior i contribueix a la reclusió de la dona, ja que el marit instal·la un sistema que allunya a la dona l'exterior, ja que ara no caldrà que surti de la casa per encendre el llum sinó que ho pot fer des de dins, sense sortir.

La tauleta de nit, per altra banda, constitueix un element que representa la intimitat de la protagonista. En aquesta guarda les seves pertinences més privades, i, concretament, el retrat del seu pare, que representa la seva relació amb el vincle més fort de la seva vida i envers el que sent encara culpa, ja que la seva relació amb el seu pare es va trencar en casar-se amb el marit.

Per últim, cal destacar la presència de la finestra com a línia que separa la realitat del món fantàstic i de somni, connectats amb l'angoixa que viu la protagonista. Aquesta fina línia es dissipa al conte progressivament, tant en el mateix relat com en la percepció de la protagonista, fins que a l'últim no pot diferenciar si el somni que ha tingut era somni o realitat, ben bé igual que el mateix narrador. La presència de l'increïble serà més present a partir de *La meva Cristina i altres contes,* però tal com diu Carme Arnau, "ja en un parell de contes de *Vint-i-dos contes* podíem notar l'entrada del fantàstic, però, això sí, en un context del tot quotidià".[130]

5.4. Cambra de somnis: "Fil a l'agulla"

El conte "Fil a l'agulla" és un relat en el qual trobem una "dona que, com ho va fer Mercè Rodoreda, cus, mentre mentalment teixeix una història truculenta..."[131] "Escoltem" els pensaments de Maria Lluïsa, que teixeix un vestit de núvia a casa seva, com a part d'un encàrrec de la seva feina, mentre pensa en el seu somni d'obrir un taller de modista propi. La dona està tan immersa en els seus pensaments que comença a confabular sobre com assassinar el seu cosí

[128] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 16.
[129] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 16.
[130] Carme Arnau, *op. cit.*, p. 230.
[131] Carme Arnau, *op. cit.*, p. 220.

malalt per no haver de fer-se'n càrrec, tot sense adonar-se'n. Coneixem els seus pensaments a través d'un narrador extern i la utilització de l'estil indirecte lliure. El monòleg de la protagonista té lloc en un mateix espai, el seu apartament a França, i transcorre al llarg de diverses hores de la nit, segurament des del vespre fins ben entrada la matinada.

Maria Lluïsa és una dona d'edat indeterminada, però podem suposar que es troba en els seus anys de maduresa per com la descriu el narrador: "Entre els cabells estirats, d'un castany clar, li brillaven uns quants fils d'argent. A banda i banda de la boca, molt petita, dues arrugues profundes li endurien el rostre congestionat d'apoplèctica."[132] Sabem també que la protagonista és "exiliada a França",[133] cosa que apropa encara més el personatge a Rodoreda, ja que no només cus com l'autora sinó que ho fa també a l'exili, igual que va fer ella. La passió de Maria Lluïsa per cosir és molt més forta, però, ja que el seu somni és muntar el seu propi taller, el qual s'imagina al centre de Bordeus amb una placa que digui "Maria Lluïsa, modista de blanc."[134]

L'habitatge en aquest conte és força rellevant, principalment per la menció que en fa la mateixa protagonista, que diu que prefereix treballar a casa, i, concretament, de nit, perquè mentre les mans li fan la feina soles ella pot somniar.[135] Aquesta possibilitat de somieig ininterromput que ofereix la casa pròpia recorda a la noia jove que es replantejava la seva relació a "Felicitat". Teresa, igual que Maria Lluïsa, aconseguia deixar volar la imaginació i els records perquè es trobava sola en un espai tancat que li permetia alliberar-se de distraccions. La casa pròpia és aquell lloc on la privacitat esdevé quelcom material, un lloc que recull i resguarda la pròpia intimitat. De nou, el refugi a què fa referència Gaston Bachelard. Aquest autor fa una aproximació a l'espai en la literatura lligada a la psicoanàlisi, i exposa la casa pròpia com un lloc que connecta directament amb el jo més profund i permet deixar volar l'inconscient. Segons Bachelard: "todos los refugios, todos los albergues, tienen valores de onirismo consonantes."[136] L'autor coincideix explícitament amb el plantejament que fa Maria Lluïsa en relació amb casa seva i el somieig, i diu: "si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz."[137] Això és precisament el que fa Maria Lluïsa, ja que a casa seva deixa córrer la seva ment amb total llibertat, fins al punt que no controla del tot el que pensa i acaba planificant, sense voler-ho, un assassinat. La casa s'erigeix així com un terreny favorable a l'aparició de

[132] Mercè Rodoreda, "Fil a l'agulla", *Tots els contes* [1979], Edicions 62 i "la Caixa": Barcelona, 1979, p. 26.
[133] Catalina Mir, *op. cit.*, p. 47.
[134] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 26.
[135] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 25.
[136] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 35.
[137] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 36.

l'inconscient, un lloc on poder somniar despert. La pròpia ment és el recipient últim de la privacitat i la intimitat, però la llar connecta directament amb aquesta intimitat profunda i permet l'alliberament dins les seves quatre parets.

Maria Lluïsa deixa molt clar que no li agrada que aquesta intimitat quedi destorbada per la intromissió de tercers a casa seva. Valora la seva soledat i l'actual estat de les coses; valora el seu ordre de la quotidianitat. En primer lloc, veiem que s'explica amb detall quina és la rutina que segueix Maria Lluïsa quan arriba a casa i es prepara per cosir durant la nit: "Quan arribava del taller amb feina nova, desfeia el paquet a poc a poc i acariciava les sedes i les randes. Si una veïna pujava a admirar aquells treballs delicats, els hi ensenyava amb orgull, com si les musselines i els crespons fossin per ella."[138] Li agrada rebre mirades alienes que valorin la seva feina, però no està tan contenta quan ha d'aguantar visites força estona. Quan la seva veïna Palmira li porta dues ampolles d'aigua calenta Maria Lluïsa pensa: "Que pesada [...] ves i si no se'n podria anar!"[139] Ara bé, la presència que més li molesta en el seu pis és, precisament, la d'un home: la del seu cosí, que s'hi haurà de traslladar. Comencem a notar el seu descontentament en aquest sentit quan Maria Lluïsa fa una visita a la cuina i repassa l'inventari del rebost:

> Obrí un armari i mirà satisfeta les provisions. Hi havia xocolata, galetes, un pot ple de cafè, un altre de te, cinc quilos de sucre, un rengle de pots de terrissa plens d'oca i pollastre ben coberts amb el greix de les bèsties. I al prestatge més alt, les melmelades. I dues ampolles de rom: dues. I tot això en plena guerra.[140]

Aquesta llista d'aliments aparentment senzilla i irrellevant adquireix una importància molt significativa. El seu valor augmenta dràsticament en emmarcar-se en un context de guerra, i en conseqüència afegeixen valor social i econòmic a la protagonista, ja que li permet viure bé. Aquest petit triomf material expressat a través del menjar és per ella una gran victòria i un motiu d'orgull. Es tracta d'un ordre material que ha construït amb esforç i que condiciona la seva quotidianitat, ja que es raciona com ella decideix el consum d'aquests aliments. Aquest ordre, però, trontolla amb la futura recepció del seu cosí a casa seva. Maria Lluïsa pensa:

[138] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 25-26.
[139] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 29.
[140] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 28.

> "Potser cada dia voldrà una copeta de rom... i el rom..." Sortí de la cuina plena de tristesa. Aquelles provisions li costaven molts diners i molts passos. Molt anar darrere de la gent i fer-los favors. Les administrava com un tresor. Quan el cosí vindria haurien de partir-se-les. A mitjanit ella prenia una tassa de xocolata, però només les nits de gran fred, per pura necessitat, per poder treballar fins a la matinada. A ell potser també li agradava, la xocolata...[141]

Haver d'acollir una persona més a casa seva suposa haver d'incloure algú a la seva manera de viure-hi i comporta una alteració de la quotidianitat de la protagonista, la qual cosa no li fa cap gràcia. A més, aquest rebuig a una possible intromissió encaixa perfectament amb la idea que té la protagonista sobre el matrimoni. Un cop més, trobem una dona, aquest cop més gran, que no vol casar-se, per la limitació de la llibertat que això suposa, i, en aquest cas, també per la intromissió domèstica que implicaria la presència d'un home al seu habitatge:

> "Tindré obreres a les meves ordres, faré models, el taller serà a nom meu i les clientes m'obsequiaran. Val més això que no casar-se. Fer menjar per un home, rentar la roba d'un home, haver de suportar un home de dia i de nit... perquè quan siguis vella es miri una noia jove..."[142]

Un dels motius del desencís de Maria Lluïsa respecte del matrimoni és la convicció que, un cop fos vella, el seu hipotètic marit es miraria altres noies joves, una preocupació que ja havíem vist abans a "La sang". L'altra qüestió que Maria Lluïsa vol evitar és la dependència cap a l'home, ja que aquesta tallaria la seva llibertat de complir el seu somni, la mateixa reflexió que fan molts personatges femenins joves, segons defensa Arnau. Paradoxalment, aquesta situació de dependència cap a l'home que ella vol evitar, per convicció i perquè prefereix dedicar-se al seu somni de tenir un taller de modista de blanc, és molt semblant a la que té amb el seu cosí malalt. Ha de visitar-lo molt sovint a la clínica i fins i tot fer-li el menjar, i si finalment anés a viure a casa seva, ella seria l'encarregada de fer totes les tasques, perquè, a part d'home, està massa feble per fer qualsevol esforç. En aquest sentit, és interessant visitar la teoria de Geraldine C. Nichols que vincula el gènere amb l'experiència de l'exili en les obres de Rodoreda:

> expatriation is also portrayed as a female, or, in several interesting cases, a feminizing experience of loss. The expatriates, male or female, live out Eve's curse, that is, the fall into gender and

[141] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 28.
[142] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 26.

> generation, with all of its corollaries: dependency, submission, and subjection to what we might call unwanted transformations. This conceptualization of exile as a gendered experience, or an experience of (the female) gender, appears to be unique in Rodoreda.[143]

Per la seva doble condició de dona i d'exiliada, Maria Lluïsa es veu empesa a la dependència a l'home tot i voler-ho evitar. La llar que ella mateixa s'ha construït amb esforç esdevé l'únic lloc on pot tenir la vida que vol, únicament a través del somieig que la casa li permet. A través de la imaginació, pot fer-ho tot: "La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso."[144] Amb l'entrada de l'home, del cosí de Maria Lluïsa, dins la seva llar, la soledat s'acaba, i amb ella, és també la fi d'una intimitat feta a mida i una vida ideal que no podrà existir ja ni tan sols en el somni.

5.5. Cambra de record : "El mirall"

"El mirall" és un relat de sis pàgines que té com a protagonista una dona sexagenària que surt de la consulta del metge amb un diagnòstic de diabetis, passeja pels carrers fins a arribar a casa seva i allà es tanca a la seva habitació a menjar galetes i pensar en el seu passat. Tot el que pensa aquest personatge arriba al lector a través de la veu d'un narrador extern que s'intercala amb les pròpies paraules de la senyora a través de l'ús, de nou, de l'estil indirecte lliure. La història té lloc en l'espai que recorre la senyora des de la consulta del metge fins a casa seva, i en aquesta última és on es concertarà l'acció principal del relat; el record del que va ser i el que ja no podrà ser mai. Aquesta acció principal que és el desplaçament de la protagonista i la seva posterior reflexió transcorre en el temps d'una tarda aproximadament, però a través de la memòria i la reflexió de la senyora s'evoquen altres espais i altres temps. Segons apunta Carme Gregori, "al conte hi ha la superposició de fins a set nivells temporals magistralment entrellaçats".[145] Tots ells, lligats a partir de la "mirada des del present"[146] de la protagonista.

---

[143] Geraldine Cleary Nichols, "Exile, Gender, and Mercè Rodoreda", *Modern Language Notes*, 101: 2, 1986, p. 407.
[144] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 221.
[145] Carme Gregori, "Mercè Rodoreda: contes que faran tremolar Déu", *Caràcters*, 42, p. 13, *apud* Mir, Catalina, *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari: per a una anàlisi global de* Vint-i-dos contes *de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2021, p. 64.
[146] Catalina Mir, *op. cit.*, p. 64.

Carme Arnau descriu la trama de conte com la "història d'un triangle amorós carregat d'odis profunds, d'intimitats gairebé malaltisses"[147] i identifica la seva protagonista com un dels personatges de Rodoreda en què "hi acostuma a haver un passat ocult, un drama punyent, malgrat que res exteriorment no ho deixi intuir".[148] Tot i el primer argument presentat en el conte, el d'una dona gran a qui el metge diagnostica diabetis i en lloc de començar a cuidar-se decideix comprar-se mig quilo de galetes, entre altres dolços, quan entrem amb la senyora gran a la seva cambra descobrim que amaga secrets, tal com diu ella mateixa: "La cambra era el seu món, ple de secrets".[149] A partir del viatge retrospectiu de la protagonista, descobrim que aquesta es sent traïda encara per un amant del passat, en Roger, que la deixà embarassada i l'abandonà per una altra dona. Mentre ella encara pensava en aquest noi, coneixerà el que serà el seu marit: "Jaume Mas, el seu marit, havia entrat dins la seva vida així, mentre ella mirava Roger".[150] Confessa que no va estimar mai al seu marit i que més aviat el va triar com a "víctima",[151] per la necessitat de casar-se amb algú o per camuflar l'embaràs de Roger. La senyora rememora també al final del seu discurs com el seu marit es va intentar suïcidar per la seva falta d'amor cap a ell: "Si almenys el teu passat fos mort. Però no ho és, ha viscut entre nosaltres. El teu passat ha viscut entre nosaltres i ha respirat de dia i de nit com si fos una persona viva. Sempre, sempre."[152] L'últim secret que ens confessa: "Seixanta anys i malalta i un fill que no estimo perquè s'assembla massa a Roger."[153]

El personatge d'aquest conte és un exponent clar d'un personatge rodoredià. D'una banda, es tracta d'una dona forçada a marxar a l'exili, que s'ha hagut de desplaçar des de Barcelona a França: "És —com Caterina i Ramon ("Tarda al cinema"), Maria Lluïsa ("Fil a l'agulla"), o Pere Ferrer ("Cop de lluna") — una catalana exiliada a França, on viu amb el fill, la nora i el net."[154] A més, Catalina Mir aporta una altra comparació interessant entre la senyora diabètica i un altre personatge cabdal de les novel·les de Rodoreda: "Com en Teresa Valldaura de *Mirall trencat*, amb qui comparteix la simbologia de l'espill i l'amor per les joies: s'atura a mirar l'aparador d'una joieria i, instintivament, es toca l'agulla del pit per assegurar-se que no l'ha oblidat a la consulta del metge."[155]

---

[147] Carme Arnau, *op. cit.*, p. 225.
[148] Carme Arnau, *op. cit.*, p. 223.
[149] Mercè Rodoreda, "El mirall", *Tots els contes* [1979], Edicions 62 i "la Caixa": Barcelona, 1979, p. 42.
[150] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 43.
[151] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 43.
[152] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 45.
[153] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 46.
[154] Catalina Mir, *op. cit.*, p. 62.
[155] Catalina Mir, *op. cit.*, p. 63.

Tal com hem vist en la presentació del conte, diferenciem en aquest relat espais presents i altres passats evocats en el record. Pel que fa als espais presents, podem dividir-los així mateix en espais exteriors: la consulta del metge, el carrer, l'aparador d'una joieria i la plaça Gambetta; i interiors: el jardí i la cambra de la senyora, tots en ordre d'aparició. Aquesta última estança és el lloc més important de tot el conte, ja que, tal com diu la mateixa protagonista, aquell és "el seu món, ple de secrets". Sabem pel que diu la senyora que entre aquests secrets es poden comptar "retrats de persones que ni el seu fill ni la seva jove no coneixien."[156] Aquestes fotografies constitueixen fragments materials de memòria, s'erigeixen com a mostres físiques de la vida passada.

Aquests fragments de vida passada es guarden en un lloc que intenta mantenir allunyades a les altres persones que conviuen amb la dona gran, de manera plenament conscient. Així doncs, la cambra es constitueix de nou com l'espai per excel·lència de la vida privada, de la intimitat, i el lloc on es pot deixar volar la imaginació per manifestar dins d'aquesta els secrets més íntims, els somnis més espantosos ("Fil a l'agulla") i els dubtes més contradictoris ("Felicitat"). La casa, o la cambra pròpia s'erigeix com l'alberg últim al secret i fins i tot els mobles concrets on es guarden aquests elements es vinculen directament amb la psicologia del secret: "El armario y sus estantes, el escritorio, y sus cajones, el cofre con su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta."[157]

A més, aquest espai s'erigeix com l'alberg on continuar perpetuant un altre secret: la diagnosi de diabetis que li ha dit el metge. La senyora gran amaga la nova informació a la seva família, i ho fa, segons Nichols, en un intent de recuperar el control sobre la seva pròpia vida: "The woman denies to herself the seriousness of her disease, and hides its diagnosis from her family. Such concealment gives fere a sense of satisfaction and control, albeit limited, over her unpleasant domestic situation."[158] La senyora se sent depenent i desemparada per la seva edat, i per la seva situació d'exili. Veiem just al principi del conte com "deia que tornaria a Barcelona sola, encara que fos a peu."[159] Però això no li seria físicament possible, ja que és massa vella fins i tot per poder creuar sola el carrer.[160] La cambra és l'únic espai en què pot fugir de les determinacions i limitacions que li posen els altres i seguir les seves pròpies normes, fins i tot

[156] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 42.
[157] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 111.
[158] Geraldine Cleary Nichols, *op. cit.*, p. 63.
[159] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 41.
[160] Catalina Mir, *op. cit.*, p. 65.

quan això significa una tendència autodestructiva cap a si mateixa. Per Nichols, "silence, denial and flight"[161] són les "so-called passive tactics of the powerless everywhere".[162]

L'element més important dins aquesta cambra és el mirall, precisament perquè permet a la protagonista "to flee even further."[163] D'aquest objecte la protagonista mateixa en diu: "Aquest mirall ho sap tot."[164] En ell veu la seva imatge present: "va veure un rostre de sexagenària, una mica congestionat, amb la pell molt fina cosida d'arrugues com una poma, amb dues bosses blaves i flonges sota els ulls."[165] Tot i això, també hi entreveu la seva imatge de quan era jove: "els meus ulls verds i els meus cabells negres encara són a dins, amagats, però a dins..."[166] El mirall funciona com una porta directa al passat: "Sirve entonces para suscitar apariciones, devolviendo las imágenes que aceptara en el pasado o para anular distancias reflejando lo que un día estuvo frente a él y ahora se halla en la lejanía."[167] Aquí el mirall és el desencadenant de l'evocació d'un passat mort que es rememora en secret, i es conserva com a tal. A més, és un objecte que està directament relacionat amb la feminitat, segons argumenta Juan Eduardo Cirlot: "está relacionado con la luna, siendo atributo femenino. Además, es lunar el espejo por su condición reflejante y pasiva, pues recibe las imágenes como la luna la luz del sol."[168]

Finalment, cal destacar la presència del jardí en el conte. Com a "El bany", aquesta part de la casa està directament vinculada a la infància. El net de la protagonista tria aquest espai per passar el temps lliure i plantar gira-sols. D'aquesta manera, a "El mirall" es reitera la proximitat del jardí amb la infància i la construcció d'aquest lloc com un espai de joc i d'exploració lliure dins dels límits segurs de la casa. Un lloc, però, que en el cas de les nenes perdrà protagonisme per la reclusió progressiva dins la llar.

5.6. Cambra de mort: "Mort de Lisa Sperling"

"Mort de Lisa Sperling" s'ha escollit com a tancament d'aquesta anàlisi de relats perquè, d'una banda, es tracta d'un conte protagonitzat per una dona d'edat avançada que recorda la seva experiència durant la guerra i l'exili a través del contacte amb els seus objectes i mobiliari. I, d'altra banda, perquè el conte finalitza amb la mort de la protagonista, representant així l'acabat

[161] Geraldine Cleary Nichols, *op. cit.*, p. 407.
[162] Ídem.
[163] Ídem.
[164] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 45.
[165] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 42-43.
[166] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 45.
[167] Juan Eduardo Cirlot i Victoria Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2018, *Digitalia*, p. 289.
[168] Juan Eduardo Cirlot i Victoria Cirlot, *op cit.*, p. 289.

perfecte en un treball que analitza la vinculació literària entre les cases i les dones al llarg de la vida d'aquestes, fins a arribar al seu punt i final.

Aquest relat de quatre pàgines presenta com són els últims instants de la vida de Lisa Sperling abans de suïcidar-se. La dona posa fi a la seva vida perquè, segons diu: "ja no necessito res... No vull lluitar més."[169] Carme Arnau explica que en aquest conte queda reflectida "la situació encara més tràgica d'altres exiliats, els jueus".[170] Sabem que es tracta d'una dona jueva perquè quan revisa el seu portamonedes n'extreu un carnet d'identitat on diu "Israelita".[171] Entenem, doncs, que Lisa Sperling està cansada de lluitar després d'haver hagut d'enfrontar-se als horrors d'una guerra i de l'holocaust. La dona es troba en el moment a Llemotges, després d'haver fugit de París, i no sap si els seus éssers estimats encara són vius o no.

El conte transcorre en un temps indeterminat, però aparentment curt, ja que l'única acció que passa en el present del relat és la reorganització que fa Lisa de les seves pertinences en forma de testament material. En el relat hi ha només una ubicació present; l'habitació que té llogada Lisa Sperling a França. Tot i això, s'evoquen altres temps i espais en el conte a través de la memòria que els diferents objectes de l'estança activen en el personatge, cosa que ja hem vist que passava en altres contes com "Felicitat" o "El mirall".

Com que es tracta d'una persona vivint a l'exili, trobem de nou un exemple de llar que es reconstrueix en un nou espai a partir de l'acció de viure-hi i de la disposició en el lloc de tots els objectes personals. Per Gaston Bachelard, "todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa".[172] Tot i això, en el repàs que fa Lisa Sperling abans de morir, rememora també la seva casa abans de la guerra, de la qual diu "La nostra casa que mai no he tornat a veure no l'he oblidada mai."[173] Bachelard també fa referència a la tendència humana a recordar la pròpia llar, fins i tot amb més intensitat que allò que ens ha passat fora d'aquesta: "Los recuerdos del mundo exterior no tendran nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa".[174]

Aquest repàs que fa Sperling de la seva vida recorda els que també feien les dones de "Felicitat" i "El mirall". Igual que en aquest últim, la dona es tanca a la seva cambra per poder deixar anar la seva intimitat, que en aquest cas es tradueix en l'alliberació del record i la reflexió. Aquesta estança s'erigeix com un lloc privat en el qual es guarden aquelles parts de vida en

[169] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 139.
[170] Carme Arnau, *op. cit.*, p. 219.
[171] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 139.
[172] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 35.
[173] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 138.
[174] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 36.

forma d'objecte que queden amagades a la vista a tothom. És l'espai on es guarden els secrets i on té lloc la vida privada de les dones, allunyada de mirades de judici i de control. En el cas de Lisa Sperling, aquesta voluntat de mantenir la seva intimitat protegida a la seva cambra es fa expressa quan tanca la porta amb clau.[175] A "El mirall", la dona protagonista busca el control de la seva vida, mentre que la protagonista d'aquest conte busca decidir sobre la pròpia mort. Tot i això, ambdues dones tenen en comú que es reconeixen velles, i ho fan a través de l'observació del seu físic. En el cas de Lisa Sperling: "Es passà les mans per les galtes: la carn flàccida, porosa, tenia un color terrós. «Carn que ha viscut.»"[176]

En el conte de "Mort de Lisa Sperling" tenen també una presència important els anomenats per Bachelard òrgans de la vida psicològica secreta.[177] La protagonista del conte interactua amb elements com els calaixos, l'armari, o la maleta sota el llit, que recorden a la simbologia del cofre presentada per l'autor. Precisament és a la maleta, l'objecte més amagat i més semblant al cofre, on Sperling guarda els objectes més privats del relat: les cartes i retrats dels seus amics i familiars. Aquests objectes estan conservats i amagats amb especial cura, justament perquè per a la protagonista tenen una gran importància. Ho podem comprovar quan esmenta que es posarà a llegir la carta del seu fill per "centèsima vegada",[178] o quan veiem que aixeca els dos retrats de la seva germana Anna, que va morir jove de tuberculosi, i la seva imatge li desperta l'enyorança.

Tot i que aquests objectes són visiblement importants per la protagonista, ella s'hi refereix d'entrada així: "Cartes... retrats... tot és meu i ja em sembla que és d'algú altre..."[179] Aquesta idea reforça la consideració que hi ha objectes que constitueixen fragments de memòria i permeten als seus propietaris connectar amb la seva identitat passada, la qual, inevitablement, i tal com li passa a Lisa Sperling, no serà la mateixa que la identitat present. Cartes i retrats suposen d'aquesta manera la connexió material més acusada amb el passat de Lisa i la seva identitat, però són precisament objectes que decidirà cremar, probablement per emportar-se amb ella els seus records i secrets més íntims.

Amb tot, Lisa Sperling prepara una herència material a partir de les seves pertinences més útils, i acaba repartint-les de manera que observem en el repartiment final una distribució vinculada als rols tradicionals de gènere. En primer lloc, veiem que cedeix la seva roba a quatre dones: "«Per a Maria.» «Per a la senyora Létard.» «Per a Mònica Werner.» «Per a Rosa

[175] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 137.
[176] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 138.
[177] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 111.
[178] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 137.
[179] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 137.

Ramírez.»”[180] Aquestes dones són persones properes a ella, d’una manera o altra, i és evident que els deixa la roba perquè elles la podran aprofitar. Sorprèn, però, que tots els seus llibres els deixa a un home, al Senyor Joan Schuster. Podem suposar que a ell li deixa els llibres per una doble motivació: d’una banda, per la seva condició d’home, i, d’altra banda, per compassió. D’ell diu: “Ell també està sol.”[181] Tot i que ell li havia dedicat moltes atencions últimament, ella el considera només un amic. Lisa Sperling és una altra dona desenganyada de l’amor, ja que el seu marit també l’enganyava amb altres dones: “El meu marit... oh, no... ell no... Si tots els besos que ha fet a les altres me’ls hagués fet a mi...”[182] Així doncs, es tracta d’una altra dona que prefereix viure al seu espai en soledat, i aprofita la nova llibertat que li ofereix aquesta cambra pròpia, aquest cop, per decidir sobre la pròpia mort.

[180] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 139.
[181] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 138.
[182] Mercè Rodoreda, *op. cit.*, p. 138.

CONCLUSIONS

A l'inici d'aquest treball assenyalàvem que en l'obra de Mercè Rodoreda hi ha una tendència molt marcada a la representació de dones i de cases. Aquest treball plantejava com a pregunta inicial si existeix un vincle entre personatges femenins i espais interiors, concretament, en una selecció de contes de l'autora. Després de les idees exposades en les pàgines anteriors podem concloure que sí que podem establir una relació entre personatges femenins i espais interiors. Existeixen, però, causes que la consolidin? Com es representa aquesta relació en els sis contes triats de *Vint-i-dos contes*?

Per començar, existeix una causa biogràfica que cal subratllar. La pròpia vida de Rodoreda determina la mirada de l'autora i condiciona l'escriptura de la seva obra, en el nostre cas, en el pla del gènere i l'espai. Mercè Rodoreda era una dona i com a tal va viure en la seva pròpia pell el que això significava al segle XX. El seu cas no es pot identificar amb una identitat de gènere del tot normativa, en tant que l'autora no seguia plenament els rols de gènere establerts. Era una dona ambiciosa i segura de si mateixa, que volia arribar lluny i sabia que tenia la capacitat per fer-ho. Ja des de petita presentava un caràcter molt marcat i no es va deixar doblegar per allò que la societat esperava d'ella. A més, va ser una catalana exiliada, i es va haver de moure per Europa diverses vegades i viure gairebé tota la seva vida fora del seu país abans de tornar a Catalunya. Aquesta experiència vital va marcar la seva vida i ha tingut un gran protagonisme a la seva obra. A *Vint-i-dos contes* hi ha diversos contes que relaten l'experiència de l'exili, i dels sis contes que s'han triat per aquesta anàlisi, tres relaten explícitament la vida de dones exiliades, i només dos dels contes situen la seva acció present a Barcelona. Aquesta vivència amplia en Rodoreda la mirada sobre la casa. Tot i que sabem que ella sent predilecció per la seva casa de la infància a Sant Gervasi i pel seu santuari de vellesa a Romanyà de la Selva, durant la seva vida va haver d'instal·lar-se en llocs de tota mena, pisos petits i amb les condicions justes per viure, una experiència que segurament va ser d'ajuda a l'hora d'imaginar habitatges de tota mena i diferents quotidianitats esguerrades per la guerra. Rodoreda tenia també una mirada concreta en relació amb l'espai, ja que donava una gran importància al jardí, a les plantes i a les flors, per influència del seu avi, que la va educar com un parent i com un amic. Hem vist en el cos del treball, i es pot demostrar més enllà dels contes de l'autora, en altres de les seves obres, que Rodoreda sentia una gran fascinació pel mobiliari antic, les joies i les coses maques, una mirada que aplicarà a l'hora de representar diversos espais dels que crea per les seves obres.

A banda de la pròpia experiència de l'autora, cal assenyalar un aspecte sociocultural que determina la distribució espacial dels cossos en funció del gènere. Una distribució que marca també l'autora, i encara ho fa sobre nosaltres mateixes avui en dia. Tal com assenyalen autores com Tyler i Cohen, o Massey, el repartiment espacial de gènere es genera a través de la divisió de rols i de tasques en funció del gènere, i alhora perpetua aquesta tendència. Així podem entendre que la presència d'aquests rols tradicionals en la literatura, i en concret en els contes analitzats es deu a una divisió sociocultural marcada de l'espai, que alhora a través de la literatura perpetua en certa manera aquests rols. A partir d'aquesta divisió, que, com hem vist, no és inconscient ni aleatòria, es determina una forma concreta de quotidianitat, diferenciada també en funció del gènere.

A banda d'aquesta relació més aviat sociocultural entre dones i espai, podem extreure una altra conclusió de l'anàlisi elaborada en aquest treball. Rodoreda aconsegueix a través de la representació de la quotidianitat la introducció d'elements que connecten amb la profunditat de l'experiència humana, i ho fa, en moltes ocasions, a través del protagonisme de personatges femenins que desenvolupen alguna acció en un entorn quotidià, i, sobretot, interior. En un context que Rodoreda reprodueix en les seves obres, en el qual les dones no tenen poder actiu en el seu entorn, l'interior de la casa esdevé el lloc on poden projectar la seva immensitat humana. El seu vincle amb l'espai domèstic els permet alliberar-se dins les seves cambres, i el desenvolupament de diferents tasques domèstiques del seu dia a dia com cuinar, o, sobretot, cosir, permet a aquestes dones projectar en la seva ment reflexions sobre diferents temes de gran profunditat humana.

En primer lloc, cal assenyalar el moment literari en el qual s'emmarca l'autora; un primer moment d'avantguardes seguit de la consolidació de la literatura contemporània. Aquesta nova tendència prima en la seva representació la visió subjectiva dels personatges, de manera que la forma de plasmar la narrativa és a través dels ulls de subjectivitats concretes. Com a part d'aquest marc, hem vist que, en els contes analitzats, Rodoreda experimenta amb la construcció del monòleg interior i l'estil indirecte lliure, donant veu d'aquesta manera a les dones de les seves històries. Aquests recursos permeten que es puguin posar directament en relació personatges femenins i l'entorn que els envolta, en tant que elles són la veu que explica la seva història i d'aquesta manera podem saber directament com veuen el món al seu voltant. A partir d'aquest tractament es deixa veure entre en els personatges femenins d'aquests una relació afectiva, o 'topofilia' que connecta les dones amb l'espai que habiten.

Rodoreda retrata aquestes dones en els seus contes de manera que elles s'erigeixen com a guardianes, com a propietàries, com a subjectes actius de les seves cambres. Aquests espais

interiors esdevenen la seva cambra pròpia, el seu món últim, on són propietàries de les seves pròpies vides. Les dones que hem vist en aquest treball senten la seva pròpia habitació com un lloc on poder guardar secrets, on menjar galetes d'amagat, on poder deixar volar la ment sense cap interrupció, o fins i tot on poder decidir sobre la pròpia mort.

L'escriptura de Rodoreda en aquest aspecte plasma l'interior de la casa, i més concretament, la cambra pròpia dels personatges, com el seu territori, enfront d'un món exterior governat per l'home. A més, representa aquests espais com el lloc on les dones connecten amb el seu jo més profund, i les parets de la cambra funcionen com a altaveu o com a oient passiu d'allò que la protagonista té a dir.

Aquesta vinculació i funció de la cambra pròpia facilita en els contes de Rodoreda la metamorfosi de la quotidianitat. A partir de les accions del dia a dia que exerceixen els personatges femenins a les seves respectives cambres, i gràcies al que aquestes faciliten per elles; la imaginació, el record, la reflexió... És aquí, i en aquestes escenes quotidianes de la vida, on apareix també en alguns moments la profunditat humana. La dona al llit sense petons pensa en la fi de l'amor i amaga la reflexió sobre la plasticitat d'aquest sentiment. La dona gran que es mira al mirall desperta el record més dolorós del que ja no podrà ser mai. La dona que fa un inventari de les seves pertinences desperta la reflexió de què queda després d'una guerra, que acaba fins i tot amb allò que no ha pogut matar.

L'objectiu d'aquest treball era obrir una nova línia d'estudi en l'obra de Mercè Rodoreda que posés en relació dos dels seus elements més característics, dones i espais quotidians, a més d'ampliar la bibliografia dedicada a una de les obres menys treballades de l'autora com és *Vint-i-dos contes*. Amb tot, aquest treball no busca donar el tema per tancat, sinó obrir la porta a la investigació de quatre parets i un sostre que tenen encara molt a dir.

BIBLIOGRAFIA

Arnau, Carme, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona: Edicions 62, 1979, p.98, *apud* Mir, Catalina, *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari: per a una anàlisi global de* Vint-i-dos contes *de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2021, p. 8.

Arnau, Carme, "Mercè Rodoreda, contista (1933-1974). Una aproximació a la seva evolució i influències", dins *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu. 1. Al voltant de la brevetat. 2. Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Abadia de Montserrat, 1998, ps. 215-239.

Arnau, Carme, "Una segona edició «En veu baixa»: *Vint-i-dos contes* de Mercè Rodoreda", *Els Marges*, 2, p. 105-116, *apud* Mir, Catalina, *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari: per a una anàlisi global de* Vint-i-dos contes *de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2021, p. 15.

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio* [1957], traducció d'Ernestina de Champourcin, Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1965.

Barthes, Roland, *Ensayos críticos* [1964], Barcelona: Seix Barral, 1967, p. 168, *apud* Bourneuf, Roland i Réal Ouellet, *La novela* [1972], traducció i notes d'Enric Sullà, Barcelona: Ariel, 1989, p. 139.

Bourneuf, Roland i Réal Ouellet, *La novela* [1972], traducció i notes d'Enric Sullà, Barcelona: Ariel, 1989.

Bourneuf, Roland i Réal Ouellet, *La novela* [1972], Barcelona: Ariel, 1975, p. 124, *apud* Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid: Editorial Síntesis, 1993, p. 220.

Campillo, Maria, "Mercè Rodoreda o l'experiència emocional de l'espai", a Margarida Casacuberta i Marina Gustà (ed.), *Narratives urbanes. La construcció literària de Barcelona*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008, ps. 165-189.

Cirlot, Juan Eduardo i Victoria Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2018, *Digitalia*. [https://www-digitaliapublishing-com.sare.upf.edu/a/68374].

Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo,* Madrid: Editorial Síntesis, 1993.

Genette, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1986, p. 199 – 202, *apud* Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo,* Madrid: Editorial Síntesis, 1993, p. 221.

Gregori, Carme, "Mercè Rodoreda: contes que faran tremolar Déu", *Caràcters,* 42, p. 13, *apud* Mir, Catalina, *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari: per a una anàlisi global de* Vint-i-dos contes *de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2021, p. 64.

Maluquer, Jordi, "*Vint-i-dos contes* per Mercè Rodoreda", *Serra d'Or,* 2:2, 1960, p. 14, *apud* Mir, Catalina, *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari: per a una anàlisi global de* Vint-i-dos contes *de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2021, p. 8.

Massey, Doreen, *Space, place and gender*, Cambridge: Polity Press, 1994.

Mir, Catalina, *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari: per a una anàlisi global de* Vint-i-dos contes *de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2021.

Molas, Joaquim, "Presentació", *apud* Rodoreda, Mercè, *La meva Cristina i altres contes*, Barcelona: Edicions 62, p. 5-13, *apud* Mir, Catalina, *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari: per a una anàlisi global de* Vint-i-dos contes *de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2021, p.8.

Navarro, Josep, "Ruptura i linealitat temporal als contes de Mercè Rodoreda", *apud* Tate, Robert Brian i Alan Yates (ed.), *Actes del Tercer Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Oxford: The Dolphin Book, 1976, p. 309, *apud* Mir, Catalina, *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari: per a una anàlisi global de* Vint-i-dos contes *de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2021, p. 15.

Nichols, Geraldine Cleary, "A Womb of One's Own: Gender and Its Discontents in Rodoreda", *Hispanic Research Journal*, 9:2, 2008, ps. 129–46. [https://doi.org/10.1179/174582008X272833].

Nichols, Geraldine Cleary, "Exile, Gender, and Mercè Rodoreda", *Modern Language Notes*, 101: 2, 1986, ps. 405–17. [https://doi.org/10.2307/2905772].

Nichols, Geraldine Cleary, "Exile, Gender and Mercè Rodoreda", *Modern Language Notes*, 101, 1986, p. 412, *apud* Mir, Catalina, *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari: per a una anàlisi global de* Vint-i-dos contes *de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2021, p. 63.

Obiols, Armand i Josep Carner, *Cartes 1947 – 1953*, edició i pròleg de Jordi Marrugat, Sabadell: Fundació La Mirada, 2013, p. 85, *apud* Porras, Marina, *Al mig de la vida, jo*, Barcelona: Penguin Random House Grupo, 2023, p. 65.

Porcel, Baltasar, "Mercè Rodoreda o la força lírica", *Serra d'Or,* 8, 1966, p. 71-75, *apud* Mir, Catalina, *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari: per a una anàlisi global de* Vint-i-dos contes *de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2021, p. 8.

Porras, Marina, *Al mig de la vida, jo*, Barcelona: Penguin Random House, 2023.

Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann*, París: Livre de Poche, 1965, p. 71, *apud* Bourneuf, Roland i Real Ouellet, *La novela* [1972], traducció i notes d'Enric Sullà, Barcelona: Ariel, 1989, p. 124.

Rodoreda, Mercè, *Cartes a l'Anna Murià (1939 – 1956)*, edició de Blanca Llum Vidal i Maria Bohigas, Barcelona: Club Editor, 2021.

Rodoreda, Mercè, *La plaça del Diamant* [1962], Barcelona: Club Editor, 1990.

Rodoreda, Mercè, *Tots els contes* [1979], Edicions 62 i "la Caixa": Barcelona, 1979.

Shakespeare, William, *Hamlet*, traducció i introducció de Salvador Oliva, Barcelona: Vicens Vives, 2018.

Sòfocles, *Antígona*, traducció d'Assela Alamillo, Barcelona: Gredos, 2020.

Todorov, Tzvetan, *Literatura y significación*, Barcelona: Planeta, 1971, p. 388-392, *apud* Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid: Editorial Síntesis, 1993, p. 220.

Tuan, Yi-Fu, *Topofilia*, traducció de Flor Durán Zapata, Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2007.

Tyler, Melissa i Laurie Cohen, "Spaces that Matter: Gender Performativity and Organizational Space", *Organization Studies*, 31:2, 2010, 175-198. [https://doi.org/10.1177/0170840609357381].

Woolf, Virgina, *A Room of One's Own* [1929], Cambridge: Cambridge University Press, 1995.