

# Monument o monstre. La memorialització de Rodoreda com a cos absent/present

Eva Bru-Dominguez (Dublin)

**Summary:** This article draws on Jacques Derrida's notion of the spectre from *Specters of Marx* (1993) to examine the process of patrimonialization and simultaneous invisibilization of certain aspects of Mercè Rodoreda's work and personal life, focusing on a selection of the commemorative acts organized for the centenary of her birth in 2008. It situates the spectre in relation to Memory and Feminist Studies, paying particular attention to Jo Labanyi's (2000; 2002) recasting of this concept for the analysis of Spanish cultural production and Angela McRobbie's (2011) critique to postfeminism's ghosting of the feminist agenda at the turn of the 21st century. My analysis explores the socio-political and cultural dimension of domestic, natural and visual environments. Firstly, it looks at the ways in which the history of the Senyal Vell, the first house in Romanà de la Selva where the author lived on her return from exile, has been narrated, arguing that they exemplify the dynamics of selection and appropriation in processes of cultural transmission and commemoration. Secondly, my analysis follows the literary routes drawn around the village and the choice of texts related to the suggested locations, noting the repeated omission of her unfinished novel *La mort i la primavera*. Finally, I draw the study to a conclusion through discussion of the portrayal of Rodoreda in the poster for the play *Un dia. Mirall trencat*, adapted and directed by Ricard Salvat in 2008, where the author is represented as a witch-like master puppeteer.

**Keywords:** Mercè Rodoreda, memory, commemoration, spectre, Feminist Studies ■

Received: 14-11-2023 · Accepted: 19-02-2024

## ■ 1 Introducció

Un dels monuments literaris més consagrats de la literatura catalana contemporània és constituït, sens dubte, per la figura de Mercè Rodoreda, amb un corpus extens i variat que s'ha traduït a una gran quantitat de llengües i ha estat reconegut internacionalment com a clàssic (sobretot, *La plaça del diamant*, com tornà a quedar patent en l'exposició instal·lada al Teatre



Licensed under Creative Commons Licence  
CC BY-NC-ND

Zeitschrift für Katalanistik 37 (2024), 241–265  
<https://doi.org/10.46586/ZfK.2024.241-265>  
ISSN 0932-2221 · eISSN 2199-7276

Nacional de Catalunya arran del muntatge d'una nova adaptació de l'obra, dirigida per Carlota Subirós el 2023) [imatge 1]. Ara bé, tant el procés pel que ha arribat a consolidar-se com els valors associats a la seva figura són molt més complexos del que podria semblar a primera vista (Serrat, 2021). Tot i que va rebre el reconeixement de la crítica molt abans de la seva mort, amb la recepció insòlita de *La plaça del Diamant*, realment no comença a institucionalitzar-se fins a finals dels 70 / principis del 1980, tot coincidint amb la restauració d'un govern semi-autònom a Catalunya. El mateix any 1980 en què se li atorga el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes, és convidada a llegir el pregó de la Mercè, cosa que accepta, segons ella, «per ser barcelonina, per dir-me Mercè i per dur Catalunya dintre meu» (Rodoreda, 1980). Però, fins i tot llavors hi ha senyals d'ambivalència respecte a la seva figura, que indiquen que més que la seva obra, és la Rodoreda de *La plaça* la que es buscava monumentalitzar.



Imatge 1. Fotografia de l'exposició que va acompanyar el muntatge de *La plaça del Diamant* al TNC, novembre de 2023

Per exemple, tot i que ella assisteix en vida a la inauguració d'una placa a la Plaça del Diamant, al barri de Gràcia, no és fins després de la seva mort que s'hi instal·la una estàtua —a la protagonista de la novel·la, Colometa (que figura més com a monument al trauma de la guerra que a la memòria d'una dona escriptora). Mentrestant, de la figura de l'autora només existeixen els dos bustos que es troben a Romanyà de la Selva, poble on va elegir anar a viure després del seu retorn a Catalunya (1972–1983).

Per altra banda, tot i haver concedit entrevistes a molts mitjans abans de la seva mort el 1983 —que han ajudat a conformar la imatge més transmesa després de la seva persona— les paraules més repetides que sorgeixen arran de la seva figura es relacionen amb la solitud, el secret, l'hermetisme,

l'enigma. A tall d'exemple, quan Montserrat Roig puja a entrevistar-la a Romanyà el 1977, queda patent la seva frustració de no poder penetrar més enllà de la màscara que ofereix al món exterior: «ho mira tot sense veure-ho.../ el rostre... no deixa mai de ser distant.../ La seva figura... guarda amb recel l'agressivitat cap endins/... als ulls hi entreveus una barreja de duresa i tendresa.../ conserva adesiara el somriure absent» (Roig, 1977). Més endavant, a *L'hora violeta* (1980), Roig torna a evocar-la com a escriptora «que ens mira a nosaltres... com si volgués guardar algun secret darrera els ulls d'aiguamarina. El que deuria pensar, no ho sabrem mai. Però semblava com si advertís a les dues dones que haurien pogut ser-ne filles: busqueu la felicitat pels camins del l'art i pels camins de la vida. ... Heu d'escollir» (Roig, 1980: 63). I, a *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* (1991), fins i tot l'evoca amb por: «Però el que recordo més és l'alquímia del seu riure i la seva estranya mirada. Em mirava i em feia por». En altres paraules, ja en vida, Rodoreda, i la seva mirada absent, figura com una mena d'espectre misteriós i ambivalent que anticipa l'efecte visera explorat per Jacques Derrida a *Specters of Marx* (1993). Si Xavier Serra hi atribueix la popularitat de l'autora —«Hi havia contribuït la seva imatge ambivalent, amb un peu a l'afabilitat i l'altre al secretisme, i el seu estil accessible, però profundament treballat» (Serra, 2021: 453)— aquí ens interessa explorar la manera en què en conforma els usos pòstums. Ens centrarem en aspectes de la celebració de l'Any Rodoreda, del 2008, perquè és un moment d'inflexió pel que fa a la disseminació de l'autora i la seva obra (Fundació Mercè Rodoreda, 2008).

L'any 2008 se celebrà el centenari del naixement de Mercè Rodoreda amb una sèrie d'activitats impulsades per la Institució de les Lletres Catalanes, l'Institut Ramon Llull i la Fundació Mercè Rodoreda (Institut d'Estudis Catalans). Aleshores, Rodoreda era l'escriptora catalana més traduïda i l'IEC va identificar l'oportunitat de «difondre la llengua i cultura catalanes a tot el món» a través de la seva figura (Molas a Viñuales Granel, 2015: 288).<sup>1</sup> A l'homenatge institucional —la primera commemoració centenària dedicada a una escriptora— s'hi sumaren propostes a càrrec d'organismes públics i privats, i actes de naturalesa tant acadèmica com popular, perquè, tal com Joaquim Molas anotà uns anys més tard, l'obra de Rodoreda interessa «a un públic divers», que va dels estudiosos de la Guerra Civil fins a «les perruqueres» (a Viñuales Granel, 2015: 338). Les presentacions, expo-

---

1 Per a més informació sobre la programació de l'Any Rodoreda vegeu <[www.anyrodoreda.cat](http://www.anyrodoreda.cat)> i Fundació Mercè Rodoreda (2010).

sicions, lectures i altres iniciatives es realitzaren a diversos indrets dins i fora del context geogràfic nacional. L'Any Rodoreda, no només constatava l'empremta de l'autora en el patrimoni col·lectiu català sinó que també confirmava el seu abast a nivell internacional. En efecte, la projecció de la seva obra és indiscutible. El corpus rodoredià ha generat nombrosos estudis, edicions, adaptacions al cinema i al teatre, i traduccions a múltiples llengües. *La plaça del Diamant* (1962) —escrita a l'exili— es convertí en una de les novel·les més emblemàtiques del període de la postguerra i continua sent un dels textos de Rodoreda que ha generat més estudis. A principis dels anys vuitanta, Joan Triadú es referia a *La plaça* com un perfecte exemple de la fusió entre «història i document» i «poesia i imaginació» (Triadú, 1982: 112). La importància que el crític literari atribuïa a la qualitat històrica del text i a la seva condició de font documental d'un període durant el qual la identitat catalana va ser durament perseguida i prohibida, apunta clarament a les tendències temàtiques explorades per tota una generació d'especialistes rodoredians.

Aquestes aproximacions no només estaven en línia amb el projecte cada cop més concertat —propulsat per la Generalitat de Catalunya, les institucions culturals catalanes, l'acadèmia, i, fins i tot, la crítica— de recuperació i patrimonialització de la cultura, per tal de legitimar la visió d'una comunitat político-lingüística nacional —una tasca que comportava reclamar personalitats del món artístic i científic català amb el propòsit de delinear una cartografia del patrimoni cultural— sinó que coincidia amb els nous discursos relacionats amb l'anomenada «memòria històrica», orientats a corregir els oblits i llacunes relacionats amb la Cultura de la Transició. Actes commemoratius com l'Any Rodoreda, estan intrínsecament lligats a aquests projectes de memorialització d'abast nacional. Cal tenir en compte, doncs, que el mapa que es dibuixa a través d'aquests processos emmiralla un programa ideològic de construcció identitària i es configura dins d'un complex sistema de relacions de poder. El segell institucional que acredita els actes de commemoració s'ha de considerar com una estratègia de legitimació de valors culturals, socials i polítics. Així doncs, podem afirmar que bona part de l'èxit de la proposta del Patronat de la Fundació Mercè Rodoreda va tenir a veure en com la celebració del centenari del naixement de l'autora va confluir amb el desplegament de la cultura de la memòria republicana arran de la creació del Memorial Democràtic. En l'Any Rodoreda van coincidir dues vessants de la política de la memòria, en certa mesura coincidents amb la tipologia dual de nostàlgia categoritzada per Boym (2007). L'una, conservadora i restauradora, associada a la política cultural

desplegada per la Generalitat governada fins al 2003 per CiU. L'altra, de tarannà més «reflexiu» i activista, corresponent al Tripartit i al discurs de la memòria històrica.

La instrumentalització dels processos de canonització és prou evident en el cas de Rodoreda, on hi ha hagut una tendència a obviar una sèrie de trets tant de caire personal com artístic que no acaben d'encaixar amb l'imaginari nacional català i s'ha anat construint un personatge que, tal com va observar Molas, «ha devorat la persona» (Viñuales Granel, 2015: 338). Un exemple d'invisibilització seria la seva condició de dona desitjant i, per tant, d'amenaça al patriarcat, una «faceta» de Rodoreda, diu Molas (Viñuales Granel, 2015: 338) l'any 2013, que també és un dels seus atractius. Al llarg de les últimes dècades del segle XX, es prioritzen una sèrie d'obres de l'autora i se n'invisibilitzen d'altres, el cas més aparent és *La mort i la primavera*, possiblement, donat el seu estatus de text inacabat i gairebé impossible de contenir (com novel·la que Rodoreda deia haver acabat al seu llit de mort, per afegir, segons la llegenda, que ara només calia escriure-la).<sup>2</sup> Tanmateix, l'any 2008 assenyalà l'inici de la diversificació del llegat de Rodoreda, es produeix una versió teatral de *La mort* i s'observa un gran increment en les vendes de la novel·la.

Arran de les activitats organitzades per commemorar el naixement de l'autora, Oriol Izquierdo –aleshores director de la Institució de les Lletres Catalanes– sostenia que un homenatge institucional s'havia de plantejar: «des de l'anàlisi desapassionada de la presència viva de l'autor entre els lectors i en la societat d'avui» (Izquierdo, 2008). Precisament, el que m'interessa explorar en aquest article és la forma que adquireix aquesta presència –sigui física o bé creativa– i els discursos polítics i culturals que l'activen. Per exemple, a Catalunya, les representacions de la figura de Rodoreda com a monument en l'esfera pública són gairebé inexistentes; pel que fa a les dues escultures commemoratives de l'escriptora que es troben a Romanya, com s'ha assenyalat abans: un bust està situat a l'aparcament de la població i l'altre al cementiri. Aquesta absència espacial contrasta amb els nombrosos retrats de l'escriptora que es repeteixen en cobertes, sobre-cobertes i contracobertes de llibres, pòsters publicitaris, pàgines web i, fins

---

2 Penalba (2022) ha estudiat les diferents versions i edicions de *La mort i la primavera*, per concloure que tot i ser una novel·la inacabada que no ha estat validada per la seva autora «no és incompleta. Des de la primera versió lliurada al Sant Jordi de 1961, compta amb una unitat d'estil, temàtica i argumental que es manté a totes les variants, tret d'una, que és precisament la que no continua» (Penalba, 2022: 347).

i tot, en un parell de murals a Barcelona. Imatges d'una dona riallera, a voltes seriosa, però generalment madura. És la Rodoreda de després de l'exili, amb cabells blancs, faccions esculpides i, freqüentment, amb una flor a l'orella. La majoria d'aquests retrats van estar fets quan l'escriptora s'havia assentat de nou al territori català, tot i que són imatges escenificades que acostumen a dislocar-la geopolíticament i culturalment. A aquest conjunt de retrats s'hi han d'afegir les gravacions de les entrevistes amb l'escriptora al final de la seva vida, documents visuals de converses on el seu rostre esdevé el centre d'atenció de la càmera, i que ajuden a conformar-ne la representació com a àvia de la comunitat catalano-parlant que travessa el documental de la sèrie *El meu avi* (Fernàndez, 2004).

En aquest article exploro la dicotomia presència/absència en la memorialització de Rodoreda a través de la noció de l'espectre formulada per Jacques Derrida (1993), un concepte que s'ha utilitzat en aproximacions als estudis tant de la memòria com del feminisme. El filòsof francès va presentar la noció de l'espectre en la sessió plenària que va impartir el 22 d'abril de 1993, en una conferència organitzada pel *Centre of Ideas and Society* a la Universitat de Califòrnia. El congrés abordà el llegat de Marx després de la caiguda del comunisme i, en la seva intervenció, Derrida qüestionà la «fi de la història» que havia proposat Fukuyama (Magnus & Cullemberg, 2011: viii). En la seva anàlisi de la presència/absència del passat en el present, el filòsof francès torna a la famosa línia del *Manifest Comunista*: «*Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst des Kommunismus*», en la seva traducció francesa «Un spectre hante Europe, celui du communisme» i anglesa «A specter is haunting Europe: the specter of Communism»,<sup>3</sup> per reflexionar sobre l'espectralització de Marx després de la caiguda del Mur de Berlín. Tot referint-se a l'aparició del fantasma del pare de Hamlet a l'obra epònima de Shakespeare, el filòsof medita sobre la falta de reciprocitat en la trobada, plasmada en la idea de l'efecte visera («visor effect»). L'espectre veu sense ser vist; demana resposta sense la possibilitat d'assegurar-se (del significat) de la seva presència, sense oferir res tangible en retorn.<sup>4</sup> També

---

3 Les traduccions al català fan servir «atemoreix», «ronda», «plana damunt» en lloc del verb més fantasmal d'*hanter/haunt*, que dona la clau del concepte de *hantologie/hauntology*, homòfon d'*ontologie/ontology*.

4 «The specter is not simply someone we see coming back, it is someone by whom we feel ourselves watched, observed, surveyed, as if by the law: we are 'before the law', without any possible symmetry, without reciprocity» (Derrida, 1993: 120); «We inherit nothing, except the ability to inherit and to speak, to enter into a relation with a lan-

vincula aquesta espectralitat a la sensació recurrent a l'obra shakespeariana de viure uns temps fora d'encaix, en què la manca de relació clara amb els orígens crea una sensació de malestar. Llegit com a símptoma, del que ell bateja «hauntology», o espectrologia, demana que es deixin enrere les preocupacions ontològiques amb els orígens o la identitat, per intentar relacionar-nos èticament amb el passat:

If he loves justice at least, the «scholar» of the future, the «intellectual» of tomorrow should learn it from the ghost. He should learn to live by learning not how to make conversation with the ghost but how to talk with him, with her, how to let them speak or how to give them back speech, even if it is in oneself, in the other, in the other in oneself: they are always *there*, specters, even if they do not exist, even if they are no longer, even if they are not yet. They give us to rethink the «there» as soon as we open our mouths, even at a colloquium and especially when one speaks there in a foreign language. (Derrida, 1993: 176)

Un dels passatges més reproduïts de la seva obra, ha servit per generar múltiples lectures del dèficit de «memòria històrica» a l'Espanya de finals del segle XX, abanderades per les reflexions que en fa l'especialista en literatura i cultura visual hispànica, Jo Labanyi (2000, 2002), respecte a la condició espectral del passat en la cultura i política espanyola. La idea de l'espectre en aquest sentit convoca la qüestió de la presència-absència del passat en el present com a sensació d'un temps fora d'encaix, juntament amb l'intent de salvar aquesta ruptura a través de la narrativa. També la teòrica feminista Angela McRobbie (2011) ha recorregut a l'espectrologia de Derrida per tal d'explicar el procés d'invisibilització del feminisme que s'inicia al anys noranta. En la meua anàlisi de l'espectralització de Rodoreda, em centraré en l'estudi d'una breu selecció d'espais (domèstics, naturals i artístics) que van assolir un cert protagonisme durant l'Any Rodoreda. Després d'aprofundir en el marc teòric, a cavall entre els estudis de la memòria i la teoria feminista, passaré a explorar la dimensió sociopolítica i cultural de l'espai domèstic tot enfocant-me en la «casa-museu» de Romanya de la Selva, el Senyal Vell –la primera casa on l'escriptora va viure en tornar de l'exili. Aquesta estructura serà abordada com exemple de les dinàmiques de selecció i apropiació cultural característiques de processos de memorialització de Rodoreda. A continuació, ressegueixo les rutes literàries que es van concebre en aquest entorn parant especial atenció al

---

guage, with a law, or with 'something' that makes it possible for us to inherit, and by the same token, to bear witness to this fact by inheriting» (Derrida, 1993: 132).

repertori de textos als quals es refereixen. Finalitzo l'article amb una breu reflexió de la representació de Rodoreda com a mestre titellaire al pòster publicitari de l'obra teatral *Un dia. Mirall trencat* adaptada i dirigida per Ricard Salvat i estrenada al Teatre Borràs el mateix any 2008.

## ■ 2 Marc teòric: la condició espectral de la història i del feminisme

Maurice Halbwachs, una de les figures més influents en la consolidació dels estudis de la memòria, definí el record [*remembrance*] com «a reconstruction of the past achieved with data borrowed from the present, a reconstruction prepared, furthermore, by reconstructions of earlier periods wherein past images had already been altered» (Halbwachs, 1980: 69). Segons el filòsof i sociòleg francès, aquests processos de reconstrucció i transmissió de la cultura tenen una dimensió col·lectiva, és a dir, són producte de l'activitat humana. En aquest aspecte, Halbwachs coincidia amb l'historiador d'art i estudis de la memòria, Aby Warburg, que també havia afirmat que la memòria està mediada socialment. Seguint a Halbwachs, podem entendre la memòria com a procés dinàmic i com el resultat de la convergència de diferents elements –organitzacions, institucions, persones, espais i medis– en un moment determinat. Halbwachs i Warburg van contribuir a la reconfiguració de la disciplina, tot i que des de perspectives diferents, un camp d'estudis que es tornà a reactivar als anys vuitanta arran de la publicació dels tres volums de l'historiador Pierre Nora, *Les Lieux de Mémoire* (1984–87).

A Espanya, la preocupació pel passat que els estudis de la memòria havien generat a nivell global no comença a entrar al debat públic i intel·lectual fins a finals del segle XX. Fet que coincideix amb el desplegament d'un bon nombre de veus crítiques que posen en qüestió el silenci pactat durant la Transició i reivindiquen la necessitat de reescriure la història de la guerra civil i el reconeixement de les víctimes que han estat excloses dels relats oficials. En l'àmbit de la cultura s'observa una eclosió d'obres literàries i cinemàtiques que atribueixen un estatus fantasmagòric i monstruos al passat i el configuren com una mena de mal esperit o monstre que s'ha de foragitar. Ben mirat, la mateixa Rodoreda ja feia molts anys que havia explorat la presència invisible, o «malestar» asfixiant, i la qualitat monstruosa de la història a *La mort i la primavera*, una novel·la lloada per la seva bellesa poètica i, a la vegada, marginada per la crítica durant dècades. L'any 1996, Paloma Aguilar publica una innovadora investigació sobre el



paper de la memòria històrica en la política de consens i reconciliació de la transició, un estudi que es tradueix a l'anglès el 2002. L'anàlisi de la presència fantasmagòrica de passat en el present va anar prenent més rellevància; l'any 2000, Labanyi publica «Coming to Terms with the Ghosts of the Past: History and Spectrality in Contemporary Spanish Culture», on beu de la noció de l'espectre de Derrida per abordar la recurrència dels fantasmes en les novel·les i pel·lícules del moment i considerar-les en relació al context històric i polític. El mateix any, Joan Ramon Resina edita un volum entorn la noció del *disremembering* i dedicat als estudis de la memòria o hauntologia. A la publicació hi participen hispanistes reconeguts i inclou contribucions de Labanyi i l'escriptor Manuel Vázquez Montalbán. Labanyi interpreta la presència del fantasma en la producció cultural dels anys noranta i la primera dècada del segle XXI com a símptoma de la incapacitat d'Espanya d'afrontar el seu passat violent i una manera d'apel·lar el deure a recordar. Al llarg dels següent vint anys, proliferen les anàlisis culturals compromeses amb el projecte de recuperació de la memòria. En general, aquestes aproximacions crítiques provenen de l'estranger i ofereixen una «altra mirada» a la producció cultural espanyola. Normalment, les aparicions d'aquests ens en la literatura i cinema peninsulars s'interpreten com expressions del trauma nacional i metàfores de les veus i històries d'individus i comunitats que havien estat exclosos de la historiografia nacional. La presència del fantasma o el monstre també indica el desdibuixament de les fronteres entre el passat i el present. Les fissures històriques, l'absència, i la pèrdua, també s'articulen a través d'aquestes figures; en resum, l'espectre és una manifestació de la urgència d'afrontar el passat. Ann Davies, d'altra banda, ha anat més enllà de les lectures que únicament s'emmarquen en la història de la guerra civil espanyola i el franquisme i ha establert analogies amb la novel·la gòtica: «the Gothic speaks to other traumas too: the loss of innocence, the repression of sexuality, the stranglehold of patriarchy, domestic violence» (Davies, 2014). La vessant que Davies introdueix en el debat sobre l'espectre és rellevant ja que crea un espai per a la consideració de les relacions de gènere i, conseqüentment, del feminisme, un aspecte que tal com explico a continuació també s'ha de tenir en compte a l'hora d'abordar les pràctiques de commemoració de Rodoreda.

En el curs dels anys noranta del segle XX, es comença a generalitzar l'opinió que la lluita feminista no és necessària, és a dir, s'argumenta que el feminisme ja no té cabuda en la societat perquè s'assumeix que les dones ja han aconseguit la igualtat en els àmbits socials, laborals i domèstics. Aquesta perspectiva, conceptualitzada sota el terme postfeminisme, s'infiltra en

l'imaginari cultural i assenyala un gir cap a la despolitització del feminisme. Així doncs, el postfeminisme, no és un moviment polític i social, sinó una manera de viure que valora i celebra una sèrie de qualitats (generalment de caire bastant tradicional) en la dona, com per exemple, el *momism*, l'adoració excessiva i sobre-sentimentalització del rol de les mares, o bé l'opinió que les dones han d'excel·lir (sense cap mena d'esforç excessiu) en el món professional, domèstic i familiar, i mantenir-se joves, en forma, belles i ben contentes. McRobbie defineix el postfeminisme com «a double entanglement, across the socio-political universe, as feminism is taken into account in order that it can be understood as having passed away» (McRobbie, 2011: 179–80). Segons la teoria cultural britànica, al món anglo-americà, la desfeta del feminisme va coincidir amb l'emergència de narratives d'empoderament i individualisme que emmascaren un projecte feminista assolit i que van fer que el moviment polític «semblés» innecessari, obsolet i mort. Tanmateix, observa McRobbie (2011: 183), «in endless conjuring up a demon that must be extinguished (in this case feminism) that demon demonstrates something of its lingering afterlife and its ghostly power». Així doncs, seguint la teòrica cultural britànica, podem afirmar que en el cas del feminisme, la figura gòtica del fantasma, no només invita a pensar en processos d'invisibilització sinó que emfatitza la reemergència d'idees que s'havien declarat mortes. En línia amb la crítica al postfeminisme que fa McRobbie, Daniela Agostinho reclama emfàticament:

the feminist momentum needs to be “ghostbusted”, rid of the ghostlike feminism that keeps feminist ideas alive through depletion and (negative) appropriation, and do away with the ghosts of misconceptions that continue to mar critical debate and the full materialization of feminism. (Agostinho, 2016: 3)

Afortunadament, els conjurs d'Agostinho s'acaben fent realitat ja que a la segona dècada del segle XXI, l'espectre del feminisme es materialitza de forma espectacular i irromp amb força als discursos polítics i culturals.

L'anàlisi de l'espectralització del feminisme que he descrit se centra, principalment, en el context anglo-americà. Per tant, és necessari tenir en compte que la història del (post)feminisme a Espanya i, més concretament, a Catalunya, no segueix la mateixa trajectòria. Tanmateix —i salvant les distàncies— hi ha una sèrie de característiques que són perfectament aplicables a l'escenari cultural, social i polític català de finals del segle XX. A Espanya, la segona onada feminista no havia tingut gran ressò atès que es va entremsclar amb els moviments polítics d'oposició i lluita contra el règim fran-

quista. Amb l'excepció d'algunes dones, per exemple Maria Aurèlia Capmany, Montserrat Roig i Maria-Mercè Marçal, hi ha un cert grau de reticència, per part d'escriptores, artistes, i altres figures dins món de la cultura, a identificar-se amb el moviment i a integrar discursos feministes en la producció i l'anàlisi cultural. Rocío de la Villa argumenta que aquest rebuig es devia al fet que les dones ho veien «como desencadenante de su posible segregación y marginación en el medio artístico» (De la Villa, 2013: 265). Així doncs, als anys noranta, ens trobem amb tota una generació de joves que creixen gairebé sense haver sentit anomenar el terme feminisme i que consumeixen una sèrie de productes culturals (estrangers i autòctons) que ni tan sols plantegen la desigualtat entre els gèneres. De fet, en l'imaginari cultural i social del país d'aquell moment, s'observen una sèrie de trets propis del postfeminisme. Recordem, per exemple, el nivell d'escrutini i judici moral al qual es va sotmetre la vida privada de Rodoreda a propòsit de la seva relació tant amb Armand Obiols com amb el seu fill, o bé la reticència a tractar els trets feministes en la seva obra degut al fet que l'escriptora mai s'havia manifestat públicament com a tal. Tanmateix, i tornant a l'empremta feminista a Catalunya en les últimes dècades del segle XX, cal recalcar que aquest no va ser mai del tot inexistent sinó que operava generalment als marges de la cultura oficial. Tal com diria McRobbie, el feminisme tenia un estatus espectral en relació al marc institucional, de la mateixa manera que els elements feministes en l'obra de Rodoreda es convertiren en els fantasmes de la crítica i estudis literaris.

A continuació presento una anàlisi de dos espais associats als actes de commemoració que van tenir lloc durant l'Any Rodoreda, la casa on va viure l'escriptora al tornar de l'exili i els itineraris literaris que es van crear en l'entorn natural de Romanya. Són llocs de memòria que vaig poder presenciar en persona durant el transcurs d'aquell any, i per tant, la meua lectura parteix de les impressions i emocions que em van causar, com a cos situat. Ara bé, tot i que la selecció de casos respon a la meua pròpia experiència fenomenològica, d'un malestar gairebé físic incorporat, m'he servit d'altres documents i testimonis per tal de reconstruir aquests espais i desvelar la qualitat espectral de la memòria de Rodoreda que intenten contenir.

### ■ 3 La monumentalització del Senyal Vell: la «casa-museu» de Romanyà de la Selva

L'octubre de 2008, va tenir lloc un congrés internacional dedicat a Rodoreda a la seu de l'IEC, a Barcelona. L'acte s'havia organitzat dins del marc de commemoració dels cent anys del seu naixement i acollia especialistes de diferents països i experts catalans. Una de les activitats vinculades al congrés era una visita guiada a Romanyà de la Selva. Aquell dia, els delegats vam ser transportats en autocar a la població i vam resseguir un itinerari que incloïa una aturada al Senyal Vell, la casa on Rodoreda havia viscut poc després de tornar de l'exili. Davant dels murs que encerclen la torre, Mariàngela Vilallonga, estudiosa de Rodoreda i catedràtica de filologia llatina a la Universitat de Girona, es va dirigir al públic que l'envoltava i va explicar els lligams que l'autora tenia amb aquell espai domèstic. Vilallonga parlava del Senyal Vell i la vida diària de Rodoreda en aquella casa amb una mena de familiaritat estranya. En efecte, les seves paraules traspuaven una proximitat amb l'autora i el lloc que la desvinculaven del discurs acadèmic i, per contra, la situaven en la intimitat de la llar que ens miràvem des de fora. L'explicació a aquesta mena de complicitat amb l'autora i la casa on ella havia habitat no va trigar a arribar. En resposta a una pregunta que li va fer un dels delegats, la catedràtica de la Universitat de Girona va aclarir que havia estat la propietària de la finca que miràvem des de la distància marcada pel mur circumdant.

Avui en dia, la història del Senyal Vell és prou coneguda degut a les veus que hi ha hagut al seu darrera per narrar-la (Vilallonga, 2008b; Nopca, 2014; Puigtobella, 2014, entre d'altres).<sup>5</sup> De fet, l'any 2014 van començar a aparèixer notícies sobre la finca en diaris i publicacions culturals com *Nívol*, quan els seus propietaris la van oferir al consistori de Santa Cristina d'Aro per tal de que la convertís en un museu obert al públic. El preu que demanaven els venedors va resultar prohibitiu i, tot i que es va considerar fer la compra mitjançant un conveni i involucrar a la Fundació Mercè Rodoreda, el Senyal Vell va tornar passar a mans privades. Segurament, la creació d'un museu a la finca es va descartar per altres motius que s'han obviat en la narrativa oficial, el fet de que la casa està situada en una població més aviat remota i els costos associats al seu manteniment. Cal anotar

---

5 Mariàngela Vilallonga havia impartit cursos d'estiu i conferències a El Senyal Vell pels seus alumnes de la Universitat de Girona abans de crear l'itinerari autoguiat *Rodoreda Romanyà* el 2008 (Jara Albertí, 2023).

que a partir del 2008, les rutes literàries proliferen, una activitat commemorativa dinàmica, de fàcil gestió i gairebé sense despeses de manutenció. En aquest apartat, proposo fer-ne una re-lectura a través de la noció de l'espectre per tal de descabdellar les dinàmiques de transmissió cultural que sorgeixen d'aquest espai. L'any 1972, en retornar a Catalunya, Rodoreda es va instal·lar a la torre de Romanyà, aleshores la casa de Carme Manrubia. L'escriptora va viure cinc anys amb la seva amiga fins que el 1978 es va traslladar a la casa que s'havia construït a la mateixa població (Fundació Mercè Rodoreda). Un cop Rodoreda es va mudar, Manrubia va edificar una nova casa a la parcel·la del costat i per tal de finançar la construcció va haver d'hipotecar el Senyal Vell. Degut a dificultats econòmiques, Manrubia va acabar perdent el Senyal Vell i el 1984, la llar va passar a mans de la família Vilallonga (Puigtobella, 2014). La propietària de la casa durant divuit anys, Mariàngela Vilallonga (2008a, 2008b, 2008c, 2008d), ha reiterat incansablement en conferències i publicacions la influència que l'entorn de Romanyà va tenir en les darreres obres de l'autora i l'any 2008 va publicar la presentació i guió de *Rodoreda Romanyà. Itinerari literari autoguiat* i la *Geografia literària de Mercè Rodoreda*. Certament, la regió de les Gavarres brindava un escenari rural a Rodoreda que contrastava amb el protagonisme de Barcelona en les seves novel·les canòniques. Al Senyal Vell, l'escriptora va acabar *Mirall trencat*, i va redactar *Quanta, quanta guerra...* i *Viatges i flors*.

Els Vilallonga, que eren conscients de la importància cultural de la finca que havien comprat, «van viure a la casa amb un respecte reverencial, perquè [...] van mantenir] el Senyal Vell tal com era en vida de la Rodoreda» (Puigtobella, 2014). Així doncs, al llarg gairebé dues dècades, la família va conviure amb l'espectre de l'autora i va habitar un entorn impregnat amb les seves traces i moviments. En essència, els Vilallonga tenien el propòsit que el Senyal Vell es convertís en una casa-museu i van assumir deliberadament el rol de curadors de la llar de l'autora. Els nous propietaris van substituir el paper assignat a les institucions de conservació del patrimoni cultural i es van convertir en narradors còmplices de la seva història i participants –des de l'àmbit i experiència personal– d'actes commemoratius. Tal com diu Vilallonga (2018), «I és que Mercè Rodoreda, a més d'admirar-la i estudiar-la, l'he viscuda. Per la casa, és clar». Amb aquestes paraules, la catedràtica de la Universitat de Girona situa a l'escriptora en un àmbit íntim i d'accés privat. Sens dubte, les històries i records entorn la «casa-museu» exemplifiquen la qualitat més heterogènia dels processos de memorialització de Rodoreda i l'abast plural de l'Any Rodoreda, durant el qual

van tenir lloc més del mil activitats. Tal com anota Marta Viñueles Granel (2015: 290):

Una de les actuacions més destacables en l'enquadrament en el context d'altres polítiques ha estat l'obertura a la participació de la societat civil, acollint totes les iniciatives privades i públiques de les entitats que s'hi volguessin adherir, i la voluntat d'obertura a l'exterior»

Tenint en compte la qualitat simbòlica adscrita al Senyal Vell, en aquest apartat proposo una aproximació a aquest espai domèstic i privat des del prisma del monument, entès com a emplaçament on conflueixen les tensions i dinàmiques pròpies dels processos de commemoració.

El monument acostuma a ser una peça estructural dissenyada i erigida amb l'objectiu de perpetuar i commemorar el record d'una persona o d'un fet memorable. Tanmateix, la seva funció no només es limita a donar forma a la memòria, sinó que també té la funció de contenir-la, preservar-la i transmetre-la. Erika Doss, parlant del context americà, ens adverteix que els monuments són «materialist modes of privileging particular histories and values» (Doss, 2010: 38), en altres paraules, són estructures sòlides que participen activament en la construcció de mites històrics i culturals. Sigui com sigui, el monument és, fonamentalment, un símbol de temporalitat, ja que estableix un diàleg entre el passat i el present. Apropar-nos al Senyal Vell com si fos un monument és, probablement, una tasca qüestionable, ja que la casa no va estar erigida explícitament per aquest propòsit i la seva conversió en casa-museu ha estat un projecte fallit. En efecte, tot i que avui en dia la finca roman dempeus, la venda privada de la propietat el 2014 i la seva consegüent reforma (Puigtobella, 2014) ben segur que han acabat esborrant definitivament les traces físiques de Rodoreda. Actualment, de la «casa-museu» només en queden les fotografies, descripcions i records «espectrals» dels qui hi van viure juntament amb les imatges dels espais interiors i exteriors que l'autora va recrear en les seves novel·les. Podríem dir que el Senyal Vell il·lustra la dicotomia presència/absència que caracteritza el món de l'escriptora. La finca és una propietat privada que el públic no pot accedir i s'ha convertit en un punt d'aturada en rutes literàries que re-creen, des de fora, els seus interiors i jardí a través de les paraules de l'autora.

La condició espectral del Senyal Vell contrasta amb l'espai i l'estatus que se li ha conferit a la finca en actes commemoratius i rutes literàries: fet que deixa entreveure el rol de les institucions culturals i acadèmiques en la

selecció, disseminació i localització del llegat cultural Rodoreda. Al cap i a la fi, l'escriptora es va construir una casa ben a la vora i s'hi va traslladar l'any 1978. Malgrat això, de la importància d'aquesta nova llar, «No la casa d'una altra persona, per molt que aquesta altra persona l'estimés: la casa pròpia» (Benet i Jornet, 2005: 34), que jo sàpiga, gairebé ningú en parla. Així doncs, cal preguntar-se, qui té la clau d'accés a l'univers de Rodoreda? o bé, quines dinàmiques hi ha al darrera la (in)visibilització de certs elements de la seva vida i obra? Torno a posar com a exemple la recepció crítica d'una obra excessiva, inacabada i, això sí, monumental: *La mort i la primavera*. Al Congrés internacional Mercè Rodoreda, només hi va haver una ponència dedicada a aquesta novel·la. La presentació, a cura de la nord-americana Kathryn Everly, eludia la contextualització del text i s'enfocava en «la relació violenta que existeix entre el cos humà i la identitat individual» (Everly, 2010: 151). Tal com recentment ens recorda Mercè Ibarz, gran estudiosa d'aquesta novel·la, l'agost de 1981 Rodoreda havia reprès l'escriptura d'aquest text germinal que l'autora havia començat quan escrivia *La plaça del Diamant*, un text, diu Maria Bohigas, que és «el bressol, la matriu de tota la seva obra» (a Moliné Xirgu, 2017). Instal·lada, definitivament, a la seva pròpia casa de Romanyà, Rodoreda «s'hi va continuar barallant fins a les primeries de 1983» (Ibarz, 2022: 24), l'any que va morir. Malgrat la dedicació de Rodoreda en els darrers anys de la seva vida a aquesta obra cabdal, els itineraris que es creen als voltants de Romanyà no contenen cap referència a la novel·la i citen exclusivament *Mirall trencat*, *Quanta, quanta guerra...* i *Viatges i flors*, tot i que la última publicació és un recull de narracions breus d'una qualitat narrativa i estilística molt similar a *La mort*.<sup>6</sup>

Cal aclarir que malgrat el reduït nombre d'intervencions sobre aquesta novel·la al Congrés Internacional, a partir del 2008 els intents de posar-la a l'abast del públic comencen a donar fruit, les vendes del llibre es disparen, i l'obra comença a entrar als escenaris catalans. De fet, avui en dia, *La mort* és un Penguin Classic. Pel que fa a les adaptacions, el mateix Any Rodoreda, Albert Roig va presentar la primera versió dramàtica de l'obra al Festival d'Estiu de Caldes d'Estrac, mentre que el director de cinema Agustí Villaronga lamentava els seus intents frustrats de portar-la a la gran pantalla i rememorava: «sempre he pensat que és el projecte més bonic que he tingut a les mans. Potser aquell fracàs forma part de l'alquímia secreta del que podria ser» (Villaronga, 2008: 3). Villaronga, que en aquell moment ja esta-

---

6 La reedició de Club Editor a cura d'Arnau Pons (2017) il·lustra les interaccions entre *La plaça* i *La mort*.

va treballant en la adaptació de la novel·la *Pa negre* d'Emili Teixidor,<sup>7</sup> es referia a *La mort* com «la pel·lícula que mai no va existir» (Villaronga, 2008: 3). El març de 2022, en una entrevista amb Esperança Camps Barber, el cineasta tornava a recordar el text de Rodoreda i deia: «Jo m'imagín molt fer *La mort i la primavera*. Té tantíssimes virtuts! Tantíssimes virtuts! És tan necessari que existeixi visualment!» (Camps Barber, 2022). Amb les declaracions de Villaronga, tornem a la idea de la presència espectral tant de l'obra com de l'escriptora en l'àmbit públic i en la necessitat de materialitzar-ne els aspectes que s'havien invisibilitzat. De fet, en referència a la recent edició de la novel·la a cura d'Arnau Pons (2017), Maria Bohigas, editora de Club Editor i néta de Joan Sales i Núria Folch, reitera la importància de la reedició d'una obra que «necessita ser llegida d'altres maneres [...] per fer caure del pedestal la figura de cartró-pedra que s'ha construït de Rodoreda» (Moliné Xirgu, 2017). Ibarz (2022: 25) observa: «hi ha obres que quan apareixen encara no poden dirigir-se a cap públic específic, sinó que trenquen tant les expectatives literàries familiars dels lectors que només de mica en mica poden anar formant-se un públic propi». L'escassa presència de *La mort* en l'àmbit públic, performatiu i commemoratiu durant les dues dècades després de la mort de l'escriptora és simptomàtica de la reticència a acceptar discursos que no s'adhereixen a l'imaginari cultural català.

#### ■ 4 L'art de la memòria: encarnacions itinerants de l'obra de Rodoreda

A *The Art of Memory* (1966), Frances Yates recalca la importància que té el lloc a l'hora de recordar esdeveniments. En el seu llibre, la historiadora britànica afirma que els fets es fixen a la memòria en el moment en que la imatge mental d'aquests es superposa (o es projecta) en una localitat concreta (Yates, 1966: 42). Aleshores, segons Yates, l'*ars memoriae*, no només té a veure amb la ment sinó amb el lloc. En aquest apartat, em baso en la relació imatge/lloc/memòria que estableix la historiadora per tal d'analitzar la memorialització de Rodoreda a través dels itineraris literaris. En la secció anterior, hem vist com Mariàngela Vilallonga, que conviu amb la presència espectral de Rodoreda durant gairebé vint anys, recupera les traces de l'autora al Senyal Vell i inicia un procés de superposició d'imatges literàries en

7 L'article «Repressed Memories and Desires: The Monstrous Other in Agustí Villaronga's *Pa Negre*» explora la presència espectral de *La mort i la primavera* a l'adaptació de *Pa negre* de Villaronga.



l'espai que li permeten articular una narrativa i recrear una memòria. Així doncs, la catedràtica de la Universitat de Girona, es converteix en una veu alternativa que reconstrueix, des de l'àmbit domèstic, l'experiència personal i creativa de Rodoreda. A continuació proposo una lectura de les rutes literàries com a procés de construcció col·lectiva de la memòria de l'escriptora. Suggerixo que, en aquests casos, els participants a la ruta esdevenen els actors principals i, per tant, els còmplices en la disseminació d'una narrativa cultural que ja ha estat estratègicament definida.

La identificació i ubicació d'espais literaris en escenaris urbans i paratges naturals concrets s'ha convertit en una pràctica habitual arreu. Normalment, aquest tipus d'activitats estan propulsades per institucions culturals, tot i que també trobem molts exemples d'iniciatives privades. Les rutes literàries acostumen a seguir els models commemoratius d'escriptors i impliquen la projecció de la identitat cultural en una localització geogràfica determinada. *Rodoreda Romanyà. Itinerari literari autoguiat* publicat l'any 2008 i accessible en línia, presenta un recorregut a una sèrie d'indrets acompanyat amb propostes de lectures de fragments de les novel·les i de contes que o bé estan associats al Senyal Vell o que l'autora va redactar o acabar quan hi vivia, concretament, *Mirall trencat*, *Quanta, quanta guerra...* i *Viatges i flors*. La ruta per Romanyà resitua a Rodoreda fora de l'àmbit urbà i permet al públic experimentar corpòriament i lliurement els paratges naturals a l'entorn de la població. És possible que aquesta mena de dislocació i llibertat expliqui la rellevància desproporcionada que pren la «casa-museu fallida» respecte les altres localitats. És com si hi hagués hagut un intent inconscient d'ancorar a l'autora, encara que sigui a una finca de qualitat espectral. Pel que fa a *La mort i la primavera*, però, la novel·la roman absent de l'itinerari.<sup>8</sup>

La mateixa dinàmica es repeteix en *El mapa literari català d'Espais Escrits*, creat l'any 2016, una aplicació web interactiva dissenyada per associar textos de la literatura catalana a espais geogràfics concrets. En cada localització s'hi troba el fragment literari que vincula l'obra a l'espai, continguts multimèdia i informació miscel·lània addicional: fotografies, vídeos, àudios, enllaços a diverses edicions, manuscrits i traduccions. L'interactiu en línia dedicat a Rodoreda, proposa tres rutes, dues se centren en Barcelona i una a Romanyà. A banda de les novel·les que es desenvolupen a la ciutat, les fonts principals d'un dels itineraris per Barcelona conté força referències a «imatges d'infantesa», i l'altre ressegueix espacialment la novel·la *Aloma*.

---

8 L'itinerari dedica 19 pàgines al Senyal Vell (13–31) d'un total de 39 pàgines.

Tanmateix, el que m'interessa aquí, és parar atenció a una de les imatges que acompanyen la cartografia literària de Romanyà, una fotografia de l'antiga forja de ferrer situada a l'entrada de la població. La imatge que encapçala l'etapa número tres va acompanyada de dues cites i ambdues provenen de *Quanta, quanta guerra...* Recordem, però, a un dels personatges principals de *La mort i la primavera*, el ferrer que governa el poble des de seva forja. Un home primitiu, violent i autocràtic. Així doncs, ens trobem de nou amb un exemple clar de la gran resistència que hi ha a projectar les imatges literàries de *La mort i la primavera* a llocs concrets i materialitzar-ne la memòria. Seguint a Yates, podem argumentar que aquesta omisió és simptomàtica de la reticència, a nivell institucional, a fixar en la memòria col·lectiva un text que no acaba de quallar amb el model d'identitat cultural que es vol disseminar.

A l'article «Bodies of Evidence, Resistance and Protest» (2017), Helena Buffery analitza l'escenificació d'obres sobre la guerra civil espanyola basant-se en la noció de l'efígie, conceptualitzada per Joseph Roach (1996). Segons l'antropòleg teatral americà, a més dels objectes fabricats –tangibles i visuals–, com les escultures o fotografies, hi ha «more powerful effigies fashioned from flesh. Such effigies are made by performances» (Roach, 1996: 36). Segons Roach, tant els personatges històrics com els valors culturals i socials d'un col·lectiu es reencarnen a través de substituïts (actors, ballarins o bé sacerdots). Aquests rituals, que sovint tenen a veure amb la mort, contribueixen a mantenir la continuïtat de la comunitat i, fins i tot, a repensar-la o reformular-la. Buffery ubica la lectura de l'efígie en relació a l'espectralització del passat que proposa Labanyi (2000), però adverteix que l'èmfasi en els elements més intangibles de la memòria impedeix veure com mitjançant rituals i actes performatius els cossos vius canalitzen, encarnen i contenen aquests espectres (Buffery, 2017: 872). El plantejament que presenta Buffery em permet explicar com el públic que participa a les rutes s'implica en la reactivació i transmissió de la memòria de Rodoreda. Un dels punts d'aturada dels itineraris de Romanyà és el cementiri on un bust de l'autora –representada amb el cap mig decantat cap a l'esquerra, la mirada baixa i el somriís imprecís– encapçala la seva tomba. El seu enterrament a Romanyà, retransmès en directe per la ràdio, exemplifica la *inter(in)animation* de les restes, un concepte que utilitza Rebecca Schneider (2011), per explicar la incorporació de la memòria del(s) cos(sos) absent(s). Josep M. Benet i Jornet, que va acudir a l'enterrament amb la realitzadora de televisió, Mercè Vilaret, ens presenta una *mise-en-scène* imbuïda d'ironia:

Res de recitats ni de cantúries ... De tota manera, no ens féssim il·lusions, es va produir la inevitable nota discordant. Un locutor de ràdio, com qui retransmet un partit de fútbol, es va posar a retransmetre el sepeli. Amb un altre to de veu però amb la mateixa delectació. En el minúscul espai, malgrat que el subjecte no cridava, tothom el sentia a la perfecció. «I en aquest precís moment les despulles de la gran escriptora comencen a baixar ja pel fossat... No, un moment, el taüt s'ha encallat. Encara... Sí, ara sí. Les despulles de Mercè Rodoreda s'enfonsen poc a poc pel fossat que es convertirà en... » A més, ho confesso, Mercè Vilaret va gravar l'instant. Calladeta, però el va gravar. (Benet i Jorret, 2005: 37)

L'escenificació de les lectures, el traçat de l'entorn amb els seus cossos i la projecció dels textos en espais concrets proporcionen una connexió tangible amb l'autora. Son actes de transmissió cultural on cada membre del públic segueix un guió preestablert i amb el seu cos i la seva veu reviu o reinterpreta la idea de l'autora que s'ha volgut projectar i assegura que aquest llegat perduri.

## ■ 5 Conclusió: iteracions i variacions de l'efigie de Rodoreda

Tal com he apuntat prèviament, la presència pública de Rodoreda com a efígie és molt limitada i es redueix a una sèrie de retrats que es repeteixen en llibres i espais virtuals, i que acostumen a seguir la mateixa fórmula compositiva. De fet, fins i tot el grafit de l'escriptora que va lluir durant cinc anys (2013–18), en la façana d'un solar en desús situat a la confluència dels carrers Numància i Anglesola de Barcelona estava basat en una recepta visual equivalent. Tanmateix, cal destacar el pòster publicitari de l'obra de teatre *Un dia, Mirall Trencat*, estrenada amb motiu de l'Any Rodoreda al Teatre Borràs. La singularitat d'aquest cartell rau en el fet que trenca el motlle representatiu de l'autora alhora que anuncia una dramaturgia arriscada, que es presenta com a acte commemoratiu però al marge de les activitats organitzades a nivell institucional. L'obra, dirigida per Ricard Salvat i adaptada per Manel Molins i pel mateix Salvat, combina un text incompès i, conseqüentment, marginat dins del món del teatre català de la dècada dels cinquanta amb una de les seves novel·les més aclamades, tan per la crítica com els lectors. Amb aquesta adaptació, Salvat i Molins celebren la memòria i el llegat de Rodoreda recalibrant la rellevància d'un altre text d'estatus espectral i situant-lo en diàleg amb una de les seves obres cabdals.

S'ha d'apuntar que el cartell de la pintora Mariona Millà [imatge 2] incorpora alguns dels elements representatius que es repliquen en espais literaris i culturals dedicats a l'autora, per exemple, la intensitat de la seva mi-

Adaptar una novel·la al teatre sense que sembli una replicà és molt difícil. I retrè-li un homenatge a Mercè Rodoreda és complicat, per la complexitat de l'obra i de la vida d'aquesta dona, tan lliure. Tanmateix he vist, al Teatre Borràs, el millor homenatge imaginable: *Un dia, Mirall trencat*, de Ricard Salvat, on es fusionen l'obra de teatre de la Rodoreda *Un dia* i la seva famosa novel·la *Mirall trencat*. El que vaig tenir la sort de veure abans i fot de l'estrena va ser un espectacle excepcional, que és molt més que la Rodoreda mateixa i que poden situar en el cim de la producció teatral catalana de les darreres dècades, sense cap mena de dubte. Els elements, complicadíssims, que hi apareixen van des del vodevil fins al surrealisme, des de la màgia fins a la comèdia hilarant, des del teatre de text fins a les èctiques evolucions en escena de cossos que semblen que no pesen; des de l'elegància i la tendresa fins a la mala bava.

Mi vaig veure Rodoreda, però també Ixekshov, Brecht, i un musical. I una pintora. I, sobretot, Ricard Salvat, en una obra d'una bellesa contundent i d'una gran amenitat. A més, els recursos tècnics són tots impecables, i la interpretació, amb un elenec enorme, és senzillament espectacular.

Potser això correspon als crítics i jo no n'he de fer res. Però és que m'hi he sentit implicada, com a lectora de la Rodoreda i com a ciutadana catalana.

Els molts de temps que no em sentia tan orgullosa de pertànyer a una societat gran i tan escolarada, de la qual visc en directe una desafecció inaturable. Avui, encara emocionada, no em puc estar de dir, en veu alta, gràcies a tots els qui heu fet possible aquest miracle. I a llançar una pregunta: per què no al Teatre Nacional.

*'Un dia, Mirall trencat'* Isabel-Clara Simó  
 DIBUXTA, 14 DE SETEMBRE DEL 2008 AVUI

**UN DIA, MIRALL TRENCAT** de Mercè Rodoreda  
 Versió teatral de Manuel Molins i Ricard Salvat Companyia  
 El Corral de l'Oliveta

EQUIP TÈCNIC:	REPARTIMENT:	EQUIP ARTÍSTIC:
Rusana Abella	Carlos Aguilar	Pepo Biel
Miquel Àngel	Mari Alanco	Jon Borrero
Carlos Aguilar	Georgina Avelledana	Marta Carrasco
Mònica Ballester	Mariel Barthelemy	Pere Dauasà
Xavi Barzo	Miquel Àngel	Maria Domènech
Jordi Clemente	Albert Alemany	Samuel Fernández
Raquel Cotroado	Alma Adorno	Barbara Grahados
Guillermo Góngora	Ivan Benet	Mariona Millà
Gorkader Itz	Esther Bové	Nina Pawlowsky
Núria Mirabet	Araque Broch	David Ruano
Núria Navarro	Guillermo Creuheras	Ricard Salvat
Miguel Peralta	Daniela Feixas	Blas Tomas
José Puig	Sofia Jiménez	Agneta Witronga
Babara Ripoll	Rosa Novell	
Davíd Seguí	Enric Masó	
	Mari Malla	
	Christian Par Walker	
	Babara Ripoll	
	Eugeni Roig	
	Anna Salari	
	Teresa Sánchez	
	Joan Carles Suau	
	Ngila Vila	
	Davíd Seguí	

*Teatr Borras*

**UN DIA, MIRALL TRENCAT**  
 dirigit per Ricard Salvat  
 adaptació Manuel Molins - Ricard Salvat

Imatge 2. Pòster d'Un dia, Mirall trencat (2008). Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre. Mariona Millà

rada i pentinat típic que portaven les dones d'una certa edat en aquella època: cabells curts i ondulats de color gris-blanc; una senyora gran, senzilla, tímida i riallera, una àvia inofensiva. De fet, aquest tipus de representació s'havia fet explícit en el programa de la sèrie *El meu avi* (2003), quan un dels néts de la Rodoreda insisteix que mai no va sentir-se rebutjat per la seva àvia, sinó que va veure el seu distanciament com a absència necessària per tal de convertir-se en l'àvia de Catalunya sencera. És un dels moments en què es veuen de manera més clara la seva funció com a efigie, de la transmissió d'un passat/llegat no del tot recuperable a un present que l'ha de recollir sense qüestió (pel bé de la cultura catalana). Tanmateix, aquí voldria parar atenció a la mirada de l'autora, que en la imatge del pòster sembla que esguardi, amb interès, el text situat al costat de la seva figura, on es detalla informació sobre l'adaptació. En aquesta imatge destaquen el rostre de l'escriptora i les seves mans, ambdós detalladament dibuixats. Un raig de llum li il·lumina els ulls i el pòmul dret i Rodoreda entrellaça suaument els dits de les mans. La màniga del vestit li arriba a mig avantbraç i deixa entreveure uns quants braçalets daurats. L'autora porta un gran anell a cada mà, amb una pedra de color blau de forma rectangular. Sens dubte, la profunditat de la seva mirada i les mans de l'escriptora expressen l'habilitat artística de l'autora, no obstant això, hi ha un detall important que queda una mica més amagat però que afegeix una altra capa simbòlica a la imatge. D'una sèrie de fils lligats als dits i canells de Rodoreda penjen alguns dels personatges de l'obra, destaquen la ratota i el noi i la noia joves. Les siluetes d'aquestes figures han estat delineades en blanc sobre el fons negre del seu vestit, com si les haguessin dibuixat amb guix en una pissarra. Rodoreda, vestida de negre, amb anells i braçalets, es representa aquí com si fos una mena de bruixa, una mestre titellaire. Ben mirat, la referència a les títelles evoca un altre text de qualitat espectral, l'obra de teatre irreverent *El maniquí*.

A tall de conclusió, el pòster publicitari d'*Un dia. Mirall trencat*, no escenifica a Rodoreda amb el fi de complaure la mirada de l'espectador sinó que presenta a una escriptora assertiva, seriosa i, fins i tot, desafiant. El pòster mostra a una «dona-bruixa» que es resisteix a encarnar uns valors culturals establerts, alhora que subtilment al·ludeix a aspectes de la seva obra que han estat obviats en actes commemoratius organitzats per l'acadèmia, la crítica i institucions culturals. En definitiva, la imatge dóna forma, és a dir, exorcitza algunes de les absències, fantasmes o espectres, que s'han invisibilitat al llarg de dècades. Com al subtítol del documental d'*El meu avi* —«Mercè Rodoreda, vida secreta»— recull la sensació d'ambivalència;

la necessitat de saber el que s'amaga darrere de l'efígie, de descobrir els secrets que no es van fer públics en vida, de reconciliar vida i obra, dona i escriptora, com a condició de la seva transmissió transgeneracional. ■

## ■ Referències bibliogràfiques

- Actes* (2010): *Congrés internacional Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- Agostinho, Daniela (2016): «Ghosting and ghostbusting feminism», *Feminist Ghosts: The New Cultural Life of Feminism* 6, 1–16.
- Aguilar Fernández, Paloma (1996): *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Madrid: Alianza Editorial.
- Agulló, Emili (2014): «El ple de Santa Cristina no vol la casa de Rodoreda», *El Punt Avui*, 4 març, <<https://www.elpuntavui.cat/article/2-societat/5-societat/721745-el-ple-de-santa-cristina-no-vol-la-casa-de-rodoreda.html>> [9.12.2023].
- Benet i Jornet, Josep M. (2005): «Villalonga, Rodoreda, Espriu: d'esquitllentes», *Els Marges* 77, 7–43.
- Boym, Svetlana (2007): «Nostalgia and its discontents», *The Hedgehog Review* 9:2, 7–18.
- Bru-Domínguez, Eva (2016): «Repressed memories and desires: The monstrous Other in Agustí Villaronga's *Pa negre*», *Bulletin of Hispanic Studies* 93:9, 1009–1022.
- Buffery, Helena (2017): «Bodies of evidence, resistance and protest: Embodying the Spanish Civil War on the contemporary Spanish stage», *Bulletin of Hispanic Studies* 94:8, 863–882.
- Camps Barber, Esperança (2022): «Agustí Villaronga: 'No em fa por morir-me, me'n feia quedar-me inutilitzat i lluny del cinema'», *Vilaweb*, 3 març, <<https://www.vilaweb.cat/noticies/agusti-villaronga-no-em-fa-por-morir-me-men-feia-quedar-me-inutilitzat-i-lluny-del-cinema/>> [12.09.2023].
- Davies, Ann (2014): «Ghostbusting: Pursuing the spectres of Spanish cinema», *Mediático*, 17 febrer, <<https://reframe.sussex.ac.uk/mediatico/2014/02/17/ghostbusting-pursuing-the-spectres-of-spanish-cinema/>> [18.10.2023].

- De la Villa, Rocío (2013): «En torno a la generación de los noventa», in: Aliaga, Juan Vicente / Mayayo, Patricia (eds.): *Genealogías feministas en el arte español: 1960–2010*, Madrid: This Side Up, 261–284.
- Derrida, Jacques (1993): *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, trans. Peggy Kamuf, Londres / Nova York: Routledge.
- Doss, Erika (2010): *Memorial Mania: Public Feeling in America*, Chicago, IL / London: University of Chicago Press.
- “Espais escrits. Mapa literari català”, <<https://www.mapaliterari.cat/ca>> [16.08.2023].
- Everly, Kathryn (2010): «The body and imagination in *La mort i la primavera*», in: *Actes Congrés Internacional Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 151–164.
- Fernández, Isabel (2004): «Mercè Rodoreda, vida secreta», dir. Joan Úbeda, documental, dins de la sèrie *El meu avi*, Televisió de Catalunya, emès 14 de gener. Accessible a 3CAT: <<https://www.ccma.cat/3cat/merce-rodoreda/video/172199/>>.
- Fundació Mercè Rodoreda: *Cronologia*, <<https://www.mercerodoreda.cat/biografia>> [10.12.2023].
- (2010): *Any Rodoreda 1908–2008. Memòria*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda (Biblioteca Mercè Rodoreda; 5).
- Halbwachs, Maurice (1980): *The Collective Memory*, New York: Harper & Row.
- Ibarz, Mercè (2022): *Retrat de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Empúries.
- Izquierdo, Oriol (2008): «El bloc del director (ILC). Any Rodoreda», <<https://blocs.mesvilaweb.cat/director/any-rodoreda/>> [11.09.2023].
- Jara Albertí, Glòria (2023): «Santa Cristina homenatja a Mercè Rodoreda 40 anys després de la seva mort», 20 novembre, <<https://revistabaixemporda.cat/santa-cristina-homenatja-a-merce-rodoreda-40-anys-despres-de-la-seva-mort/>> [9.12.2023].
- Labanyi, Jo (2000): «Coming to terms with the ghosts of the past: History and spectrality in contemporary Spanish culture», in Resina (ed.), 65–82.
- (2002): *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford: Oxford University Press.

- Marcus, Bernd / Cullenberg, Stephen (2011): «Editor's Introduction», in: Derrida, Jacques: *Specters of Marx. The State of Debt, the Work of Mourning and the New International*, New York / London: Routledge.
- McRobbie, Angela (2011): «Beyond post-feminism», *Public Policy Research* 18, 179–184.
- Moliné Xirgu, Clara (2017): «Rellegir Mercè Rodoreda a la llum de *La Mort i la Primavera*», *Núvol*, 15 novembre, <<https://www.nuvol.com/llobres/rellegir-merce-rodoreda-a-la-llum-de-la-mort-i-la-primavera-49257>> [19.10.2023].
- Nopca, Jordi (2014): «L'enigmàtica Rodoreda de Romanyà», *Ara*, 14 febrer, <[https://www.escriptors.cat/sites/default/files/2019-01/Ara\\_Rodoreda\\_Romanya.pdf](https://www.escriptors.cat/sites/default/files/2019-01/Ara_Rodoreda_Romanya.pdf)> [9.12.2023].
- Penalba, Neus (2022): «Un 'pou sense fons'? Com llegir *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda», *Rassegna iberística* 45, 118.
- Puigtobella, Bernat (2014): «El dia que vaig trencar un vidre a casa la Rodoreda», *Núvol*, 26 març, <<https://www.nuvol.com/llobres/el-dia-que-vaig-trencar-un-vidre-a-casa-la-rodoreda-15365>> [15.08.2023].
- Resina, Joan Ramon (2000): *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Amsterdam: Rodopi.
- Roach, Joseph (2021): «Echoes in the body», in: *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, New York / Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 33–71.
- Rodoreda, Mercè (1980): «Pregó de les festes de la Mercè», 24 setembre, imatge manuscrit i transcripció en línia a la plataforma *Catorze*, <<https://www.catorze.cat/biblioteca/merce-rodoreda-prego-merce-167052/>>.
- (1982): «Imatges d'infantesa», *Serra d'Or* 273, 31–34.
- Roig, Montserrat (1977): «Semblança de Mercè Rodoreda», Fragment del programa *Tot Art*, RTVE, 22 de novembre, <<https://www.rtve.es/play/videos/tot-art/arxiu-tve-catalunya-tot-art-semblanca-merce-rodoreda-per-montserrat-roig/4559994/>>.
- (1980): *L'hora violeta*, Barcelona: Edicions 62.
- (1991): *Dignes que m'estimes encara que sigui mentida*, Barcelona: Edicions 62.
- Schneider, Rebecca (2011): *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London / New York: Routledge.



- Serrat Brustenga, Xavier (2021): *Mercè Rodoreda, patrimonialització i arts escèniques (1975–1999)*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Filologia Catalana (tesi doctoral), <<https://tesisenred.net/bitstream/handle/10803/673253/xsib1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.
- Triadú, Joan (1982): *La novel·la catalana de la postguerra*, Barcelona: Edicions 62.
- Vilallonga, Mariàngela (2008a): *Rodoreda Romanyà. Itinerari literari autoguiat*, Girona: Universitat de Girona.
- (2008b): «Sobre Mercè Rodoreda», *Bloc de Mariàngela Vilallonga*, 19 d'agost 2018, <<http://mariangelavilallonga.blogspot.com/>> [14.09.2023].
- (2008c): «Geografia literària de Mercè Rodoreda: Presentació», *Revista de Girona* 247, 56–57, <<https://raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/view/118581>> [10.12.2023]
- (ed.) (2008d): *Recrear Rodoreda Romanyà*, Girona: Universitat de Girona.
- Villaronga, Agustí (2008): «La pel·lícula que mai no va existir», *La Vanguardia*, 7 maig.
- Viñuales Granel, Marta (2015): *Els anys temàtics literaris. Les commemoracions literàries en quatre casos: Any Pla (1997), Any Verdaguier (2002), Any Rodoreda (2008) i Any Maragall (2010–2011)*, Barcelona: Universitat de Barcelona (tesi doctoral), <<https://www.tdx.cat/handle/10803/359386#page=1>> [8.12.2023].
- Yates, Frances (1966): *The Art of Memory*, London: Routledge.
- Eva Bru-Dominguez, University College Dublin, School of Languages, Cultures and Linguistics, Newman Building D306, Dublin T12 K8AF (IE), <[eva.bru-dominguez@ucd.ie](mailto:eva.bru-dominguez@ucd.ie)>, ORCID: 0000-0001-7894-1765.