

BARBARA ŁUCZAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Hacia la subjetividad del mundo vegetal en la prosa de Mercè Rodoreda

Palabras clave: Mercè Rodoreda — imaginario vegetal — jardín en la literatura del s. XX.

Volver sobre la presencia del mundo vegetal en la narrativa de Mercè Rodoreda es una empresa arriesgada. Sobre las funciones y características del imaginario vegetal en su narrativa —el papel que desempeña en la estructura (espacial, temporal...) de los universos narrativos y en la construcción de los personajes, en particular los femeninos; su dimensión mítica y simbólica, o también la influencia que podría haber ejercido en él la biografía y las aficiones de la escritora— se han publicado diferentes trabajos durante los últimos 30 años¹. La misma autora comentó la relevancia de plantas y jardines en su vida y su obra, incitando asimismo el interés por este aspecto de su escritura². El propósito del presente artículo, sin embargo, es otro. En él no me planteo comentar las funciones que un elemento dado del imaginario vegetal desempeña en la construcción de alguno de los universos ficcionales creados por Rodoreda, sino preguntarme cómo la escritora catalana mira el mundo de las plantas, cómo lo representa en sus obras y cómo esta representación cambia a lo largo de su trayectoria creativa.

Se ha dicho y repetido que en la narrativa de Rodoreda las plantas (en particular las flores) están relacionadas intrínsecamente con los personajes femeninos. Efectivamente, ejemplos de semejante relación los encontramos en la mayoría de las obras novelescas de la escritora. En *Aloma* el jardín es un

¹ Para una breve presentación de las líneas analíticas aplicadas en la lectura de la imagen del jardín en la narrativa de Rodoreda y una lista bibliográfica de trabajos concernientes a esta temática remito a B. Łuczak, “La configuración temporal del jardín en *Jardí vora el mar* y *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda”, en: B. Sosieñ (ed.), *Imaginer le jardin*, Kraków, 2003, p. 335.

² Véanse, por ejemplo, J. Masats, “Mercè Rodoreda: ficció i vida des del jardí”, *Papers: suplement de Canigó*, I, (3.10.1981), p. 10, o fragmentos del “Pròleg” a *Mirall trencat* (I: 710). Los textos de Mercè Rodoreda se citan según la edición de *Narrativa completa. Volum I (Novel·les). Volum II (Contes i novel·les)*, Barcelona, 2008. Los números entre paréntesis corresponden al volumen y la página de la cita.

fondo en el que se proyectan situaciones existenciales de la protagonista. La escena del acoplamiento de los gatos que Aloma observa en el jardín refleja su relación con Robert. Por otra parte, el jardín representa también una esfera de intimidad: “Potser només sóc feliç quanestic en el meu jardí, mirant les estrelles” (I: 79), confiesa la protagonista. A Cecília Ce de *El carrer de les Camèlies* (1966), la abandonan de niña “al peu d’un reixat de jardí” (I: 335), “a la vora d’unes camèlies” (I: 504). Su llegada a casa del señor Jaume y la señora Magdalena coincide con el florecimiento de un cactus que a partir de aquel momento cada año vuelve a florecer precisamente el día en el que fue encontrada la criatura. Más adelante, el señor Jaume bautizará con el nombre de Cecília un rosal en su jardín. Ambos hechos otorgan a la relación entre el personaje femenino y el mundo vegetal cierta dimensión mítica. Entre el jardín y la protagonista se establece una relación que sirve para caracterizar las situaciones vitales del personaje: cuando Cecília vuelve a encontrar a Eusebi, su primer amante, el jardín se estremece: “va fer un giravolt de branques i de fulles” (I: 371). Ya después de haber abandonado la casa de la pareja que la había adoptado, la protagonista encuentra en los parques públicos un lugar que la tranquiliza, como si la devolviera a la época de inocencia infantil de la cual se siente irrevocablemente expulsada: “Un dia vaig anar a parar davant de la reixa del parc, i em vaig aturar plantada de cara al verd, sense poder entrar, tot i que el verd em calmava” (I: 385). En *La plaça del Diamant* (1962), Natàlia, durante su embarazo, se compara con la flor de la rosa de Jericó: la flor, puesta en agua, se abrirá en el mismo momento en el que se “abrirá” la parturiente. En esta novela encontramos también unas metáforas y símiles que, ya en un nivel puramente retórico, establecen relaciones entre los seres humanos y el mundo vegetal: Natàlia, orgullosa de sus hijos, dice que “eren dues flors” (I: 213) o, en los tiempos de miseria y hambre, los compara a unas “flors mal cuidades” (I: 234) mientras que Griselda tiene “uns ulls de menta tranquil·la” (I: 210).

Todos estos recursos —y se podrían citar bastantes más— evidencian la presencia y la importancia de elementos vegetales y florales en el imaginario rodolediano. En algún caso, estos elementos pueden desempeñar un importante papel en la construcción del universo ficcional, en particular, en la representación de procesos psicológicos de los personajes. No obstante, tomados en conjunto, no forman todavía una construcción que de una manera esencial vaya más allá del aparato conceptual y retórico tradicional que asocia a la mujer con algún elemento del mundo vegetal (planta, flor...) o atribuye al mundo natural del jardín (relacionado, en la narrativa rodolediana, con el período de la infancia) rasgos míticos como, por ejemplo, el tiempo cíclico.

Una estrategia diferente para acercarse al mundo vegetal la encontramos en *Jardí vora el mar* (1967). Resulta significativo que esta novela haya atraído menos atención por parte del público (incluidos los críticos) y normalmente no figura en la lista de obras consideradas como las más representativas de la escritora, así como tampoco es una de las más leídas. Efectivamente, *Jardí*

vora el mar puede parecer un tipo de “desvío” del curso que la narrativa rodorediana había adoptado con *Aloma*, *La plaça del Diamant* y *El carrer de les Camèlies*, publicadas anteriormente y centradas en las vivencias de un personaje femenino expresivo y hábilmente trazado. Este carácter de “excepción” dentro del grupo de las novelas rodoredianas que privilegian el referente realista³ llega a reforzarse cuando tomamos en consideración *Mirall trencat*, publicado en 1974⁴. En esta obra, con las historias de Teresa, Sofía y María presentadas en forma de saga, la escritora vuelve al tipo de personaje ensayado anteriormente. Sin embargo, no hay que olvidar que la construcción del universo ficcional de esta novela, con el destacado protagonismo del jardín, probablemente no sería igual si antes de su publicación Rodoreda no hubiera trabajado en *Jardí vora el mar*. Es aquí donde se manifiesta un cambio en la manera de mirar el mundo vegetal, que se proyecta sobre la posterior creación de la autora.

En *Jardí vora el mar* los escenarios barceloneses, fundamentales para las novelas anteriores y también, posteriormente, para *Mirall trencat*, aparecen de forma episódica. La parte más importante del universo ficcional la constituye el jardín que rodea la casa de verano perteneciente a unos ricos barceloneses. El narrador de la novela es un jardinero que raras veces abandona el recinto que le ha sido confiado y cuyo interés por lo que está pasando afuera es bien limitado: “Mentre no em faci malbé les plantes, que faci el que vulgui” (I: 513), dice refiriéndose al comportamiento de una de las criadas. Efectivamente, para hacerse parte de la historia, el mundo exterior debe penetrar en el jardín, en forma de personajes que protagonizan los sucesos acontecidos fuera del jardín o de testigos que traen noticias⁵. Asimismo, el jardín focaliza y monopoliza la atención del lector y llega a constituirse como una realidad en sí, tras haber superado la etapa en la que ha sido considerado únicamente como instrumento que sirve para potenciar y evidenciar ciertos rasgos característicos del mundo humano.

En *Jardí vora el mar*, entre el jardinero y el mundo de las plantas se establece una relación metonímica. El narrador vive en el jardín, identificado con él: “Com l’eucaliptus, jo vivia alt i tranquil. Amb els braços ben clavats a les

³ No considero como tales las novelas *Quanta, quanta guerra...* (1980) y *La mort i la primavera* (1986). En la primera, el universo novelesco está sumido en una atmósfera de imprecisión y ensoñación, conseguida con el uso de elementos fantásticos, míticos y alegóricos; la segunda presenta una realidad ficcional basada en directrices del pensamiento mítico.

⁴ En la obra novelesca de Rodoreda, *Mirall trencat* sucede a *Jardí vora el mar*, si no contamos la versión revisada de *Aloma*, publicada en 1969.

⁵ Es curioso constatar hasta qué punto la representación del jardín en esta novela adquiere características cronotópicas análogas a las que Bajtín atribuye al salón recibidor en las novelas de Balzac y Stendhal: “Desde el punto de vista temático y compositivo, ahí se producen encuentros (que ya no tienen el carácter casual de los anteriores encuentros en el «camino» o en un «mundo ajeno»); se generan los nudos argumentales [...]; y, finalmente, surgen —cosa muy importante— *diálogos* que adquieren un relieve excepcional en la novela, se revelan los caracteres, y las «ideas» y «pasiones» de los héroes”. M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, 1989, p. 397.

espatlles i els peus ben plantats a terra” (I: 527–528). Gracias a la aparición de esta voz narrativa, la historia puede contarse *desde* el jardín. La cita que encabeza la novela, *Dieu est au fond du jardin*, más que aportar un sentido ideológico concreto importante para la lectura del texto, le otorga al jardín una profundidad e invita al lector a adentrarse en su mundo y conocer sus secretos. Tanto es así que la historia contada por el jardinero avanza al compás de los ciclos naturales: el acto narrativo se desarrolla durante seis veranos consecutivos. El narrador, como el jardín, “aixeca el cap” (I: 558) y (re)toma el hilo de su narración a principios de la primavera o en el momento en el que los propietarios vienen para veranear, mientras que en invierno calla, semejante en esto al jardín, entrado en una fase de suspensión, de “silencio”. Y aunque, obviamente, Rodoreda no llega a declarar la voluntad de “representar el punto de vista vegetal sobre el mundo”, como lo hace Houellebecq⁶, su búsqueda, en definitiva, se dirige en una dirección parecida, en la medida en que un intento semejante puede realizarse en el marco de una novela con un referente real. La diferencia es que el proyecto literario de Rodoreda requiere que este punto de vista sea sonorizado: la escritora otorga entonces la voz a un narrador relacionado metonímicamente con el jardín. Y observemos, a continuación, que tanto Rodoreda como Houellebecq atribuyen al mundo de las plantas una actitud pasiva —“vegetal”, se diría—, manifiesta en la acción de mirar, que en la novela de la escritora catalana está delegada al jardinero. Arnau lo califica como *voyeur*⁷; Gamisans considera que es “més espectador que no actor. Més que no pas viure, el que fa és descobrir la vida dels altres”⁸. Paralelamente, se muestra también un intento de otorgar al mundo vegetal la calidad de sujeto: el jardinero rechaza la actitud de los que tratan las plantas de manera instrumental “[c]om si una planta fos una eina que si es fa malbé se’n compra una altra igual” (I: 522); en otro momento pregunta con reproche: “¿Que es pensa que una panera florida és com una cadira, ara cap aquí, ara cap allà?” (I: 516).

En *Jardí vora el mar* Rodoreda muestra su conocimiento de las plantas. En el jardín cultivado por el narrador crecen digitales, rododendros, lirios, pensamientos, claveles, tupinambos, un eucalipto, magnolias, pulmonarias, verónicas, hortensias, camelios, pittosporum, moreras, tilos, rosales, crisantemos, lonicera, geranios, gladiolos, etc. A pesar de estas referencias precisas, la mirada que Rodoreda dedica al mundo vegetal no es nunca la de un botánico formado. No encontramos en su narrativa un afán erudito, precisamente lo contrario: un rechazo declarado a contenidos científicos o teóricos. En la novela el narrador reprende la postura de otro jardinero quien “tot el dia anava amb un llibre que parlava de flors i de plantes i es passava les nits estudiant-lo” en lugar de “llevar-se d’hora i anar a mirar les flors de debò” (I: 645). Se

⁶ M. Houellebecq, *El mapa y el territorio*, Barcelona, 2011, p. 373.

⁷ C. Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona, 1993, p. 209.

⁸ P. Gamisans, “Intriga i narració a la novel·la de Mercè Rodoreda: el cas de *Jardí vora el mar*”, *Estudis de llengua i literatura catalanes*, vol. XIX, Barcelona, 1988, p. 285.

intuyen aquí ecos de la vieja controversia que opone la botánica aprendida en el campo por la observación directa de plantas a la “botánica de gabinete”, a la que se refería Rousseau en sus *Ensoñaciones del paseante solitario*⁹.

Ahora bien, para evitar un posible malentendido, no está de más aclarar que en el “Séptimo paseo” de sus *Ensoñaciones*, Rousseau habla de “botánica de gabinete y de jardín”, que “se ocupa sólo de sistemas y métodos”, a la que contrapone la observación de los vegetales “en la naturaleza”¹⁰. El jardín con sus normas impuestas por el ser humano representa, para Rousseau, una negación de la naturaleza, o si queremos, su “desnaturalización”. En la reflexión de Rodoreda, esta controversia se refleja en la contraposición entre “flores de libro”, estudiados por Josep, y “flores de verdad”, que deberían observarse en el jardín, como lo recomienda el narrador. La escritora distingue entonces entre un jardín plantado según unas normas derivadas de la experiencia del jardinero y el otro cuyas reglas se aprenden en literatura especializada y cuyo aspecto no depende únicamente de la fuerza natural de las plantas, que cada año reaparecen siguiendo el ritmo de los ciclos vegetales, sino que requiere una intervención “artificial” del ser humano. En este sentido, el narrador observa con desprecio implícito que su colega del jardín de al lado, para mejorar el aspecto de unos macizos, decidió “plantar a corre-cuita unes quantes plantes verdes, per enriquir” (I: 645).

Por otro lado, si Rousseau califica el jardín de naturaleza degenerada o desnaturalizada, Rodoreda seguramente se da cuenta de que hablar de “espacios naturales” (o rechazar otros, supuestamente “no-naturales”) en el contexto de la representación artística carece de sentido. La imagen del mundo (vegetal, en este caso), determinada por normas y convenciones de la representación artística, está siempre “desnaturalizada”, sea cual sea su objeto. “Toute description littéraire est une *vue*”, nos recuerda Barthes y “le réalisme [...] consiste non à copier le réel, mais à copier une copie”¹¹. Y Villanueva remata: “Lo que la ficción realista presenta como un cuerpo u objeto real es ya la réplica de un modelo articulado por los códigos y convenciones artísticas”¹². En la novela de Rodoreda esta idea está presente en las “flores de verdad” inasibles, que sobrepasan palabras y signos, de manera que cualquier intento de reproducirlas artísticamente está condenado al fracaso: “[La senyoreta Eulàlia] [t]ambé pintava flors. Les feia tal com eren, els comptava les fulles perquè no n’hi faltés cap, i així i tot no li quedaven com les flors de debò. No sé si més boniques o no tant... era una cosa que no es pot explicar” (I: 546). No extraña entonces que, cuando se le pregunta si le gusta un cuadro pintado por Feliu, el jardinero responde: “Per més que facin, a mi, el mar, m’agrada al natural” (I: 514). A lo mejor por esta razón en la novela hay escasas descripciones del jardín.

⁹ J.-J. Rousseau, *Las ensoñaciones del paseante solitario*, Madrid, 1979, p. 119.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ R. Barthes, *S/Z*, Paris, 1970, p. 61.

¹² D. Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, 2004, p. 75.

Fijémonos, también, en otra característica de la representación del espacio vegetal en *Jardí vora el mar*. Hablando de la botánica, Rousseau, constataba que “[a] desnaturalizar este amable estudio, los [autores botánicos] lo trasplantan al centro de las ciudades y de las academias donde no degenera menos que las plantas exóticas en los jardines de los curiosos”¹³. Rodoreda parece hacerse eco de esta queja y sitúa el jardín de su novela fuera del marco urbano; asimismo, este se constituye como una excepción entre los jardines literarios de la escritora catalana. Además, por estar situado junto al mar, aunque no pierda por eso su carácter de recinto diseñado, plantado y cultivado por el ser humano, se aboca al espacio contiguo y asimismo parece compartir con él su “naturalidad”. Y reitero que el jardín de *Mirall trencat*, esta “idea pura del jardí de tots els jardins” (I: 699), con su carácter medio independiente y ajeno respecto al mundo circundante, lleva en sí huellas del jardín “al lado del mar”, al ser una interrupción violenta de la naturaleza en el marco urbano barcelonés, un espacio capaz de imponer sus propias leyes al mundo exterior. En este sentido difiere considerablemente de otros jardines *intra muros*, los de *Aloma* y *El carrer de les Camèlies*.

Esta misma estrategia de independización y liberación del mundo vegetal del marco exterior la volvemos a encontrar en *Flors de debò*¹⁴, escritas aproximadamente en aquella misma época en la que fue publicado *Jardí vora el mar*. Sólo que aquí adopta unas formas mucho más acusadas. El marco urbano —y cualquier otro espacio exterior— desaparece por completo y el lector, indefenso y admirativo como los primeros exploradores confrontados con maravillas vegetales del Nuevo Mundo, sin piedad alguna es arrojado en aquel universo exuberante, que ya no necesita ningún soporte y se basta a sí mismo.

Sin embargo, el falso herbario de *Flors de debò*, que de entrada podría parecer inspirado en la práctica botánica, representa su irónico cuestionamiento, siendo manifestación de una visión del mundo vegetal liberada de las ataduras de la taxonomía o aquello que podría ser su sustituto literario. Una vez más encontramos aquí el rechazo (rousseauiano) de “sistemas y métodos”¹⁵. Si en el herbario se ordenan plantas recogidas durante el trabajo de campo, el *florilegium* de Rodoreda representa una serie de plantas inventadas, ni catalogadas, ni catalogables. En el herbario los especímenes aparecen sometidos a una clasificación que determina su pertenencia a género, familia, orden o clase...; entre las “flores de verdad” de Rodoreda, la única que aparece clasificada con un nombre pseudosistemático ficticio, como perteneciente a la familia de las “nerufandas”, es la Flor Desesperada. Sin embargo, pronto resulta que esta misma familia no está representada por ninguna otra planta,

¹³ J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 119.

¹⁴ La colección se publicó en el año 1980, junto con “Viatges a uns quants pobles”, pero los primeros retratos florales que la forman habían aparecido ya en 1969 en la revista *El Pont* (algunos fueron corregidos antes de su publicación en 1980).

¹⁵ Hecho que no significa que Rousseau no fuera, en cierto sentido, practicante de dichos sistemas, como autor de herbarios que instruyó también a diferentes personas sobre cómo prepararlos.

por lo cual la Desesperada queda tan desvinculada como todas las demás¹⁶. En ambas obras —*Jardí vora el mar* y *Flors de debò*— Rodoreda muestra entonces una actitud “antibotanicista” hacia el mundo vegetal, subrayando su rechazo del afán teoretizador y clasificador. En *Jardí vora el mar* este rechazo se manifiesta en la crítica de los libros que estudia Josep con la esperanza de mejorar sus conocimientos de jardinería, y en *Flors de debò*, en una “sistemática a-sistemática” que ostenta la colección.

¿En qué dirección avanza entonces la exploración artística del mundo vegetal en Rodoreda? Parece que la finalidad de esta búsqueda, ajena a cualquier presunción de conocimientos científicos, consiste en dotar el mundo vegetal de calidad de sujeto. En el herbario literario de la escritora catalana las plantas —o flores, como las llama la autora, utilizando una simplificación típica del lenguaje vulgar y rebajando, de esta forma, el registro del título— son sujetos, protagonistas de los cuadros correspondientes, que dominan por entero. Pero el proyecto realizado en *Flors de debò* es específico y, en definitiva, difícil de reproducir en otro tipo de texto, particularmente en novelas con un componente narrativo desarrollado. Rodoreda debe ser consciente de esta singularidad de la colección y en las obras posteriores, sin renunciar a su objetivo, aplica otra estrategia. Esta consiste en inventar formas y modos de fusionar elementos del mundo vegetal con el sujeto humano.

En *Jardí vora el mar* la relación entre el protagonista y el mundo vegetal tenía un carácter —llamémoslo— espacial (el narrador raras veces abandonaba el recinto del jardín) y psicológico con un deje existencial (el jardinero vivía tranquilo, como el eucalipto); en las obras posteriores encontramos elementos que la hacen más profunda. Teresa, la protagonista de *Mirall trencat*, se come una flor de glicinia explicando que sólo le gustan “les coses boniques” (I: 774) y asimismo lleva dicha vinculación a un nivel somático¹⁷. La narradora del relato “Paràlisi”, de la colección *Semblava de seda* (1978), está “vinculada a les flors” (II: 405)¹⁸. En su monólogo interior, como ondas que vienen y van, reaparecen una y otra vez imágenes concernientes a plantas y flores. “Pensar

¹⁶ Sobre otra lectura que genera esta desvinculación radical véase B. Łuczak, “Na granicy światów: *Podróże i kwiaty* Mercè Rodoredy”, en: M. Loba, B. Łuczak, A. Gregori (eds.), “*Literatury mniejsze*” *Europy romańskiej*, Poznań, 2012, p. 123.

¹⁷ La historia de Teresa está llena de referencias vegetales que, aparte del caso mencionado arriba, tienen carácter de metáforas o símbolos. “Les flors em persegueixen” (I: 744), dice a Valldaura en la escena del baile. Al conocer a Miquel Masdú, que será padre de su hijo ilegítimo, Teresa no acaba de bordar un ramo de lirios que tenía empezado. Su relación amorosa con Miquel Masdú, juvenil y frustrada, encuentra su reflejo en “ginesteres i herbes seques” (I: 936) de Tibidabo entre los cuales la pareja hace el amor por primera vez. Poco antes de morir Teresa manda retirar un ramo de flores que “fa olor de mort” (I: 942), etc.

¹⁸ Esta misma fórmula aparece en el prólogo a *Mirall trencat* donde la escritora la utiliza para referirse a su propia situación vital y explicar a partir de ella el génesis de *Jardí vora el mar*: “Vinculada a les flors, sense flors durant anys, vaig sentir la necessitat de parlar de flors i que el meu protagonista fos un jardiner” (I: 698). Esta coincidencia no sorprende porque en “Paràlisi” Rodoreda reelabora artísticamente diferentes elementos de su biografía: su estancia en París y Ginebra, una intervención quirúrgica a la que tuvo que someterse, la parálisis del brazo, etc.

con flores” es una forma de reaccionar al mundo externo: “Potser sí que hi ha persones que se les estimen molt, vull dir les flors, però n’hi deu haver poques que com jo tinguin ganes de plorar perquè tot d’una quan el cel és gris i amenaça pluja els pugem a la boca mots com ara lilà o camèlia o moc de gall o orella de porc... llessamins reials del rei Jaume!” (II: 412).

La acumulación de imágenes vegetales en el monólogo de la protagonista es la reacción de una mente en estado de fuerte excitación emotiva. Pensar en flores puede traer un alivio momentáneo y reducir el ritmo vertiginoso con el que los pensamientos se empujan unos a otros, como en el fragmento:

Podria fer una escena cursi. Parlar del perfum de les roses del gerro, de la qualitat dels pètals, *une rose d’automne est plus qu’une autre exquise*, però a quatre passes el violí s’exalta perquè un home fora d’òrbita va escriure molts gargots damunt de cinc ratlles, podria dir damunt d’un pentagrama però no seria jo si ho digués així: cinc ratlles (II: 414);

donde imaginarse unas rosas ralentiza el fluir de conciencia que vuelve a acelerarse una vez el pensamiento se focalice en otro elemento. Las referencias vegetales también pueden ser signo de desconcierto o turbación de ánimo, cuando no están vinculadas por nexos lógicos, ni tampoco sometidas a normas gramaticales o de puntuación: “La blanca rosa delicada flor flor ametllera japonesa prenys d’ametlles dures placenta d’ametlla torrada” (II: 412). Después de soltar esta peculiar retahíla de términos, la protagonista constata: “Darrera de la carn dintre de la carn les flors són jo. [...] Perquè les flors són jo fa que m’hi fongui i que me’n pugui passar” (II: 413). La fusión entre el sujeto humano y la planta, esbozada en *Jardí vora el mar*, somatizada en *Mirall trencat*, aquí llega a completarse en un nivel a la vez físico, psicológico y ontológico. La narradora es las flores y las flores son ella: la protagonista se funde con las plantas y estas se diluyen en ella¹⁹.

En los estudios rodoledianos el mundo vegetal, considerado como objeto de interés en sí mismo, prueba de la fascinación que la escritora siente por las plantas y no tan sólo como elemento destinado a arrojar luz sobre el personaje y su historia, no ha tenido todavía la atención merecida. La colección *Flors de debò* ha sido catalogada como obra menor, un divertimento; *Jardí vora el mar* con su estigma de “excepción” no ha conseguido focalizar la curiosidad investigadora, eclipsado por las novelas con un universo ficcional urbano (barcelonés) y personajes femeninos. Diferentes análisis del relato “Paràlisi” se han centrado en contenidos psicológicos y biográficos, haciendo caber las referencias florales dentro de esta perspectiva. Asimismo, se ha negado importancia a un elemento recurrente cuyas manifestaciones deberían analizarse en conjunto. Por otra parte, el imaginario vegetal se ha examinado como

¹⁹ Sobre esta problemática puede verse también B. Luczak, “«Trobar el secret d’aquesta gran força d’expressió»: la «prosa especial» dels contes de Mercè Rodoreda”, en: J. Molas (ed.), *Congrés internacional Mercè Rodoreda. Actes. Barcelona, 1–5 d’octubre de 2008*, Barcelona, 2010, pp. 120–121.

un fenómeno puntual y en cierto sentido aislado, sin relacionarlo con otra tendencia patente en la prosa rodorediana que es el interés creciente por lo animal (relacionado con la temática de la identidad), que llega al punto de máximo desarrollo en los relatos de metamorfosis de la colección *La meva Cristina i altres contes* (1967). Un examen conjunto de estas dos líneas temáticas —sobre todo si abarcara no solo la narrativa de Rodoreda, sino también su obra en verso, en particular las colecciones *Illa dels lliris vermells* y *Bestioles*²⁰— podría llevarnos a apreciar debidamente la imagen de la naturaleza en la obra de la escritora catalana, ver sus líneas de desarrollo, sus funciones, fuentes y modelos. Liberar el mundo natural de su rol de instrumento y verlo como un importante sujeto de la obra de Rodoreda probablemente permitiría observar aspectos nuevos incluso en las obras más conocidas y leídas de la escritora catalana, o también revisar algunas lecturas ya realizadas. A saber quién o qué se esconde *au fond du jardin*...

Referencias bibliográficas

ARNAU C.

1993 *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona, Edicions 62.

BAJTÍN M.

1989 *Teoría y estética de la novela*, trad. de H. S. Kriúkova & V. Cascarra, Madrid, Taurus.

BARTHES R.

1970. *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil.

GAMISANS P.

1988 “Intriga i narració a la novel·la de Mercè Rodoreda: el cas de *Jardí vora el mar*”, *Estudis de llengua i literatura catalanes*, XIX, Barcelona, Abadia de Montserrat, pp. 285–295.

HOUELLEBECQ M.

2011 *El mapa y el territorio*, trad. de J. Zulaika, Barcelona, Anagrama.

LUCZAK B.

2003 “La configuración temporal del jardín en *Jardí vora el mar* y *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda”, en: Sosieñ B. (ed.), *Imaginer le jardin*, Kraków, Abrys, pp. 334–350.

2010. “«Trobar el secret d’aquesta gran força d’expressió»: la «prosa especial» dels contes de Mercè Rodoreda”, en: Molas J. (ed.), *Congrés internacional Mercè Rodoreda. Actes. Barcelona, 1-5 d’octubre de 2008*, Barcelona, Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales et al., pp. 113–133.

2012 “Na granicy światów: *Podróże i kwiaty* Mercè Rodoredy”, en: Loba M., Łuczak B., Gregori A. (eds.), “*Literary mniejsze*” *Europy romańskiej*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, pp. 116–125.

MASATS J.

²⁰ Mohino i Balet sitúa la redacción de la colección *Illa dels lliris vermells* en la segunda mitad de los años 50 del siglo XX y la de *Bestioles* a principios del año 1960. Esta última colección también es caracterizada como una obra menor, “un *divertissement* que li ocupa [a Rodoreda] les pauses d’escriptura entre capítol i capítol de novel·la”; A. Mohino i Balet, “*Agonia de llum*. La poesia secreta de Mercè Rodoreda”, en: M. Rodoreda, *Agonia de llum*, Barcelona, 2002, pp. 63–65.

1981 “Mercè Rodoreda: ficció i vida des del jardí” (entrevista), *Papers: suplement de Canigó*, núm. I, 3. 10, pp. 9–12.

MOHINO I BALET A.

2002 “*Agonia de llum*, la poesia secreta de Mercè Rodoreda”, en: Rodoreda M., *Agonia de llum*, Barcelona, Angle Editorial.

RODOREDA M.

2008 *Narrativa completa. Volum I (Novel·les). Volum II. Contes i novel·les*, Barcelona, Edicions 62.

ROUSSEAU J.-J.

1979 *Las ensoñaciones del paseante solitario*, trad. de M. Armiño, Madrid, Alianza Editorial.

VILLANUEVA D.

2004 *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva.

The plant as a subject in Mercè Rodoreda’s writings

Keywords: Mercè Rodoreda — vegetal imagery — garden in 20th-century literature.

Abstract

In Mercè Rodoreda’s novels and short stories one finds numerous references to plants and flowers. Close connections between these references and literary characters (especially the female ones) have been noted and analysed by many literary critics. Most of these studies argue that the author considered the natural world as a kind of mirror that reflects human behaviours and feelings. In the article we study the way plants are presented in the novel *Jardí vora el mar*, the collection *Flors de debò* and the short story “Paràlisi.” We show that in these works the plants are not mere instruments of the description of human world but form a separate universe on their own. We suggest that this approach to the natural world — both animal and vegetal — in Mercè Rodoreda’s writings could lead to a new reading of some of her works.