

*“La vida, si no lo sabes, recuérdalo, es una repetición”*  
Mercè Rodoreda, *Cuánta, cuánta guerra...*

## **Flores amarillas**

Lo hizo. Vivió peligrosamente. Como mujer, como ciudadana de una república y de un gobierno autónomo en guerra, como exiliada, como europea que escogió no cruzar el océano, como escritora. Su obra y su vida están en simbiosis. “Soy un escritor, no un fabricante de novelas”, clamaba en su vejez, enfatizando con la forma masculina su dedicación, su conciencia literaria, cuando sus obras últimas no eran bien recibidas y se le pedía que siguiera haciendo lo de antes como concesión a sus éxitos.

Pudo evitar en vida que su historia personal, densa en experiencias, se alzara sobre su trabajo y lo dominara. La cámara de televisión dice que era tímida y orgullosa. A menudo no sabía cómo hablar con la prensa, lo comprobé cuando presentó en Barcelona *Cuánta, cuánta guerra...*, aunque sabía ganarse a sus entrevistadores a fondo. En público podía parecer demasiado pagada de sí misma. El silencio de la transición sobre la guerra y el franquismo imperaba, a veces con alegría. El presente tenía exigencias. Ella, como persona, resultaba extraña, lejana, impostada. Pero no nos preocupaba, al menos a los jóvenes, teníamos suficiente con que existiera, con poderla leer, con que hubiera contribuido a hacer de la lengua catalana una lengua que queríamos leer.

Más tarde supe que ella estaba convencida de no ser valorada por los mandarines culturales de su generación. Qué podía esperarse de la autora de *Colometa*, una cursi que hablaba de amores desgraciados, de impotentes, de palomas y de flores. Lo oí a más de uno y de dos, se oye todavía. Para ella, mientras su éxito no amenazara sus secretos privados, todo iba bien. Gracias a

lo que no podía ser dicho, su sentido lingüístico y expresivo se había agudizado y su literatura adquirido la potencia de decir las cosas como no las dice nadie, como una voz de los invisibles de su tiempo. No se trataba ya del estilo, aunque cuente mucho, sino de verdad literaria.

Rodoreda contra los tics, contra quienes la veían como escritora de un único registro. En los mismos años, en Turín, a Italo Calvino le había sucedido algo parecido con sus primeras obras, hasta que, hartado de que le hablaran de su facilidad, empezó a escribir libros con títulos que llevaban el adjetivo “difícil”: *Las memorias difíciles*, *Los amores difíciles*, *La vida difícil*, y a partir de entonces le empezaron a considerar complejo, difícil, más interesante. Rodoreda hizo algo semejante, aunque su entorno no era el turinés de los años cincuenta, ni mucho menos. Si *La plaza del Diamante* sólo gustaba a los lectores de la posguerra franquista, y no a la crítica de entonces ni, menos aún, a los exiliados, por su antiheroica y anodina protagonista, luego siguió con *La calle de las Camelias*, historia de una prostituta, ante la cual se rindieron la crítica y los premios para reconocer por fin el oxígeno que la *Plaza* había dado a la novelística catalana. Cuando todos la tenían por una escritora encerrada en el mundo barcelonés, se despachó con *Cuánta, cuánta guerra...* y como testamento dejó el universo alucinado de *La Muerte y la Primavera*.

A punto estuvo de odiar a su Colometa, cuya historia había encabezado con un lema inglés del fino y agudo Meredith en *El amor moderno*, frase que pasa desapercibida, ligera como la nada: “Querida, la vida es así.” Escogió el punto de apoyo de este autor que se interrogaba irónicamente sobre las relaciones entre los géneros y en particular sobre la supremacía de la mujer. En Meredith, que hizo esta novela en sonetos, la idea de “moderno” es desencantada y reflexiva, lo más alejado al amor perturbador y pasional. Y aunque Natalia-Colometa y Quimet no formen parte del mundo sofisticado del autor inglés, Rodoreda ya les hace vivir ese amor que, en un barrio menestral como Gracia, resulta ser el amor de siempre, rutinario. En una prosa en

sordina, lo que la mayoría de las veces suena a trágico en Rodoreda contiene mucho humor, ironía, distancia, rabia.

Otro atajo para leer a Rodoreda está en la *Nadja* de André Breton, esa mezcla extraordinaria de retrato del amor, relato autobiográfico y ensayo sobre la escritura. En la ciudad nocturna de *Nadja* leo frases, ideas, páginas, que resuenan en Rodoreda. Muy en particular me seduce la coincidencia con el surrealista en evocar la Casa de Cristal, una de las utopías de los siglos XVIII y XIX, aquella que había de permitir mostrar las infamias familiares, los interiores pervertidos, la falta de luz que azota lo doméstico. En “El Pueblo de cristal”, de sus *Viajes y flores*, cantan de nuevo las imágenes de *Nadja*, su elogio de lo visible como monotonía protectora, dirá Rodoreda. Así escribió Breton: “Por lo que a mí respecta, seguiré viviendo en mi casa de cristal, donde se puede ver a cualquier hora quien viene a visitarme, donde todo lo que está colgado en las paredes se aguanta como por arte de encantamiento, donde descanso, de noche, sobre una cama de cristal con sábanas de cristal, donde *quién soy yo* se me aparecerá pronto o tarde grabado en diamante”. Un pueblo de cristal, una casa de cristal. Ante tanta desnudez, añade Breton: “Ciertamente, nada me subyuga tanto como la desaparición total de Lautréamont detrás de su obra, y siempre tengo presente en el espíritu su inexorable frase: ‘Tics, tics y tics’. Pero queda, a mi entender, algo sobrenatural”, prosigue, “en las circunstancias de una desaparición humana, tan absoluta. Pero sería vano pretender algo parecido, y estoy convencido de que esta ambición por parte de quienes se escudan detrás de ella no manifiesta nada honorable.”

El ensueño bretoniano permite acceder a uno de los centros vitales de Rodoreda. ¿Hasta qué punto se encerró detrás de su obra? Ciertamente que cortó amarras y que se concentró en la escritura, en el flujo de la memoria y de la imaginación, en las palabras, en la naturalidad expresiva, tan costosa de conseguir y no obstante tan mal valorada, la “feliz facilidad” de que habló no sin sorna Calvino. Y, ciertamente, la desaparición de Mercè Rodoreda tras su obra no fue siempre honorable, a menudo fue cruel. Como sus historias.

Pero lo que para Breton es algo sobrenatural, la desaparición total detrás de la obra, algo vano y en realidad no demasiado deseable, ni siquiera digno de elogio, cambió de raíz con las guerras que persiguieron a Nadja por su ciudad. Lo visible como inocencia se perdió y sería arduo recuperarlo, lo es todavía. Escribir exigió otra estrategia, otra disposición.

Recordemos el momento en que a finales de los cincuenta, ya en Ginebra, Rodoreda anota a mano, en una hoja suelta, la frase de Sartre. Permite palpar el aliento de los escritores de la posguerra en el continente, como una foto de su ánimo a partir de entonces: “Los autores también son historias y por eso algunos de ellos desean escapar a la historia con un salto a la eternidad”. El escritor, Rodoreda no se esconde detrás de su obra sino que trasciende su historia, su relato, su ser hecho de historia, de tiempo y espacio históricos. Se convirtió en literatura y de ella hizo su casa de cristal, pero de cristal turbio, como la historia que estaba conociendo. Desde esa casa dio el salto sartreano y fraguó su obra alucinada, la que la dio a conocer y la que vemos como su obra última pero que, insisto, son una red de sentido conjunta, imaginada a la vez.

De una forma u otra había de romper el espejo que la reflejaba como la misteriosa dama de ojos violeta en el lago Léman de Ginebra o, aunque hubiera reconfortado al lector común de la posguerra, como la mujer vieja y antiheroica que en la plaza del Diamante, apacible, resignada, da comida a las palomas, extrañas aves urbanas, monógamas y agresivas que casi la habían hecho enloquecer y que son los únicos seres que están contentos.

“Tics, tics y tics”.

O el cliché de Rodoreda y las flores.

Uno de los cuentos que publicó en 1967, en el volumen *Mi Cristina y otros cuentos*, está centrado en uno de sus temas recurrentes: la fortaleza vacía del recuerdo, la memoria de la pérdida. Unas flores amarillas, las flores de la mimosa, habían sido en el pasado el hilo interior de la narradora, lo son de su memoria y continúan siéndolo de su presente. No sabremos nada de ella, no

hay ningún indicio de tiempo ni de lugar, sólo que vive a través de una herida abierta. La herida, el amor abandonado, no es trágica, estamos oyendo a un personaje común, sin linaje. Su herida es más bien un desconcierto, ese resfriado que primavera tras primavera la pone contenta sin que nadie entienda por qué le gusta toser y entrar y salir de la farmacia.

Su marido, con el que se casó “porque una chica se ha de casar”, la dejó porque “le dio la manía de correr mundo”. Pero ella no le encuentra a faltar, aunque lo negaría ante sus amigas. Le basta con su resfriado, que es como decir su amor, el soldado con el que una primavera tonteó bajo una mimosa que le causó el primer gran constipado cuando él se fue sin despedirse. Una pena que no quiere que la deje, porque en ella está el don de las flores amarillas, el amor que cautiva para siempre. Aunque sea una pena que también contiene soledad absoluta, sin testigos ni cómplices, cuando el tiempo pasa y ni siquiera está el dependiente que, tras aquel gran constipado, cada vez que la veía de nuevo en la farmacia, le decía: “vigile la mimosa...”

Todo es leve y fatal.

“Aquella pared, aquella mimosa” puede haber sido escrito a mediados de los cincuenta en París, cuando Rodoreda vivía ya en la calle Cherche-Midi, muy cerca de los Cortázar, a quienes aún no conocía, y de la calle Rennes. En esta calle Rennes sitúa Julio Cortázar la casa de la catarsis y la alucinación de un hombre de cincuenta años, que podría ser la misma edad de la narradora del cuento de Rodoreda cuando explica su historia.

Han pasado los años y el suceso extraordinario que el hombre vivió lo persigue desde entonces. Su mujer lo ha abandonado y, aunque no es viejo, está ya jubilado y es un borracho que rememora una y otra vez lo que ha llegado a comprender. En un bar, vierte su obsesión sobre el divertido, asombrado y finalmente mudo narrador de “Una flor amarilla”.

Aquí la flor no está determinada, es una flor amarilla, sin más, cualquier flor amarilla. Si en Rodoreda la mimosa, flor amarilla, es la fuente del amor en su estado puro—sin pecado, sin posibilidad de gracia ni por tanto de

salvación—, para Cortázar la flor es la vida, la prueba misma de la existencia, incluso de la inmortalidad.

“Parece una broma, pero somos inmortales. Lo sé por la negativa, lo sé porque conozco al único mortal”, empieza el cuento. Su héroe es un tipo común, como la narradora resfriada de Rodoreda. Un día, en un autobús 95, ve a un adolescente que le recuerda a él mismo a su edad. Baja en la misma parada y le habla. El chico le responde, tiene su misma voz de joven. Es un chico parisino, que vive en la calle Rennes con su familia, en la que el hombre se apaña para integrarse. Quiere proteger al chico que es él mismo, el que seguirá vivo cuando él muera y será seguido por otro semejante y así hasta el infinito. “Luc no solamente era yo otra vez, sino que iba a ser como yo, como este pobre infeliz que le habla”. Suceden cosas a Luc que el hombre ya sabía, pero no puede hacer nada, sabe que será inútil, que no podrá ahorrarle “la humillación, la rutina lamentable, los años monótonos, los fracasos que van royendo la ropa y el alma, el refugio en una soledad resentida, en un bistró de barrio”.

París, años cincuenta. El narrador escucha y hace de contradictor, quiere ayudar, da levedad y ligereza al relato de su informante.

Pero el chico muere, antes que su figura análoga precedente. El relato está a punto de derrumbarse y el relator a punto de caer en la locura pero el narrador le tranquiliza: “... la muerte del pobre Luc venía a demostrar que cualquiera dado a la imaginación puede empezar un fantaseo en un autobús 95 y terminarlo al lado de la cama donde se está muriendo calladamente un niño. Para tranquilizarle, se lo dije.” Es entonces, ante la disponibilidad inocente del narrador, cuando el relator cuenta cómo llegó a sentir “por primera vez algo que podía parecerse a la felicidad”: era el primer mortal.

Había muerto su figura análoga sucesiva, nadie le sucedería, rompía la fatalidad, nadie más estaría obligado a vivir su mismo sin sentido. Qué bien que la vida termina, ser mortal. Europa, años cincuenta. En aquellos años, Rodoreda pensó en tirarse al Sena cerca de donde sucede este cuento.

Pero la nueva felicidad del relator cortazariano tampoco duró. “Una tarde, cruzando el Luxemburgo, vio una flor.” Era una flor amarilla, él encendió un cigarrillo y se distrajo mirándola. “Fue un poco como si también la flor me mirara, esos contactos, a veces... Usted sabe, cualquiera los siente, eso que llaman la belleza. Justamente eso, la flor era bella, era una lindísima flor. Y yo estaba condenado, yo me iba a morir un día para siempre. La flor era hermosa, siempre habría flores para los hombres futuros. De golpe comprendí la nada, eso que había creído la paz, el término de la cadena. Yo me iba a morir y Luc ya estaba muerto, no habría nunca más una flor para alguien como nosotros, no habría nada, no habría absolutamente nada, y la nada era eso, que no hubiera nunca más una flor.”

Desde entonces el relator persigue por los autobuses a alguien más que sea él en el futuro. Y el narrador no puede añadir nada. Con un lacónico “Pagué”, termina Cortázar la historia.

El narrador es quien se hace cargo del dolor, la obsesión, la locura, el sin sentido, lo risible y ridículo, lo trágico. Los cuentos de Rodoreda y de Cortázar son metáforas de la escritura a mitad del siglo veinte. Historias que sólo adquieren sentido si se cuentan a otro. Tal vez a uno mismo, como la voz de la mujer en Rodoreda, o a un narrador curioso que está en el mismo bar que el borracho, como en Cortázar. La narración, y en consecuencia la lectura, es una escucha, es atención al otro, incluso al otro que es uno mismo.

Cortázar publicó “Una flor amarilla” en la edición de *Final del juego* de 1965, cuando añadió nueve cuentos a los de la primera edición, entre ellos este. Los nueve cuentos fueron escritos entre 1945 y 1962, según indica el autor en su nota a la edición definitiva. Había llegado a París en 1951.

Mientras Rodoreda y Cortázar parecen combatir por la sinceridad de sus narradores, puesto que sus personajes no son ni inocentes ni culpables, sino gentes que viven dentro de experiencias obsesivas, Jorge L. Borges acomete el asunto desde un ángulo parecido, también muy incisivo, pero incómodo para el

narrador, en “Una rosa amarilla”, prosa breve publicada en 1960. La suerte de los poetas, dice aquí la flor amarilla, es paradójica.

La escritura conduce a la perplejidad metafísica. Pero el poeta no puede hacer más que seguir escribiendo, la muerte le revelará en el último instante lo que ha perseguido, no inútilmente, puesto que de esta búsqueda han surgido en la historia los poemas y los libros; pero sólo en el momento de la muerte podrá el poeta calibrar la verdad de las palabras, las suyas y las de quienes le han precedido. Lo que la rosa sabe no lo saben los poetas, los escritores.

Si Cortázar habla de la cadena de analogías entre unos y otros en el curso del tiempo y Rodoreda de la analogía de las heridas que rebrotan de una primavera a otra, Borges apunta con su rosa amarilla directamente hacia lo cósmico. Abre de forma decidida la escritura y la lectura al deseo sartreano de escapar a la historia con un salto a la eternidad, al vacío, a esa nada que fue la felicidad del relator cortazariano. Borges enlaza su rosa con los poetas del exilio, del mito y de los lugares de la muerte, del más allá, del poder de las palabras y las cosas que cada cuál ha de descubrir por sí mismo. De ahí la suerte paradójica de los poetas, escribir para decir lo que no se puede explicar—uno de los temas profundos de Rodoreda.

El poeta cree saber y no sabe que sabe, desconoce lo que sabe, y cuando llega a saber es demasiado tarde, como en un film de Hitchcock. Así lo cuenta Borges: Es la última tarde de Giambattista Marino, proclamado por la Fama (la mayúscula es de Borges) como el nuevo Homero y el nuevo Dante. Esa tarde, “el hecho inmóvil y silencioso que entonces ocurrió fue en verdad el último de su vida”. Una mujer acaba de poner en una copa una rosa amarilla y “el hombre murmura los versos inevitables que a él mismo, para hablar con sinceridad, ya lo hastían un poco”. Siguen unos versos que dan la medida de la distancia con que Borges, Rodoreda y Cortázar hablan de las flores. Murmura el poeta moribundo viejas imágenes: “Púrpura del jardín, pompa del prado, / gema de primavera, ojo de abril...”. Transcribo el resto al completo:

“Entonces ocurrió la revelación. Marino *vio* la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar y aludir pero no expresar y que los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo.

Esta iluminación alcanzó Marino en la víspera de su muerte, y Homero y Dante acaso la alcanzaron también”.

Los libros no son espejo del mundo. Quien permite comprender es la rosa amarilla, inocente, que no depende de nada sino que es y sólo es, que existe por ella misma. Es una forma de salvación, un asidero. Bajo la mimosa de Rodoreda, la chica enamorada espera y espera, día tras otro. “Fui muchas veces a la pared a esperarlo, y al final dejé de ir, pero algunos días sufría mucho pensando que él quizás estaba allí... Nunca me había dado ni un beso. Sólo me tomaba la mano, y me la tenía tomada un buen rato bajo la mimosa. Un día, después de haber comido, me miró tan y tan fuerte que le pregunté qué miraba y él alzó los hombros como queriendo decir: ¡si lo supiera! Le di un trozo de mi pan y todavía me miró más rato. El resfriado me duró como si me quisiera durar toda la vida; parecía que ya lo tenía terminado y rebrotaba: cosquillas en la nariz y estornudos, y los ataques de tos por la noche. Y yo contenta.”

Los poetas no saben, los personajes tampoco. Sólo las flores saben que somos inmortales, que un resfriado puede ser la prueba del amor eterno. Saben y dicen las flores que los poetas no deben sufrir por no saber, por no entender, pues es preciso dejar que otras voces sigan intentándolo. Hay que intentarlo. Casi siempre a partir del vacío. Sobre todo hay que hacerlo cuando miles de años de historia se derrumban encima de una, dijo Mercè Rodoreda. Porque, no obstante—afirman ella, Cortázar y Borges, los tres ciudadanos de Ginebra en un momento u otro de sus vidas—, las flores amarillas ahí están. Siempre. Si no existieran, como en *La muerte y la primavera*, donde sólo viven las glicinas

azuladas que marcan el tiempo y levantan las casas del suelo, querría decir que el deseo ha sido prohibido.