

**LA MORT  
I LA PRIMAVERA**  
de Mercè Rodoreda

.....

**MATERIALS PEDAGÒGICS**  
Teatre Nacional de Catalunya

(Si voleu rebre aquest document en versió de Word, la podeu demanar enviant un correu a [serveieducatiu@tnc.cat](mailto:serveieducatiu@tnc.cat))

Estimats i estimades mestres,

Des del Teatre Nacional estem convençuts que la vostra complicitat és d'una importància enorme a l'hora de fer que els nostres ciutadans més joves gaudeixin de les arts escèniques com una eina educativa valuosa que ens permet entendre'ns amb major profunditat tant individualment com col·lectivament. Per això us volem proposar una sèrie de materials que esperem que puguin ser-vos útils a l'hora d'acostar-vos a *La mort i la primavera* amb els vostres alumnes.

A banda dels textos que ja trobareu al programa de sala de l'espectacle, en aquest dossier trobareu altres textos que poden ajudar a entendre per què l'obra està escrita com està escrita. També hi trobareu materials gràfics relacionats amb l'escenografia i el vestuari del muntatge que podreu veure al TNC.

Ens agradaria que la vostra relació amb el Teatre Nacional de Catalunya pogués ser un diàleg autèntic, en què us pugueu sentir lliures per aportar-nos tot allò que us sembli interessant des de la vostra experiència i el vostre criteri. Som a la vostra absoluta disposició per rebre els vostres suggeriments i fer-vos tots aquells aclariments que considereu oportuns, i per això podeu escriure'ns a l'adreça [serveieducatiu@tnc.cat](mailto:serveieducatiu@tnc.cat) o trucar-nos al 933 065 740 sempre que ho desitgeu.

Així mateix, si us sembla que en aquest dossier que us proposem sobre *La mort i la primavera* hi manquen materials o hi trobeu informacions que no considereu pertinents, us agrairem que ens ho feu saber amb vistes a millorar els propers dossiers dels espectacles posteriors.

Ben vostres,

Equip del Teatre Nacional

## Índex

### L'autora

Montserrat Roig, «El aliento poético de Mercè Rodoreda»	pàg. 5
<i>Mercè Rodoreda, Autoretrat</i>	pàg. 16
Mercè Ibarz. <i>L'amic de la finca roja</i>	pàg. 21

### La novel·la

Arnau Pons, «Editar el misteri»	pàg. 28
Carme Arnau. <i>Miralls màgics</i>	pàg. 44
M. Casals i Couturier, <i>Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura</i>	pàg. 67
R. Saladrigas, «La última primavera en negro de Mercè Rodoreda»	pàg. 73
Lluís Solà, «Les fosques glicines»	pàg. 77



## L'autora

**Montserrat Roig, «El aliento poético de Mercè Rodoreda», a *Mercè Rodoreda. Entrevistes. A cura d'abraham Mohino i Balet. Fundació Mercè Rodoreda. Institut D'estudis Catalans, 2013.*<sup>1</sup>**

En el barrio que rodea la calle de Balmes —esa calle, hace cincuenta años, era solo un torrente, el de Sant Gervasi, por donde bajaba el agua de la lluvia—, ya nada es igual como antes. Las viejas torres, pequeñas, con su jardín entre desaliñado y pretencioso antaño, han desaparecido bajo los grandes edificios que bordean las vías anchas y petulantes que se abren al nuevo cinturón de Ronda. De cuando en cuando se ven los restos de una de esas viviendas unifamiliares, derribada de hace poco. Entre el yeso, trozos de cemento, piedras llenas de cal, surge un batiente, una puerta pintada de azul claro, una pared floreada. En el alféizar de una ventana se apoya un tiesto. La planta está muerta. Quizá fue un día geranio blanco de una muchacha soltera, hoy ya de setenta años, símbolo el geranio de una virginidad nunca aceptada. De una muchacha ya vieja, que arrastra su decrepitud hacinada en un piso pequeño, entre olores de pescado frito y los gritos estridentes de los televisores...

Me doy cuenta de que me invade un imperceptible aliento poético mientras subo las escaleras que llevan al parque de Monterolas, antes del Marqués de Brusi. Por esos andurriales paseó la adolescente Aloma el desengaño de la vida... Aloma, el personaje femenino de Mercè Rodoreda que, después de Madame Bovary, fue el que más me impresionó... Una tienda de electrodomésticos exhibe, bajo carteles rutilantes, los perfectos artefactos de una sociedad feliz. El humo negro, denso y apestoso que vomitan los autobuses, ruido, ajeteo, la neurosis de la gente, neurosis solapada porque se trata de un barrio burgués, en las escaleras del metro de Padua, una tienda de mariscos —una tienda cara para un superbarrio—, difuminan cada vez más la imagen de una Barcelona menestrada, plácida, confiada. La Barcelona de la preguerra, rebosante de ciudadanos tranquilos, orgullosos de su urbe medio europea, nos cuentan los que la vivieron, pero siempre catalana. Es en ese barrio donde nació Mercè Rodoreda, en 1909 [1908], esa figura delicada, de sonrisa entre inocente y reservada, que abre la puerta de un piso principal y casi lujoso después de haber tocado yo un timbre que parece un campanilleo. Mercè Rodoreda se niega a que tome nota de sus palabras, prefiere una conversación desordenada y amistosa. La escucho mientras se arregla para ir a comer juntas.

«Mi familia pertenecía a la pequeña burguesía. En mi casa había dos personas geniales: mi madre y mi abuelo. Mi padre trabajaba como contable en la calle de Fernando, y era lo

---

<sup>1</sup> Montserrat Roig, «El aliento poético de Mercè Rodoreda», *Triunfo*, any xxviii, núm. 573 (22 setembre 1973), p. 35-39.

que denominamos con esa palabra tan fea, un *lletraferit*. Me leía en voz alta cuando yo era pequeña y me había puesto la lengua catalana en la cabeza y en el corazón. Leía mucha literatura catalana: Guimerà, Víctor Català, Ruyra, que me entusiasmaba. Después, y por encima de todos, Carner. Pero tuve los mismos problemas que vosotros, los jóvenes, para aprender a escribir el catalán. De mayor tuve que tragarme toda la gramática de Fabra. Mi abuelo, que era el dueño de la torre en donde vivíamos, hizo construir un monumento a *mossèn* Cinto Verdaguer en la parte de atrás. Estaba hecho a base de piedras adornadas con ramos de tomillo y espliego. Al monumento lo rodeaba un estanque de nenúfares. Encima de las piedras estaba el monumento a *mossèn* Cinto, y de allí salían hacia abajo cintas de cemento de color rosa. En las cintas estaban escritas, en purpurina, las obras de Verdaguer.»

Por la ventana afloran las acacias de las estribaciones del parque de Monterolas, y se oye el estruendo de los coches —hoy menos, porque es domingo— que pasan por debajo. Justo debajo del piso actual de la escritora estaba esta torre, en donde vivió su infancia y adolescencia. Hoy hay un garaje, que hace esquina con la calle Padua, y a su lado un edificio alto. Buscamos un taxi sin ningún resultado. Mientras, me comenta anécdotas divertidas de personajes catalanes contemporáneos, y me exige que no las transcriba. Me da rabia, pero respeto el deseo. Sentadas en la elegante Puñalada, la escritora emprende, cada vez más cálida, su monólogo.

«En la fachada de la torre, esculpidas en la piedra, mi abuelo hizo poner dos estrofas de la oda *La Pàtria* de Aribau. En ellas aprendí yo a leer en catalán. En mi casa se respiraba un ambiente catalanista, pero es que antes era así toda Barcelona, no como ahora, que es una ciudad híbrida, que va en camino de despersonalizarse completamente. Mi abuelo era anticuario y tenía una tienda en la calle de la Paja. Cuando se retiró, llenó la casa de antigüedades. Había una cantidad tal de platos antiguos, que no tuvo más remedio que colocar la mayoría alrededor de la casa, por la parte de fuera. Cuando el viento soplaba fuerte, los platos se movían, y hacían mucho ruido. Siempre se rompía alguno. La fachada daba a la calle de Manuel Angelon, paralela al torrente de Sant Gervasi; por allí no pasaba casi nadie, apenas media docena de personas al año. Pero todas se paraban a mirar los platos. Entonces, mi abuelo los hacía entrar para que vieran el busto de Verdaguer. ¡Una vez hasta hizo entrar a una pareja de guardias civiles! Eran otros tiempos aquéllos. En verano sacábamos las sillas fuera, en la calle, y las horas transcurrían mientras charlábamos con la gente del barrio. Ahora, Barcelona me resulta una ciudad desconocida, ya no se puede vivir en ella. El ruido de los coches, el trajín de la gente... Mira, ahora todos van a lo suyo. Y además ya es una ciudad bilingüe. La gente habla castellano en todas

partes, en los almacenes, en los bares, en los taxis. Y muchas veces la culpa es nuestra, de los catalanes, que nos acobardamos y no nos mantenemos firmes en nuestra actitud.»

Mercè Rodoreda tiene el porte de lo que nuestros padres aún llaman una «señora», en que la altivez, la distancia y una equilibrada ternura se mezclan tras una capa de recelo e ironía. Su piel, bronceada por el sol del verano, resalta bajo un pelo extremadamente blanco. Su rostro es aún bello, y dicen que de joven era muy hermosa. Mientras comemos en La Puñalada, restaurante de recuerdos y añoranzas de una Barcelona que ya no existe, observo sus manos pequeñas y sus menudos gestos. Su cuello es más bien corto, y un cimbreante pez, cabeza abajo, señala el inicio de su escote. Esa figura delicada, que lentamente y bajo el peso de la confianza me va abriendo la memoria de su vida, esconde un carácter firme y una energía nada común. Su sonrisa, a medio hacer —que de vez en cuando estalla en una sonora carcajada, como un pájaro en primavera—, su aire nostálgico, sus ojos, que traslucen una profunda y arraigada tristeza, me llevan a pensar que Mercè Rodoreda tiene quizá un excesivo celo por esconder su presencia ante el mundo.

«Mi abuelo, cuando yo tenía nueve años, cogió una apoplejía, y mi madre quiso que yo me quedara en casa para ayudarle. Ya no fui más a la escuela. Y me quedé sin saber dividir, porque eso ya no lo aprendí. Toda mi vida he conservado la pena de no poder estudiar. Al lado de mi casa había una residencia para universitarios, y cuando yo tenía catorce o quince años, me subía a la terraza de mi casa, solo para ver cómo leían o estudiaban mientras se paseaban por el jardín. Me daban mucha envidia. Mi adolescencia fue más bien solitaria. Yo era hija única y no tenía ningún amigo. Solo leía y leía. Nunca tuve a nadie que me ayudara, que me orientara. Empecé a entrar en contacto con el mundo de la literatura gracias a que Puig i Ferrer me pidió si yo tenía alguna novela. Yo le di *Un dia en la vida d'un home*, y entonces él me introdujo en el Club dels Novel·listes, donde iban Trabal, Pere Quart, Jordana, de quien me impresionó mucho una novela suya, *Una mena d'amor*. Hacían tertulia y se hablaba de literatura. Eran gente muy culta. Y es que durante la República había una auténtica vida catalana, más brillante. La gente entraba en contacto en seguida. Yo no sé qué hubiera sido de todos esos escritores si las cosas hubieran ido de otra manera... Quiero decir, en lugar de exiliarnos y tener que empezar de nuevo. Leíamos mucho y estábamos al tanto de la nueva literatura europea y americana. Luego, todo eso desapareció, nos dispersamos. Cuando volví por primera vez después de la guerra, en 1948, el aspecto de Barcelona era deprimente, siniestro. La gente caminaba triste y abrumada por la calle...»

Yo tampoco sé qué habría sido de la literatura catalana si no hubiesen muerto jóvenes en el frente, si no se hubieran ido sus mejores promesas hacia el exilio, hacia el silencio de

tantos años. Luego, no obstante, se han reincorporado los que han podido —Obiols, Trabal, Jordana murieron ya—, enriquecidos por la experiencia del dolor, de la ausencia, de la huida, a la traumatizada vida catalana. Son los Pere Quart, Ferran de Pol, Riera Llorca, Bartra, Calders, Artís-Gener, etcétera. Y entre la lejanía y una presencia matizada, la propia Mercè Rodoreda, que me mira ahora inquisitiva, a través de su tenue sonrisa, mientras termina su medio pomelo con azúcar.

«Nunca hago proyectos. Me he acostumbrado a no tener mañana. Después de haber pasado hambre, miseria, después de haber pasado la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial, con los bombardeos y la gente muriéndose a tu alrededor... Sin saber si tú estarás muerta o no a la mañana siguiente... Me he acostumbrado a no arraigarme en ningún sitio. Vivo en el triángulo Ginebra-Barcelona-París. Ginebra es una ciudad muy aburrida, apta para escribir. Apenas tengo allí amigos, y mucho menos para hablar de literatura. Los suizos son gente ordenada, seria, moderada y limpia. Comen muy poco y sin complicaciones, solo tienes que pensar que su plato nacional es la *fondue*... En París conservo la *chambre de bonne*, cerca del Quartier Latin, donde pasé tanta hambre. Allí guardo mis recuerdos de una época espantosa, y también más de dos mil libros. Voy a París todos los años, y me paseo sola cerca del Sena, de las tiendas de antigüedades; desayuno en Flore, en Lipp, y voy a todas las exposiciones. Me gusta ir a París.»

Mercè Rodoreda, que ahora come con deleite una espalda de cordero, se muestra cada vez más efusiva en la conversación. Desaparece con lentitud la tristeza de su sonrisa y la estallante risa de pájaro se sucede con frecuencia. Es una risa, la suya, que sorprende, porque la coloca en los momentos menos apropiados del diálogo. Le dan risa cosas que dice, concretas, minúsculas. Se para a reflexionar de vez en cuando, y prefiere los temas cercanos y tangibles, que no las grandes y abstractas parrafadas. No le gusta opinar sobre ideas generales. A pesar de todo, Mercè Rodoreda, la novelista catalana que más éxito de crítica y de público ha tenido desde 1939 —*La plaça del Diamant* va por su novena edición—, resulta un enigma para la mayoría de los lectores catalanes. Es una escritora poco conocida como persona, vive apartada del *mundillo* literario de Cataluña. Tras su mirada se esconden deseos y nostalgias que no puede compartir. Podríamos llamarla *Mercè Rodoreda o la nostalgia*, o bien *Mercè Rodoreda o la tristeza*. En sus palabras, en sus gestos, en sus miradas concentra, sin embargo, un apasionado aliento poético. Poesía en su persona y en su obra. Esa es la impresión que me da esa figura frágil solo en apariencia, frágil y dura como una estalactita. Sus ojos oscilan entre la energía y la ternura. La verdad es que su imagen total desconcierta. Su presencia, transparente y quebradiza, resulta inquietante. Me parece, sin embargo, que ha cambiado. Que la Rodoreda optimista



de la República nada tiene que ver con la mujer que pasó por un exilio duro y desmoralizador, viendo morir a diario a la gente, abrasada por las bombas de los nazis.

«Escribir me sirve de sedante, de excitante, es angustioso, es... todo a la vez. Escribir me cansa mucho. Lo necesito, porque se tiene que hacer una cosa u otra en la vida. Pero lo que a mí me gusta es ensimismarme ante el paso de las nubes, o leer novelas policíacas, o ir al cine y ver *westerns*, que son las películas que más me entusiasman. Después de la guerra tardé mucho en volver a escribir. Demasiado trabajo tenía para sobrevivir. Y escribir catalán en el extranjero es lo mismo que querer que florezcan flores en el Polo Norte. Necesitaba mucha paz y tranquilidad. Eso no quiere decir que los escritores dejen luego de hablar de las épocas trágicas, pero era como si empezara de nuevo con todo. No había asimilado los hechos dramáticos, y si se habla de ellos en seguida, se convierten en una crónica personal, subjetiva. Una vez, cuando yo era joven, fui a ver al director de *La Rambla* y le dije que quería aprender a escribir a través del periodismo. Me miró y me dijo: «Primero, viva; luego, escriba.» Empecé a escribir cuando era una adolescente porque me aburría mucho. Quizás lo hacía para salir de la monotonía. Y entonces, una se pone a escribir para animar la situación. Escribir es una huida, eso tan vulgar que se llama evasión.

Mercè Rodoreda guarda la firmeza bajo su feminidad a flor de piel, sutilidad en el hablar y matización en las opiniones. También podría decir *Mercè Rodoreda o la experiencia de la vida*, y ese título de novela decimonónica redondearía su definición. Porque los estragos de una derrota interior y exterior surgen inevitablemente hacia fuera. Mercè Rodoreda, con su barcelonismo genuino de antes de la guerra, con su voz de flauta, con su risa sorprendente, su adjetivación sencilla y su hablar nada hermético, como casi de una buena «ama de su casa preocupada por los alimentos congelados», esconde con furia y recelo una enorme carga de pasión y, sobre todo, de originalidad.

«Siempre se preparan cosas... Tengo una novela a medio hacer, en la que trabajo poco. Algunas cosas de teatro, en las que no tengo confianza. Nunca tengo confianza en lo que hago. No es muy estimulante, pero mira... La novela trata de la vida de una familia relatada a través de un espejo. Son tres generaciones, como tu *Ramona, adéu*. Hace ya diez años que la comencé. Empieza a finales del ochocientos y termina unos cuantos años después de la Guerra Civil... ¿Sabes qué pasa? Que cuanto más se escribe, más miedo se tiene y más exigente se vuelve una. El miedo te ata.»

Las mejillas de la escritora son de color rosa; el pelo, color nácar; los ojos, verdiazules. Las mejillas, surcadas por dos débiles arrugas, parecen de porcelana china, y resaltan con su piel fina, como si quisieran delatar una niñez bien alimentada. Mercè Rodoreda es una mujer todavía bella, en que la imperturbable fuerza del tiempo, como la erosión de los

vientos, ha desgastado. Pero lo que más me inquieta no es ni la serenidad de su belleza, ni la tristeza de sus ojos, sino su sonrisa enigmática, distante en el tiempo y en el espacio de lo que le rodea. Como si guardara celosamente toda una vida repleta de secretos que, transfigurados, afloran en su obra bajo la máscara de la poesía. Mercè Rodoreda termina su *biscuit* y, sin dejar de hablar catalán con los camareros, deja La Puñalada y me invita a terminar la conversación en su casa. Hoy es domingo, un día de llovizna y apagado, y Barcelona está casi vacía. La escritora se sienta en una punta del sofá y cruza las piernas. Espera de nuevo mis preguntas; ahora, por fin, voy a poder tomar alguna nota. En una pequeña mesa, un montón de libros: *Retrato de grupo con señora*, de Böll; *La sinrazón*, de Rosa Chacel —a quien la escritora catalana admite admirar sin ningún reparo—; *The other...* Tres o cuatro novelas policíacas.

—¿Qué es lo más importante en una novela?

—Es muy difícil de contestar a eso. Una novela tiene que reflejar la realidad. Pero tiene que tener una parte de fantástico, de irreal. Y ha de ser poética. Hay novelas de Dickens que parecen actuales; el principio de *David Copperfield*, por ejemplo. ¡Cuánta poesía hay en él! Tiene importancia el estilo, y no la anécdota, sino la forma. Yo no creo en el mensaje; cuando una novela es buena, no hace falta ponerlo: está en ella. Y los detalles también son muy importantes. Hay que elegir los que están más de acuerdo con los personajes. Una novela no se puede escribir en una tarde. Es un largo proceso... Y dar la sensación del tiempo, una de las maravillas de Proust.

—Cuando leí *Dubliners*, sobre todo el cuento «Polvo y ceniza», me di cuenta de la relación que había entre *La plaça del Diamant* y el Joyce de la narración corta.

—¡Es que a mí *Dubliners* me gustó mucho!

—¿Qué autores la han estimulado más?

—Es muy difícil decirlo. ¡He leído tanto! La Woolf...

—¿La de *The Years*, por ejemplo?

—Sí, la Woolf está extraordinaria en *The Years*. También algunos cuentos de la Mansfield; *Cumbres borrascosas*, de la Brontë; *Alice in Wonderland*, que sirve para aprender a escribir con la cabeza.

—¿Cómo ve la literatura catalana actual?

Somos tan pocos que aún es un milagro que exista. Está, sin embargo, en una fase bastante floreciente. Hay valores jóvenes muy interesantes, aunque, cuando se es joven, se necesita mucha humildad y ambición para no creerse uno que es Shakespeare por el solo hecho de haber escrito una página bien. ¿Moix? Tiene talento. Es más original que

otros..., pero quizá se le tendría que decir lo mismo que me dijo a mí el director de *La Rambla*, aquello de «Primero, viva, y luego, escriba». Eso de quererse hacer uno célebre hablando mal de la gente, no sé... Eso se puede hacer, como lo hacemos todos, en una conversación privada... Todos quisiéramos que nuestro país, Cataluña, fuera el mejor del mundo, y por ello lo echamos siempre por los suelos. Me hace gracia que esos chicos se quejen de los problemas lingüísticos. Yo, al principio, me harté de copiar el Fabra. Claro que había más estímulos para publicar, pero nosotros tampoco sabíamos escribir. El gran problema para el escritor catalán es dominar su propio idioma. Es muy difícil escribir con una lengua prestada. Criticaban a Conrad porque tenía que hacer un esfuerzo para escribir bien el inglés. De los escritores catalanes actuales me gusta mucho Perucho, que escribe muy bien. En Cataluña no se le considera, porque aquí gustan los dramas de padres e hijos. Cosas serias, vaya. Pla también me gusta, pero considero que se repite mucho; a veces tritura demasiado un tema. Aunque tiene momentos divinos. Lo malo de la gente joven es que se la publique en seguida. En Francia, la echarían al saco. Papini decía que cuando a un padre le sale el hijo poeta, lo mejor que puede hacer es darle un buen bofetón, y si al tercero aún quiere ser poeta, es que verdaderamente lo es.

—Vayamos a su obra: dejando de lado la importancia que tiene en ella la simbología freudiana y sus elementos oníricos, pienso que demuestra usted en ella un gran conocimiento de la fauna y de la flora. ¿Dónde aprendió tantos nombres de flores, por ejemplo?

—Del jardín de casa de mis padres. Mi abuelo, que en el cielo esté, era un apasionado de las flores. Siempre buscaba flores extrañas, ejemplares raros que no se encontraban a menudo. Ahora recuerdo una foto que me hicieron cuando yo tenía tres años, vestida de ninfa y encima de un taburete al lado del monumento a *mossèn* Cinto. Estaba rodeada de flores por todas partes. Me habían pelado la cabeza al rape y me pusieron una peluca con tirabuzones. ¡Qué lástima que tenga las fotos en Ginebra!

Al leer su narrativa y al escucharla, es fácil darse cuenta de que Mercè Rodoreda es uno de esos casos en que vida y literatura van tan profundamente vinculadas que no es posible desligar en ellas verdad y mentira, realidad y ficción. En su obra y en su persona permanece aquel aliento poético al que me refería más arriba. Mercè Rodoreda pasó unos años muy duros en el exilio; supo qué cosa era el hambre y la muerte cuando aún no había digerido el desastre de la Guerra Civil. Son años soldados a cal y canto en los terrenos de la memoria, es una especie de tatuaje moral para toda la vida. La escritora, que ya muy joven se había propuesto dedicarse a la creación a través del periodismo, durante los años de la inmediata posguerra se ve incapacitada para escribir ni una sola línea. Quizá la huida, el exilio y un enjambre de minúsculos fracasos enzarzados en la

telaraña colectiva han constituido el pesimismo cósmico que destila toda su obra posterior al año 1939: *Vint-i-dos contes* (1958), *La placa del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* (1966), *La meva Cristina i altres contes* (1967) y *Jardí vora el mar* (1967).

—En su obra se nota como una pugna interna entre el hombre y la mujer...

—¿Sí?

—Sí, como una agresividad latente de la hembra contra el macho.

—No sé, no sé... Debe de ser involuntaria por parte mía. Y eso es más peligroso, porque debe de ser algo profundo que ni yo misma me conozco. Pero no, no, en *La plaça del Diamant*, por ejemplo, las relaciones entre hombre y mujer... Bueno, sí, el personaje de Quimet es muy fastidioso, casi insoportable.

—Y es que me parece que usted plantea las relaciones entre hombre y mujer como imposibles.

—¿Y a ti te parece que son posibles?

—Pues..., no sé.

—Quizá más que imposibles son difíciles.

«La tristesa, que mai no enganya, m'havia enganyat», dice uno de los personajes de *La meva Cristina i altres contes*. Más allá de las pequeñas y cotidianas frustraciones de los personajes rodoedianos se desliza un desencanto general: la mayoría de sus narraciones y novelas parten de un principio feliz, como si se tratara de una prometedora novela rosa... Después, estos personajes se descomponen, se resquebrajan, algunas veces se aniquilan a sí mismos, nunca se salvan. Su actitud permanente es la del desengaño.

—Sí, estoy desengañada de la vida en general. Y, sin embargo, amo mucho la vida, ¿eh? La prueba de que amo la vida es que he pasado épocas muy difíciles y no me han proporcionado ningún momento de amargura.

—¿Está de acuerdo con la idea romántica de que es necesario sufrir para escribir bien?

—Siempre es mejor haber sufrido para poder escribir. Una persona feliz es alguien que no tiene historia. Aunque eso del sufrir es muy relativo. Yo, desde luego, me lo paso muy mal, sudo tinta china. Cuando escribo me encierro. Estuve siete meses para escribir *La plaça del Diamant*. Dos años, no seguidos, para *El carrer de les Camèlies*. Luego quedo agotada físicamente. Llego a ponerme enferma y a meterme en cama.

—¿Qué prefiere, sus cuentos o sus novelas?

—No sé... Me gustaría haber escrito una novela que tuviera el tono de mis mejores cuentos, como «Una fulla de gerani blanca». De *La plaça del Diamant* me gustan algunos trozos y sobre todo el final, que es tan bueno como «El senyor i la lluna» o «El riu i la barca».

—Pasemos a un plano más íntimo. ¿Le da miedo la muerte?

—Esa es una pregunta muy grave. En principio, si uno tiene conocimiento, tanto miedo le da nacer como morir. Lo que pasa es que no te das cuenta de que naces. Y el solo hecho de nacer es ya algo trágico. La muerte, qué te diré, hija, es algo tan fatal como una tormenta de verano en pleno mes de agosto. Tanto si te da miedo como si no, te vas.

—¿Y a envejecer?

—No, envejecer me preocupó a los cuarenta años. Entonces pasé una crisis. Después la superé y ahora tanto me da que me salgan arrugas como volverme vieja. A medida que te vas haciendo mayor te alejas de los problemas de belleza personal y te dedicas exclusivamente a mirar, no a ti, sino fuera de ti misma. Además, tengo precedentes célebres con eso del envejecer. Fausto vendió su alma al demonio y ya ves para qué.

—¿Se siente religiosa?

—No, me siento cristiana, no católica; aunque lo sea en el papel, como todo el mundo en España. Pero no practico.

—Pero, ¿cree en Dios?

—Sí, y en momentos difíciles me he dirigido a Él y siempre me ha ayudado.

—¿Cómo son sus relaciones con la gente?

—Difíciles, porque la gente me da miedo. Eso explica mi temperamento solitario. Pero a pesar de ello creo que el mundo está lleno de buenas personas.

—¿Cómo se ve a usted misma?

—¡Qué pregunta más capciosa! No me veo de ninguna manera. Los hindúes, en el asunto del viaje astral, se desdoblaron y se ven. Debe de ser espantosa la sorpresa que se deben de llevar.

—Pero, ¿qué concepto tiene usted de sí misma?

—Más bien tirando a pésimo. Pero la verdad no te la voy a decir... Ya ves que me salgo por la tangente.

—Sí, ya me doy cuenta que es difícil entrar en según qué terreno con usted... Le apasiona la soledad, ¿no es cierto?

—Me gusta mucho. Es cuando de verdad me encuentro a mí misma. Si no, te diluyes en los demás. Pero de vez en cuando se necesita del contacto humano para no convertirte en un cero.

—¿Cómo ve el futuro de su país, de Cataluña?

—No, no, no te lo voy a contestar. No..., no... No lo veo de ninguna manera.

—¿Qué piensa de los movimientos actuales en favor de la liberación de la mujer?

—Creo que la mujer es lo bastante importante como para no pensar nada de ella.

—Pero alguna opinión debe de tener, ¿no?

—Tus preguntas cada vez son más embarazosas. Te contesto cosas que nunca he dicho en una entrevista.

—Gracias.

—Eso de las «reivindicaciones de la mujer actual» es un poco de literatura. Desde el punto de vista social no me interesa y desde el punto de vista íntimo tiene ya la partida ganada. Una mujer gana siempre, si no es con el trabajo, será con la maternidad o el amor.

—¿Es usted una mujer puritana?

—¿Puritana? No. Aunque quizá lo soy y no me doy cuenta. No, no, soy una persona que siempre ha vivido «peligrosamente».

—¿Hay alguna salida positiva para el mundo actual?

—La única salida posible es aquello tan vulgar de ir tirando. Simplemente, ir viviendo, no hacer proyectos. Y eso solo ya tiene su mérito. Siempre, sin embargo, queda alguna esperanza.

—Como la del final de *La plaça del Diamant*, ¿no es cierto?

—Claro, fíjate bien que termino con la frase «els ocells estan contents».

Los pájaros están contentos, pero Colometa, la protagonista de *La plaça del Diamant*, está demasiado herida para morir. «Trop blessée pour mourir» era el título de la crítica que Michel Cournot hacía a la novela en *Le Nouvel Observateur*. Sus personajes, todo el mundo que describe Mercè Rodoreda, está demasiado herido para morir. Ese pesimismo cósmico a que me refería más arriba es una manera muy particular de concebir el mundo por parte de la Rodoreda, de explicarlo, quizá porque se trata de una incapacidad —o de una impotencia— para transformarlo. Los personajes rodoredianos se resisten a morir, distorsionados entre el medio real y el irreal, sin saber qué fuerza oscura les empuja a arañar la vida con las uñas. Personajes deshechos por su rueda de la fortuna,

aparentemente débiles, incapaces de resistir los embates del mundo, son arrastrados por un instinto de lucha que les lleva a rechazar —después de haberlo deseado— el suicidio. Ese instinto de lucha salva a Aloma y a Colometa en los últimos instantes, así como el jardinero-voyeur de *Jardí vora el mar* o Cecilia de *El carrer de les Camèlies* se construyen, con sus propios medios, una filosofía de la vida muy particular. Incomunicación, soledad y crueldad matizada son las tres zonas en que se desenvuelve la inadaptación de sus personajes. Los símbolos que no son fácilmente descifrables, los elementos oníricos, las extrañas enfermedades, la violencia latente, las metamorfosis y la continua presencia del subconsciente demuestran que la sencillez en la obra de Mercè Rodoreda es pura apariencia. En efecto, porque la vida no es sencilla, sino demasiado compleja, sus personajes, aunque parezcan simples o vulgares, nos son presentados siempre tras una capa de misterio con la que difícilmente podremos entablar comunicación. Como tampoco es fácil conocer del todo a esa escritora huidiza, desengañada y celosa de su pasado personal. Mercè Rodoreda, autora de una extraordinaria novela, *La plaça del Diamant*, que fue rechazada con pocos votos por el jurado de un premio —aquellas cosas que pasan de vez en cuando con los premios— y considerada por la crítica como la mejor novela catalana aparecida entre 1939 y 1962, conserva su tenue sonrisa mientras me despide en el umbral de su casa.

Fuera veo el garaje de la calle de Padua, esquina Balmes, y me resulta imposible componer la imagen de aquella torre rodeada de flores extrañas y de platos antiguos, de aquella torre en que una niña solitaria fue retratada un día al lado de un busto dedicado a Verdaguer. Un busto rodeado de nenúfares, de espliego y de tomillo.

**Mercè Rodoreda, *Autoretrat*, a cura de Mònica Miró Vinaixa i d'Abraham Mohino Balet. Angle Editorial, 2008.**

#### MITOLOGIA I FILOSOFIA

M'agrada força la mitologia. Molt. Té, damunt la filosofia, la superioritat innegable de la boniquesa i, encara, la d'ésser una gran mentida. Que potser és una veritat, perquè mai no sabem on acaba l'una i on comença l'altra [...] Direu, la filosofia és necessària: què fóra el món si ella no existia? Doncs jo crec que fóra tal com és ara. Perquè, ja pots estudiar filosofies si no saps un borrall de la vida: si no és aquesta la qui t'ensenya a vèncer-te i a dominar-te a cops de decepcions, davant les contrarietats, davant els escarments, i a exercitar-te en el difícil art d'estabilitzar el pensament, en l'única escola bona, per a la qual, sense tu demanar-ho, et trobes matriculat.

I crec que sense la paraula *filosofia*, manta persona fóra més feliç; perquè ja és bonic de dubtar —és un joc que a mi de vegades em plau molt—, però no tant! I em desagrada —també de vegades— el continu *per què* i *com*, puix que inevitablement —tots dos agermanats— forgen anelles, et deixen penjat a una cadena sense fi, i et fan fer de simi.

#### UN DÉU UNIVERSAL?

Aquest universalisme del qual parlem no podrà existir mai, perquè la gent tenim l'ànima massa migrada, i abans de somniar un Déu universal en propugnaríem un d'ús particular, millor el nostre que el dels altres; això és una realitat i hem d'acceptar-la sense plànyer-nos-en gaire. La gent és com és a desgrat de creences i religions: poden, aquestes, fer veure el que no existeix, poden fer-te imaginar una bondat on només hi ha hipocresia, però com que aquella no s'adquireix, sinó que és un do innat —puix que Déu és qui forma les ànimes—, pots, quan menys t'ho penses, i a despit de totes les disfresses, descobrir-la. I per a sentir afecte o amistat envers una persona determinada, no m'he fixat, ni em fixaré, en les seves idees religioses; únicament en la seva manera de procedir... i que no vulgui catequitzar-me. I fujo de parlar de Déu perquè és, aquest, un tema incommensurable; sóc massa poca cosa jo per a dir-ne res.

#### LA MORT I LA PRIMAVERA

La novel·la que estic fent ara no agradarà a ningú perquè és la cosa més estrambòtica d'aquest món. No obstant això, m'ha encantat escriure-la, i amb això ja està tot dit. És molt distinta a les novel·les que he fet fins ara. Encara és més esgarrifosa que *Quanta, quanta*



*guerra...* No hi ha guerra, però és pitjor. Tracta d'un poble inventat, amb uns costums també inventats. És molt rara i bastant terrible, no hi ha res que sigui veritat. Si puc faré que quedi shakespeariana. Encara no té nom. No està acabada del tot, està, com us ho diria?, per brodar-la. Tinc els personatges i els capítols, però ha de treballar-se més. Quan he acabat d'estructurar una novel·la, quan hi ha tots els capítols enllestits i tot això, aleshores comença la feina de treballar-la, d'afegir el que falta i d'eliminar totes les coses sobreres, de deixar només el que jo considero que és essencial. Això és una feina molt pesada i difícil, i ara el que se'm prepara de feina és això. Estic esperant que canviï el temps per tornar a treballar en la novel·la. [...]

#### SOBREVIURE ALS ALTRES

Sabeu què passa a la meva edat? Que les persones que més he estimat han desaparegut, han mort, i llavors, per parlar de la meva vida, hauria de posar-me a plorar. Sobreviure als altres no és cap ganga, li ho asseguro... No tinc la morbositat del record, i no tinc ganes de plorar, i després, hi ha una espècie de pudor. Tot barrejat. Fujo de la tristesa perquè vull la vida; és per això. I agraeixo viure, la qual cosa, en el meu cas, és incompatible amb el record, No sé explicar-me bé. És una manera de ser. Hi ha persones que s'adeliten en els seus records tristos; els expliquen i els agrada que els compadeixin. A mi m'horroritza que em compadeixin, sempre m'ha horroritzat. És a dir, he passat penes molt grans, i gairebé no se n'ha assabentat ningú. Rarament he necessitat compartir les meves penes. He deixat que el temps ho arreglés. Una vegada vaig descobrir que el temps ho soluciona tot, sobretot els problemes de tipus sentimental o de pèrdua d'una persona molt estimada, Jo, d'una manera molt vulgar, dic: «Ja ho arreglarà el rellotge». A més, sóc bastant forta; reaccio com cal reaccionar. Tampoc no m'ha semblat bé carregar altres persones, que també tenen les seves penes i els seus disgustos, amb el meu propi dolor. És gairebé una manca d'educació. Jo no suporto aquesta gent que quan li succeeix una desgràcia plora molt i pega grans crits. En canvi, em commouen els que ploren en silenci la seva pena, sense imposar-la als altres. Als nens, se'ls ensenya a contenir-se, a aguantar sols. També m'ho van ensenyar a mi. Tinc una paciència infinita, i em deixo arrossegar fins a un cert límit, però arriba un moment en què dic; «S'ha acabat!». Jo no vaig decidir marxar d'Espanya, la cosa va anar així. He cregut sempre que una acció respon a una sèrie de circumstàncies, Per exemple, jo no surto al jardí perquè sí, hi surto perquè em tempten les plantes, em tempta la llum, mirar les muntanyes, relaxar-me una mica d'escriure. Jo, encara que les hagi passades magres, però molt magres, com vulgarment es diu, sempre he tingut una certa capacitat per reaccionar. Es a dir, que sóc com els gats. Llanceu un gat per la finestra i caurà de quatre potes. Doncs jo, totes les vegades que m'han llançat per la

finestra, que han estat moltes, he caigut de quatre potes, Abans o després, però al final sempre he aconseguit refer-me. Sens dubte, la meva vida són fugides. He après a fugir de les coses que més em podien ferir. Però hi ha també una renúncia a moltes coses, perquè saps per endavant que si no hi renunciessis et faran patir. Es una posició egoista, i una manera de sobreviure. [...]

#### TOT ESTÀ BÉ AIXÍ

Si em preocupa envellir? La por de l'envelliment és molt humana. Un dia o altre la té tothom. Una dona comença a tenir-la una mica més enllà de la trentena; un home, quan es decanta cap a la banda negra dels cinquanta. El fet d'envellir em preocupava quan tenia quaranta anys: se'm van tornar els cabells completament blancs i vaig sentir que passava de fada a bruixa. Llavors vaig passar una crisi. Després la vaig superar i ara tant me fa que em surtin arrugues com tornar-me vella. A mesura que et vas fent gran et vas allunyant dels problemes de la bellesa personal, s'acaba la preocupació per agradar, perquè et trobin maca, i et dediques a mirar, no a tu, sinó fora de tu mateixa, És dur, però et vas adaptant a la nova situació i trobes que tenir anys és una cosa important; descobreixes plaers simples que t'omplen la vida i que abans no havies descobert. Deixes de viure de cara a la gent per viure més per a tu. I això és més còmode. A més, tinc precedents cèlebres en això d'envellir. Faust va vendre la seva ànima al diable i ja veieu per a què.

Jo sóc, com gairebé tots els nerviosos, una persona de grans obsessions. I això és una cosa que t'impedeix, gairebé, gairebé, de viure. Les obsessions són terribles. És a dir, ara, potser per la serenitat que donen els anys, tinc una certa situació..., no ho sé; tot em va molt bé. Tinc setanta anys, estic molt ben instal·lada, estic molt contenta de tenir setanta anys i també estic molt contenta d'haver-la passada tan negra durant molts anys i tenir ara una certa tranquil·litat. Si fos a l'inrevés sí que seria un desastre: haver tingut una joventut daurada i que quan ets vell et trobis que has d'anar desesperat pel món. Vull dir que... tot està bé, si no hi ha problemes importants. Ara, que, si n'hi ha, això de ser escriptor salva molt, perquè tens una capacitat de separar-te'n i ser espectador de tu mateix. Estic en una de les èpoques més felices de la meva vida: estic amb les meves flors, escrivint, sense passions ni problemes sentimentals. Aquesta llibertat que tinc, ja ho veieu, no em serveix per a res, però és una llibertat. El que no m'ha passat mai em passa a la vellesa. És curiós, oi? N'estic encantada. [...]

#### LA MORT I EL DOLOR

Por de morir? És una pregunta molt greu. Amb l'edat no hi penso gaire. No vol dir que no hi pensi alguna vegada, però no tinc l'obsessió de la mort. El drama de persones que, per exemple, viuen pensant en la mort, no el tinc. He passat èpoques de creure que ho liquidava tot. Ara, no, El problema de la mort és el més inherent a l'home. Per això s'han fet les religions, no? Els temes importants de la vida són l'amor i la mort. D'això no hi ha cap dubte. L'amor és una espècie de mort. Però la mort física, per si mateixa, és una cosa en la qual no penso gaire. És a dir, la considero un accident, una cosa tan normal com el fet de néixer, i tots hi hem de passar. No demanem néixer ni demanem morir, i tan difícil és néixer com morir. En principi, si un té coneixement, tanta por fa néixer com morir. El que passa és que quan neixes no te n'adones. I el sol fet de néixer ja és tràgic. La mort és una cosa tan fatal com una tempesta d'estiu en ple agost. Tant si et fa por com si no, te'n vas. Quant al dolor, és una cosa terrible. No hi ha alternativa possible enllà de l'acceptació. Com la guerra, fa pànic a tothom. [...]

#### CREURE

Que si sóc creient? De fet no m'interessa gaire contestar aquestes preguntes. Sóc creient d'una manera molt personal i profunda. Ara, em sento cristiana, no catòlica; catòlica practicant, no. Quant al més enllà, el plantejament és una incògnita. Certament que s'endevinen manifestacions més enllà dels sentits, diguem-ne possibles manifestacions sobrenaturals..., però no està dit que no puguin tenir explicacions ben naturals. Déu? En ocasions molt difícils, molt difícils, m'hi he adreçat i sempre m'ha ajudat; d'una manera gairebé miraculosa. Sempre m'ha entès; quan ha passat alguna cosa, m'ha tret del pou on estava enfonsada. Ha estat molt important per a mi, sempre ho ha estat. He demanat poques vegades, dues o tres, però m'ha respost esplèndidament. Es una cosa que m'emociona. Supersticiosa, crec que no ho sóc, Però em passa una cosa curiosa. Sempre he tingut cura de no emprendre cap viatge en divendres. I això ha de ser una superstició, no? Com que jo vaig néixer un dissabte, inconscientment la por del perill de néixer m'impedeix. de fer coses en divendres. Quina cosa, no? [...]

#### ENCARAR-SE A LA FI

Moltes vegades, abans d'adormir-me, o per adormir-me, m'encaro amb la meva mort, i la meva mort per a mi són els meus ossos: el que hi ha de més durador, el que quedarà, el que no es perdrà en el país de l'oblit. Començo a pensar en la vèrtebra atles que suporta el meu crani, de la vèrtebra atles passo als cornets del nas i d'aquests a les falangetes i a

les falangines, al sacre i al coxal, al còndil al cúbit i així, a poc a poc, em vaig perdent en la meva mort de cada dia fins que m'arribi la fi.

SARTRE, *LA MORT*.<sup>2</sup>

A l'instant infinitesimal de la meva mort, no seré més que el meu passat. Ell sol em definirà. És el que Sòfocles fa dir a Deianira: «És una màxima rebuda de temps que ningú no pot pronunciar-se sobre la vida dels mortals, és a dir, si ha estat feliç o desgraciada, abans de la seva mort.» És, així mateix, el sentit de la frase de Malraux: «La mort canvia la vida en destí.» És, en fi, el que turmenta el creient quan realitza amb terror que en el moment de la mort els jocs són fets. No en queda ni una sola carta per jugar. La mort s'acosta a nosaltres tal com en nosaltres mateixos la mort ens ha canviat. Al moment de la mort, *som*. És a dir, estem sense defensa davant el jutjament d'un altre: ell pot decidir *véritablement* el que som, no tenim la més petita escletxa per on escapar. I el penediment de la darrera hora és un esforç total per fer trontollar tot el ser que lentament solidificat damunt nostre, un darrer espasme per desentendre'ns del que *som*. En va; la mort solda aquest darrer espasme amb el tot, no fa més que entrar en composició amb tot el que l'ha precedit, com un factor entre tants altres, com una determinació singular que es comprèn només a partir de la totalitat.

---

<sup>2</sup> Fragment de *L'Être et le néant* (París: Gallimard, 1943, pàg. 150-151), de Jean-Paul Sartre, versionat per Mercè Rodoreda.

**Mercè Ibarz. *L'amic de la finca roja*. L'ull De Vidre, 2019.**

Una altra faceta propiciada per l'exili en Rodoreda va ser la pintura, en aquests mateixos anys, abans de tornar per fi a la novel·la. Tenia escrits un bon grapat de contes —extraordinaris— que no van ser editats, uns quants, fins al 1958, quan Editorial Selecta li publica *Vint-i-dos contes*, que havia guanyat l'any anterior el premi Víctor Català. En aquests contes l'exili viu cruament. On més cruament viu en tota l'obra de la Rodoreda: l'autora pren per als contes l'exili directament com a matèria narrativa, no pas mítica ni lírica, com farà en poesia, ni el deixa en el·lipsi com fa a les novel·les. Són els contes probablement més crus de la literatura catalana del segle xx. Dins de la literatura de l'exili europeu, mereixen un lloc destacat.

Però allò que li cou dintre és una altra cosa. Durant tota la dècada dels cinquanta Rodoreda té la convicció que és hora de tornar a la novel·la, escapçada en el seu cas des del 1938 i la publicació d'*Aloma*. Pertany a la generació que es va sentir al·ludida per les reflexions de Carles Riba sobre el mal que a la modernització literària catalana feia l'absència de novel·listes i de novel·les, gènere que crea públic, lectors. Però la novel·la no li sortia. Escriu cartes, revisa contes. I pinta.

Pinta seguint models clars: Klee, Miró, Dubuffet, Kandinsky. Fa collages i aiguades, no fa servir l'oli. Tampoc no dibuixa. Les peces que s'han conservat, gairebé un centenar, permeten veure que estava ben al cas de les arts plàstiques de la postguerra. Per més que la historiografia hagi convingut a establir que la capitalitat artística ja havia passat a Nova York de resultes de l'exili artístic de la Segona Guerra Mundial, de més en més és rellevant que a la capital francesa s'estava donant una de les pautes artístiques de la contemporaneïtat: la recerca d'un sentit possible al món després de les bombes a partir dels confins de la infància i de la bogeria, l'art brut. Una recerca en què van tenir un paper notable Miró i el grotesc.

La Rodoreda no creu ser pintora, cal dir-ho ben clar. Però si no hi ha altre remei per guanyar-se la vida, un cop decidit que se la guanyarà amb la creació, que no es posarà a treballar de qualsevol cosa, si fer quadres és una possibilitat, l'aprofitarà a fons. Als anys quaranta, davant la gana i la pobresa de recursos, a Bordeus, havia pensat en el disseny de moda, una de les derivacions de la plàstica moderna. Per sort, té un company que l'ajuda i que se'n surt, de guanyar diners; no se sap sempre exactament com, però allà està l'inefable Joan Prats, que signava Armand Obiols com a periodista i crític literari. Tanmateix, Rodoreda intenta sempre guanyar-se la vida. Amb coses fetes a consciència, com ara pintar.

La pintura li serveix, a més, per investigar. S'hi nodreix, mirant de comprendre, enllà de la difícil i estranya condició d'escriptora catalana a l'exili, sense lectors possibles, de quina manera l'art, la literatura en el seu cas, pot continuar tendint cap a l'absolut i la posteritat en un moment en què el testimoni, la crònica, són tan necessaris. I si de debò era possible tendir cap a l'absolut després d'Auschwitz i de les bombes que havia vist caure a Barcelona i pels camins de França. La Rodoreda d'aquests anys és una escriptora greu, més i tot que no ho era ja quan durant la guerra escriu i publica *Aloma*, novel·la que és a anys llum de l'escriptora juganera i satírica que s'havia donat a conèixer el mateix any de la República.

Crec que la pintura que va fer a París i els primers anys a Ginebra li va permetre investigar i preparar les novel·les que estava a punt d'engegar d'una manera forta i intensa, del tot específica d'aquell moment i del llegat que aquest moment ens deixaria, precisament perquè les arts plàstiques li donaven la possibilitat de deslligar-se de la tradició literària pròpia, la catalana, en la qual les repetides llacunes històriques —com ara una bona poesia romàntica, deia Joan Sales— no havien permès desenvolupar la llengua literària en els registres de naturalitat que la modernitat demana i que, al capdavall, serà una de les troballes i herències de Rodoreda. Aquest registre, tan seu, li vindrà de les arts plàstiques.

Practica la pintura (aiguades, collages) entre el 1947 i el 1956. Una carta de Julio Cortázar constata que aquest últim any Rodoreda encara pintava (els dos escriptors s'havien tractat una mica a Ginebra). Segurament no va continuar més enllà perquè aviat les coses canviarien, per a ella i la seva obra. La represa dels premis literaris i de l'edició en català a Barcelona, liquidada de manera salvatge pel franquisme, engegava el 1957. Va ser l'encoratjament decisiu perquè la Rodoreda se centrés en la novel·la.

Amb els contes ja escrits segons el pla que s'havia traçat —l'explica en una de les cartes a Anna Murià—, havent guanyat els premis Santamaria i Víctor Català a Barcelona, acara la fi dels cinquanta amb el repte de la novel·la. No vol defugir-lo. És el desafiament de la seva joventut i generació, la novel·la moderna catalana. La pintura l'ajudaria a guanyar-lo.

Un dels corrents estéticoètics dels cinquanta va ser l'art brut, esperonat pel pintor francès Jean Dubuffet, que així el va anomenar el 1945 i que aviat va ser tingut en compte i valorat. En l'estela, hi tenim l'obra de Josep M. de Sucre, un dels pintors admirats i seguits per Rodoreda. Poeta, crític, pintor, promotor artístic, personatge inclassificable, a De Sucre devem la seva obra plàstica i els camins que va obrir als cinquanta com a director del Cercle Maillol a l'Institut Francès de Barcelona, que va permetre les decisives estades a París de les segones avantguardes catalanes i, així, el triomf rotund de l'informalisme de

Tàpies. Marginal i clarivident va ser De Sucre, pintor de rostres al·lucinats. La lucidesa de la veu de Natàlia-Colometa, fins al seu tornar-se boja durant els primers anys de la postguerra, enllacen, en una mesura gens negligible, amb l'art brut de llavors.

L'art de la postguerra que propugnava i recercava Dubuffet era l'extracultural, que el pintor, dissident del grup surrealista de Breton, explicava així el 1946: «Obres executades per persones alienes a la cultura artística, en què el mimetisme, contràriament al que succeeix amb els intel·lectuals, hi té poca o gens de cabuda, de manera que els seus autors fan servir recursos (temes, elecció de materials, mitjans de transposició, ritme, forma d'escriptura, etc.) extrets de la seva experiència personal, i no de les referències de l'art clàssic o de l'art modern».

En la Rodoreda de postguerra no hi ha cabuda, de fet, per a cap intel·lectual; és una de les grans diferències amb la seva obra republicana. La revisió d'*Aloma* a mitjan anys seixanta es diria que segueix la pauta del moment: temes, materials, mitjans de transposició, ritme i escriptura són susceptibles de ser considerats segons Dubuffet. Rodoreda evita l'aixopluc que li podria haver donat la gran tradició, que havia estat l'aposta dels anys trenta precisament amb *Aloma*, a qui donà nom d'heroïna de Lull quan va escriure aquesta primera gran novel·la durant la revolució a Barcelona (Rodoreda és d'una generació que sempre va parlar d'aquells anys com de la revolució). No, no tornarà a recórrer a la gran tradició catalana de forma explícita: Rodoreda sap que és a l'exili per catalana, però sap així mateix que tot Europa és un trànsit d'exilis i que és en aquest riu on ha de confluïr. Amb la tradició, hi passarà comptes quan acabi del tot *Mirall trencat*, obra també iniciada als cinquanta.

Viu i escriu en un trànsit d'exilis. Tants escriptors i artistes que s'havien quedat a Europa es van trobar abocats a l'exili interior i, doncs, al viatge, dins i fora de les seves fronteres. En l'objectiu de restaurar la relació entre vida i art sovint prenen per guia l'etnografia i l'antropologia, l'altre fil conductor de la creació de postguerra. És, per exemple, el fil roig de *La mort i la primavera*. Era una altra variant de l'emigració política i de la fugida del terror, la recerca d'una forma d'existència menys corrupta, que ja s'havia manifestat en l'entreguerres, als vint i primers anys trenta, quan tants artistes visuals i poetes se'n van a terres llunyanes a mirar de trobar el sentit de l'anomenat *progrés* que la Gran Guerra havia desballestat; amb excepcions com la de Buñuel, que, per esperit de contradicció, per sentit polític concret i per ampliar el camp creatiu del surrealisme, se n'havia anat a les Hurdes. Després del 1945 s'hi torna encara més, als mons primers de la humanitat i el que en resta.

En literatura, un amic de Dubuffet, el poeta i prosista d'origen belga Henri Michaux, observador atent dels arbres en la seva vida i en la seva obra, va ser un dels referents de

Rodoreda. En una carta del 1953, el cita com a model de les primeres proses que escriu a París que no són contes, les *Flors de debò* (anys després diria de *Viatges i Flors* que és «el llibre meu que salvaria d'un incendi»). Dubuffet havia viatjat al Sàhara els anys 1944-1946 i Michaux era ja conegut entre els cercles literaris de la preguerra pels seus viatges i la seva prosa lliure i dinàmica, enigmàtica. Tanmateix, Michaux no és un cronista o un escriptor de viatges i prou.

El 1948 publicava *Ailleurs* (En un altre lloc), relats de viatges imaginaris que van causar impacte i donaven la mesura de l'estil i l'abast en la postguerra de l'autor d'*Un bàrbar a l'Àsia* (1933), carnet de viatge de xoc immediat en tants escriptors de diverses llengües, com ara en Jorge Luis Borges, que el va traduir a l'espanyol. Anys més tard, el 1964, Michaux en va publicar una edició amb un prefaci que declara el seu llibre com a fracàs; els pobles que retrata, diu, ja havien estat malmesos per les colonitzacions com per les revolucions postcoloniales. No hi ha pobles meravellosos, cultures meravelloses, només la seva idealització, i això és, diu Michaux, *Un bàrbar a l'Àsia*. Creu i ratlla amb les il·lusions de joventut, d'abans de la guerra.

[...] Com a Buñuel, que se'n va anar a les Hurdes [...], a la Rodoreda no li va caldre als anys cinquanta viatjar més del que ja ho havia fet per engegar una prosa i una concepció narrativa irrealistes, fora de la història, d'arrel etnogràfica. El seu propi «ailleurs», els seus propis «en un altre lloc», serien les *Flors* i *La mort i la primavera*. Ara n'escriu les primeres versions. Una mica posteriors al llibre de Michaux, participen tant de l'art extracultural com de l'etnografia i el viatge. Com ella, Michaux escrivia i també pintava.

Un altre escriptor ben diferent va plantejar-se també el vessant etnoantropològic. Saul Bellow, jueu nord-americà, havia fet la guerra a Europa i durant la postguerra va voltar dos anys pel Vell Continent, amb base a París. El 1944 s'havia donat a conèixer amb la primera novel·la i en pocs anys ja havia guanyat prestigiosos premis del seu país, no gens fàcils d'obtenir llavors per un escriptor centrat en la condició nord-americana vista per un narrador jueu. Va ser durant anys professor universitari d'antropologia. L'any 1959 publica *Henderson, el rei de la pluja*, que s'escau a l'Àfrica negra i és una sàtira impressionant que permet ser relacionada amb l'art extracultural de Dubuffet, sense nocions pautades, pel cantó del revers: Henderson és un inútil, un idiota, que s'ha fet ric i no sap què fer dels diners, ha superat de lluny l'herència dels seus pares, dos professors cultivats. Ha fet la guerra a Europa, que el seu país ha guanyat. Se'n va a Àfrica per avorriments. S'afegeix al viatge d'una parella de coneguts tan rics i inútils com ell, els perd de vista en arribar a Àfrica i hi troba l'oportunitat —i Bellow també— de contrastar les poques coses que sap del món amb les ben concretes que saben els africans. Acabarà sent el rei de la tribu perquè els africans ja ho saben, que el més inútil pot amagar la reialesa, pot ser la seva màscara.



A *La mort i la primavera* les coses no són gaire diferents. Hi varia el to, certament, i els mitjans de transposició, que diria Dubuffet, són distints, però l'autora s'hi planteja aspectes força similars. Aspectes que vinculen Rodoreda i Bellow, de nou, a l'art brut: la història contada a través de l'estricta experiència personal, no llibresca, sovint d'un boig o a través de l'alienació mental. Henderson és un nord-americà educat que ha renunciat a la cultura adquirida pels seus pares i ha esdevingut un sonat ric. Els protagonistes de la Rodoreda en aquesta novel·la, que finalment va quedar inacabada i va ser editada pòstumament, viuen, al seu torn, en una societat sense escriptura ni religió ni història, sense cap marc que els permeti la cultura en tant que emancipació o sublimació, sinó com un tramut de lleis i presons destinades a matar el desig. No és que ningú no hi pugui ser considerat boig, aquesta és una categoria de la història cultural que no té cabuda en *La mort i la primavera*: tant s'hi pot dir que tots estan sonats com que no hi existeix la bogeria. Hi ha dissidència, com a *Henderson* hi ha complicitats entre els negres i el blanc que els ha aterrat del cel: la dissidència en Rodoreda del sentir individual, el desig de fer la seva pròpia voluntat, la separació del col·lectiu, ser altrament. Com entre els alienats.

Va agafar una frase del *Henderson* de Bellow com a lema de l'última novel·la que va publicar, *Quanta, quanta guerra...* (1981). «What make me take this trip to Africa? There is no explanation» ('Què m'ha fet fer aquest viatge a l'Àfrica? No hi ha cap explicació'), citació lleugerament modificada, segurament copiada de memòria, una frase que a la Rodoreda se li devia haver quedat al cap. La frase original diu: «There is no *quick* explanation», 'No hi ha cap explicació planera'. [...]

La casa. La natura-casa. La dona-casa. Són conceptes forts per interpretar i llegir Rodoreda, la dona i l'obra. Totes les seves novel·les, des d'*Aloma*, són històries d'una casa: bastida i perduda, destruïda o reconstruïda, a la recerca, de la qual fugir o a la qual tornar... La casa de la literatura, la casa de l'exili. La casa pròpia. La dona-casa. La natura-casa.

L'art que en aquests anys posa la intuïció natura-casa com a fonament de la imaginació i de l'acte creatiu relaciona el cosmos i l'antropologia, entrelligant l'exterior amb l'interior, posant l'èmfasi en el paisatge com a casa de l'humà, ja sigui en les *Constel·lacions* de Miró com en l'escultura d'Oteiza i la de Barbara Hepworth. La dona-casa, una altra de les imatges fortes que apareixen en les formulacions creatives dels cinquanta, eixampla el concepte del 1929 que devem a Virginia Woolf, d'una habitació pròpia. (Magritte dona la raó a Woolf al cap de més de vint anys sumant-hi aquesta habitació on protegeix «els valors personals» després de la guerra).

La dona-casa i la natura-casa, a més d'en la Rodoreda, són centrals en tres creadores entre moltes, de manera paral·lela a la seva: la dona-casa, en l'escultora d'origen francès Louise Bourgeois (1911) i en l'escriptora brasilera d'origen ucraïnès Clarice Lispector (1920-1977). La natura-casa en l'escultora anglesa Barbara Hepworth (1903-1975).

Fa uns anys, a l'Ivam, vaig veure una retrospectiva de la Hepworth. Fascinada, em vaig estar una bona estona davant de dues obres de format petit en marbre blanc: *Grup I (concurrència)* i *Grup II (gent que espera)*. La primera estava formada per onze figures, l'altra per deu, i les dues obres estaven alçades en sengles plataformes que reunien cadascuna els respectius grups de figures. Em vaig trobar pensant en *La mort i la primavera*, en les figures isolades i alhora en relació que conformen aquesta novel·la on la imaginació rodorediana és del tot abstracta. Les dues peces de Hepworth daten del 1951 i el 1952. En llegir-ho a la cartel·la, se'm va fer present que la recreació de les formes humanes enmig de la naturalesa i del paisatge revesteix en les obres dels anys cinquanta un caràcter fonament històric. A la paret del museu, unes declaracions de l'escultora del 1955 me la van acostar encara més a les preocupacions de Rodoreda:

Veig l'era present de vols i de projeccions vers l'espai i el temps com una immensa prolongació de les nostres sensibilitats [...]; però per apreciar-ho plenament crec que abans hem de reconèixer en nosaltres mateixos una estabilitat antiga —una estabilitat inherent a la terra, les roques i els arbres, inherent a la nostra capacitat d'alçar-nos, moure'ns o sentir— que ens permeti avaluar les reaccions psicològiques veritables que donem al nostre equilibri en el paisatge i a la posició que ocupem en l'espai i en el temps.

Vaig recordar la carta de la Rodoreda que descriu al poeta Carner la Barcelona de postguerra d'un dels primers viatges que hi fa des de París, l'agost del 1949:

La primera impressió que es té quan s'arriba a Barcelona és que la FAI va guanyar la guerra. I ara quasi es pot dir que si hi classifiquem la gent segons llur pes —gent decent, fins a 58 quilograms; bandarres, de 58 en amunt— no us equivocareu pas gaire. Afortunadament, encara hi ha alzines, pins i ginesta, i és molt possible que, a partir d'aquests elements, es pugui reconstruir tot.

És una «estabilitat antiga», diria la Hepworth: és el vincle ancestral de la naturalesa que surt a l'ajut de l'exiliada que torna a la ciutat desequilibrada.



No fóra estrany que la Rodoreda engegúés a partir d'ací *La mort i la primavera*, novel·la de morts ressuscitats que transiten per un paisatge en abisme. O que comencés a inventar-se les *Flors de debò*, per si de cas fallava al país natal la naturalesa i tot.



## La novel·la

**Arnau Pons, «Editar el misteri», postfaci a l'edició de *La mort i la primavera*, de Mercè Rodoreda, Club Editor, 2017.**

No és fins que comença la segona part de *La mort i la primavera*, i per tant quan ja hem assistit a l'intent de suïcidi del pare del protagonista i al seu suplici posterior amb una mort vigilada (una forma germinal de biopoder, o de necropoder, que s'avança a les reflexions de Foucault), i quan ja se'ns ha explicat el ritual festiu i atroç del pas del riu i el consum de carn de cavall, amb el seu gust de no res i d'estella (un gust de Guerra Civil), no és fins en aquest moment calculat que Rodoreda decideix presentar-nos una al·legoria de l'estil de *Viatges i flors* amb la intenció d'exposar la seva visió de la dialèctica dels contraris que donen títol a l'obra. Suara, aquests apareixen sota l'aspecte dels endolats i els ocells blancs, dues menes diferents d'éssers alats, biològicament enllaçats i alhora enemistats a perpetuïtat, com la vida i la mort, o com el bé i el mal. Si s'han hagut d'avesar a cooperar per reproduir-se i existir, no és sinó a contracor, amb agressivitat, ja que els uns depenen dels altres per poder ser, en una curiosa combinació de protecció i d'amenaça. De fet, és impossible que aquestes dues espècies hagin pogut viure mai per separat. [...]

El joc conceptual dels ocells podria ser tant la plasmació d'una lluita interior com l'anàlisi de l'experiència en què es va veure sumida l'escriptora amb les dues guerres successives que li va tocar esquivar i que van fer-ne, paradoxalment, una persona dues vegades lliure: com a dona i com a artista. Perquè en realitat l'exili, en Rodoreda, més que un exili, és una separació. I és en virtut d'aquesta separació física que ella arriba a separar-se dels motius literaris que tria, i ho fa mitjançant una represa meditada que és, definitivament, una forma de denúncia. Però al mateix temps aquesta separació la situa en un lloc privilegiat com pocs l'han tingut —és un punt d'albir des del qual pot atalaiar la Història *avec sa grande hache*. (Rodoreda és el primer autor català i espanyol que va donar compte dels camps nazis amb la publicació de «Nit i boira» a Mèxic el 1947, és per això que, tal com apunta Sara J. Brenneis, s'avança a la problemàtica que ha plantejat el gènere.)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Sara J. Brenneis, «Moral Ambiguity in Mauthausen: Mercè Rodoreda's 'Nit i boira'», *Letras femeninas*, Arizona State University, vol. 38, núm. 2 (hivern 2012), p. 217-229. Tal com remarca Brenneis, amb el monòleg interior del protagonista ens adonem que el fet que ell estigui reclús al camp és absolutament atzarós; amb això Rodoreda ens vindria a dir que qualsevol refugiat republicà podria haver estat deportat, fins i tot ella mateixa. Seria, doncs, la persecució sense motiu d'*El procès* de Kafka. Tot i això, el relat contrasta fortament amb l'experiència que Armand Obiols, el company de Rodoreda, va fer al camp de Lindemann, a prop de Bordeus. Hi tornaré més endavant. El cas és que «Nit i boira» no es va publicar a Catalunya fins tres anys després de la mort de Franco, dins l'aplec *Semblava de seda i altres contes* (1978). Com que al volum de *Tots els contes* (MOLC, 1979) no hi ha cap informació sobre la gènesi ni les primeres publicacions dels contes, vaig pensar durant un temps, equivocadament, que la pel·lícula homònima d'Alain Resnais, *Nuit et brouillard*, en podia haver estat el desencadenant, atesa l'afecció de

Una mica com Adrià Guinart de *Quanta, quanta guerra...*, que se'n va al front per estar amb els amics i alliberar-se de la mare, la Guerra Civil espanyola va donar a Rodoreda una primera embranzida, mentre que la Segona Guerra Mundial li va donar la volada definitiva —era el tall violent que li calia fer amb Catalunya i amb la família per poder ser l'escriptora que va ser. Tot això és ben bé l'entrellat dels endolats i els ocells blancs. No pas una Lluita acarnissada entre el bé i el mal, en la qual l'un ha de vèncer l'altre (com en la teologia), sinó que més aviat es tracta, com en el cas d'Armand Obiols (*home doble* segons l'expressió de Mercè Ibarz),<sup>4</sup> d'un debatres en una forma de col·laboracionisme. El mal és ambidextre, però també ho és el bé. L'ocell blanc covarà el niu dels endolats amb el pit esquitxat de sang, si cal. I els endolats tindran feina a exterminar els covadors dels quals dependrà la seva raó de ser.

La mort i la primavera poden ser, doncs, les de l'abril del 1939, amb una mort encara fresca, o les de mitjan juny del 1940, amb aquelles nits de por i d'amor tibant i llavors «aquelles albes malaltes de tant amor» —que Armand Obiols li recorda amb nostàlgia en una carta escrita el 19 d'octubre de 1941 des de la zona ocupada de França,<sup>5</sup> on es degué desplaçar per temptejar una millor sort, mentre ella romania sola a Llemotges. [...]

El fet és que va acabar sota les ordres de l'exèrcit alemany. I és així que va dur cosida als dintres, sense saber-ho, l'al·legoria dels endolats i els ocells blancs tot el temps que va treballar per a l'Organització Todt, *que l'amenaçava i el protegia*.<sup>6</sup> Segurament hauria pogut contactar les forces de la resistència o del maquis i avenir-se a les lectures que faria moltíssims anys després (com ara Sartre). Però el cert és que no ho va fer.

[...]

---

Rodoreda pel cinema. Pel que fa a les possibles fonts que podrien haver-li servit per escriure el relat, vegeu «El cadàver al llit propi: Mercè Rodoreda i l'univers concentracionari», de Joan Ramon Resina, a *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda (1908-2008)*, ILC, FMR, Barcelona, 2010, p. 282 s.

<sup>4</sup> Mercè Ibarz, *Rodoreda. Exili i desig*, traducció de Tina Vallès, Empúries, Barcelona, 2004, p. 61 s.

<sup>5</sup> Armand Obiols, *Cartes a Mercè Rodoreda*, La Mirada, Sabadell, 2010, p. 54. La carta ja va ser citada per Montserrat Casals a la seva biografia, *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura*, Edicions 62, Barcelona, 1991, p. 111. Casals ofereix un retrat molt ben documentat d'Armand Obiols (pseudònim de Joan Prat) i també del moment: vegeu p. 99 s.

<sup>6</sup> L'Organització Todt va ser la causant, per exemple, de l'assassinat dels pares de Paul Celan a Ucraïna. Pel que fa a França, vegeu Peter Gaida, *L'Organisation Todt en France (1940-1944)*, Lulu Press, 2014. Maria Campillo ha indicat que Rodoreda és el primer autor que es val de l'eufemisme nazi «nit i boira» per designar la realitat dels presoners als camps, i també ha establert un vincle entre «Nit i boira», el relat de Rodoreda, i el poema «Fuga de mort», de Paul Celan, però tampoc no fa esment de l'experiència concentracionària d'Obiols com a funcionari de l'Organització Todt. Aquesta dada és inevitable si se'n fa una aproximació històrica i biogràfica, com és el cas de Campillo; vegeu *Memòria literària i ficció de l'univers concentracionari*, Fundació Carles Pi i Sunyer, Barcelona, 2006.

En el mateix moment que Rodoreda reescribia *La mort i la primavera*, el 1962, Adorno publicava a *Merkur* «Aquells anys vint», un article que li va servir per matisar el que havia afirmat sobre la pertinència de la poesia després d'Auschwitz:

Els autèntics artistes del present són aquells que en les seves obres fan revibrar l'horror més extremat.<sup>7</sup>

Per això les reflexions tardanes d'Adorno, recollides en una obra inacabada com és la seva *Teoria estètica*, s'adiuen amb la factura d'aquesta obra també inacabada de Rodoreda:

Per poder subsistir enmig dels aspectes més extremats i més tenebrosos de la realitat, les obres d'art que no es volen vendre com a consol s'han d'equiparar amb allò més extremat i tenebrós. Avui, art radical vol dir art tenebrós, de color negre.<sup>8</sup>

[...] I tanmateix, com diu Adorno, l'*art negre* ha de seguir sent art —cosa que permet de continuar utilitzant el qualificatiu de *poètic* quan ens hi referim. Si, al cap i a la fi, ell defensa la inintel·ligibilitat de les obres, o la seva manca de sentit, no és perquè rebutgi tota forma d'aproximació interpretativa o hermenèutica. Més aviat sosté que l'art radical no és immediat ni bell; no busca confortar ni delectar, sinó xocar, colpir, fer mal —mai, però, a costa de les víctimes, ni tampoc sota la forma del que seria «destructivament embriagador».<sup>9</sup> I ho fa sempre amb el seu caràcter enigmàtic, com un missatge dins una ampolla que és llançada al mar; d'aquí ve que exigeixi un esforç hermenèutic sense parió.

[...]

Costa d'entendre per què Carme Arnau ha afirmat que la lògica del poble és la d'un «suïcidi ritual».<sup>10</sup> [...] D'entrada, el que podem dir és que el bosc dels morts és un cementiri

<sup>7</sup> Theodor W. Adorno, «Jene zwanziger Jahre», *Merkur*, núm 1., 1962, reprès a *Eingriffe. Neuen kritische Modelle* (1963), *Gesammelte Schriften*, vol. 10.2: *Kulturkritik und Gesellschaft II*, p. 506.

<sup>8</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, *Gesammelte Schriften*, vol. 7, p. 65; trad, cast., p. 60.

<sup>9</sup> És «el *shock* com a bé de consum» de què parla Adorno a *Minima moralia*, núm. 150, *Gesammelte Schriften*, vol. 4, p. 266 s. N'hi ha una traducció espanyola de Joaquín Chamorro Mielke, que Akal ha reeditat: *Obra completa*, 4, p. 244 s.

<sup>10</sup> Vegeu [Mercè Rodoreda, *La mort i la primavera*, «Arxiu Mercè Rodoreda», FMR, IEC, Barcelona, 1997 (d'ara endavant, MP-FMR-1997)], p. 23: «(...) s'inicia amb el suïcidi ritual del pare». I també p. 95, nota 36: «El suïcidi, un suïcidi progressivament ritual, és una temptació o una opció de nombrosos personatges rodoredians (...)». Carme Arnau hauria d'haver explicat què entén per «progressivament ritual»: ¿es refereix potser a la progressió de l'obra? ¿O potser que l'acte es va ritualitzant a mesura que l'obra avança? Tal vegada, en considerar que *La mort i la primavera* pertany a l'última narrativa de l'autora (fora de tot criteri filològic), vindria a dir que aquesta novel·la posa l'últim esglaó en la ritualització d'aquest acte lliure.

de gent que ha estat morta (eutanasiada?) mitjançant un ritual que s'ha imposat en el moment de la seva mort, i no pas un suïcidi ritualitzat. Perquè el moribund, en lloc de ser reconfortat en els seus darrers moments, és forçat a morir amb més patiment, i també amb por i esgarrifança.<sup>11</sup> Se li accelera la mort sense miraments, asfixiat amb ciment, per amor d'una creença sobre la destinació de l'ànima.

Els arbres del bosc dels morts no gemeguen quan són esventrats pel protagonista amb la complicitat de la marastra, en un dels moments més tenebrosament dionisiacs de la novel·la. No són homes arbrificats ni tampoc arbres de carn, com en el Dant. A dins no hi ha suïcides, és a dir, aquells que han triat una mort lliure tot desafiant les creences religioses i per això són castigats a l'Infern, sinó que contenen aquells que, sotmesos a la llei, han mort ofegats pel ciment, seguint un terrible costum. Per això els vius s'apleguen finalment de manera catàrtica i obscena per fer la festa d'enterrament i celebrar una vegada més una mort abjecta i abnegada. L'obra no pot ser més crua ni distanciar-se més de la reprovació cristiana del Dant. Perquè és obvi que el pare, en ficar-se de viu en viu dins del seu arbre, desafia les creences del poble per salvar-se del suplici del ciment. Per tant, s'insurgeix contra la figura del ferrer i protesta contra l'infern en què s'ha transformat la seva vida. [...]

La novel·la, en qualsevol de les seves variants, diu clarament que els suïcides (com la mare de la marastra, que es penja) i també els qui han tingut una mort sobtada per accident o per assassinat (com la filla del protagonista) són bandejats del bosc dels morts i enterrats sense festa al peu de la Maraldina, tret dels qui moren passant per sota del poble llançats al riu, que són tornats a l'aigua. Així, doncs, una creença sobre el lloc on ha d'anar a raure l'ànima —com en el cristianisme— determina la mort de cadascú, ja que està vinculada amb el seu benestar i amb el de la col·lectivitat. La ideologia fa que les ànimes *lliures* siguin vistes com a ànimes *en pena*. Els prejudicis diuen, doncs, que la llibertat absoluta —encarnada en una mort lliure, no coaccionada— menaria en darrer terme a una errància.

[...]

Adorno torna a ser fecund per pensar el sentit de l'estètica de la lletjor i del grotesc que Rodoreda desplega a *La mort i la primavera*:

---

<sup>11</sup> Ja va formular-ho Mercè Ibarz a *Mercè Rodoreda. Exili i desig*, op. cit., p. 163: «Ningú no pot buscar una mort diferent. El suïcidi és prohibit, i també ho és que un mateix entri a l'arbre i mori d'asfíxia i no a causa del ciment.»



L'art ha d'adoptar la causa de tot el que es proscriu per lleig, però no pas per integrar-ho, atenuar-ho o reconciliar-ho amb la seva existència mitjançant l'humor —que és més repugnant que tot el que és repugnant—, sinó per denunciar en allò que és lleig el món que el crea i reproduïx a la seva imatge i semblança (...). En la tendència que té l'art modern pel que és nauseabund i físicament repel·lent (...) es manifesta el motiu crític i materialista, ja que a través de les seves figures autònomes l'art denuncia la dominació, fins i tot la sublimada com a principi espiritual, i parla a favor del que ella reprimeix i nega.<sup>12</sup>

Vista com una obra europea pròpia del seu moment, no hi ha cap dubte del seu contingut crític, ni tampoc de la denúncia que fa de les formes socials de control i d'opressió, així com de tot allò que és reprimat (com ara el desig, tant en criatures com en grans) i negat (la llibertat de pensament, com li passa al pres, que es fa insuportable per allò que diu i pensa, pels seus comentaris sobre els mites, els prejudicis i els costums aberrants). Per tant, els personatges malgirbats o mutilats no tenen res de fantàstic; poden ser lletjos, repel·lents i nauseabunds, però fan palès en el seu cos què és allò que els esguerra. I això, com ja he apuntat més amunt, pot ser tant la ideologia perversa que porten a dins que els surt a la superfície en la forma d'una tara o d'un aspecte desagradable (el ferrer, els vells de l'escorxador)— com també la violència d'una dominació implacable —que pot arribar a eliminar allò de més singular d'una persona, com és la cara. Hi podem veure la petja de Víctor Català, a qui la cruïra de certes descripcions i l'horror de certes accions li van servir per mostrar l'aspecte més natural de la condició humana. De fet, molts dels elements de *La mort i la primavera* —si deixem de banda els merament sobrenaturals (com els arbres del bosc dels morts, amb el pinyol a dins, o les glicines que s'emporten amunt les cases, les bombolles de sabó que es tornen de vidre; els endolats i els ocells blancs)— poden pertànyer perfectament a un poble de muntanya qualsevol, de principis del segle XX. [...]

Els objectes realment fantàstics en aquesta novel·la no són, a dir veritat, els elements sobrenaturals que hi apareixen, ja que en certa manera són mers instruments al servei de l'al·legoria. El que hi és realment fantàstic és l'home en si, pelat. I aquest no és —com precisa Sartre sobre Blanchot— «l'home de les religions i de l'espiritualisme, compromès només a mitges amb el món, sinó l'home-donat, l'home-natura, l'home-societat (...) només hi ha homes, i el creador d'obres fantàstiques [o sigui l'artista] proclama que ell s'identifica

---

<sup>12</sup> Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, vol. 7, p. 78 s.; trad. cast., p. 72.

amb l'objecte fantàstic [que és l'home]». <sup>13</sup> Si mai sembla monstruós o fantàstic o grotesc o lleig, és perquè és ben real, per moltes tares físiques que tingui. [...]

És innegable que en la flora i la fauna de la novel·la hi ha alguns elements fantàstics, però els humans hi són descrits o mostrats tal com poden ser de debò, amb unes tares ben reals i alhora plens d'una humana inhumanitat —com moltes vegades els hem vist. La monstruositat resideix només en les seves creences i servituds, de manera que l'una complementa les dues altres. Els defectes del cos representen, doncs, les disfuncions del pensament. Aquí sempre ens movem a frec dels grops més abonyegats o cantelluts de la condició humana. El cos hi ve a ser una viva expressió de l'ànima. Si el senyor del poble —el noble— i el ferrer —el tirà— tenen les cames esguerrades, no és pas perquè imitin el mite, <sup>14</sup> sinó perquè el seu paper en el món els impedeix d'avançar bé.

No es pot dir, doncs, que les figures humanes de *La mort i la primavera* són fantàstiques perquè tampoc no es pot dir que *Tot esperant Godot*, de Beckett, és teatre de l'absurd, si no és que l'únic absurd que hi ha, tant en Rodoreda com en Beckett, és el de la Història. <sup>15</sup> I així, els «homes sense cara», que han de viure separats i menjar separats fent servir un embut, o amb la mà encastada al forat de la boca perquè la bola mastegada no els en surti, són individus que Rodoreda podria haver fregat casualment en un carrer de París quan hi va arribar. Perquè es podia haver topat perfectament amb elements de la xarxa assistencial que a França s'ocupava d'ajudar-los o de reintegrar-los a la societat.

[...]

Un altre dels paràgrafs per a mi rellevants de la *Teoria estètica* d'Adorno, que pot fer llum sobre la interpretació de *La mort i la primavera*, és el següent:

---

<sup>13</sup> Jean-Paul Sartre, «'Aminadab' ou du fantastique considéré comme un langage» a *Critiques littéraires* (*Situations*, I), Gallimard (Folio), París, 2005 [1947], p. 118.

<sup>14</sup> [MP-FMR-1997], p. 409, nota 65. Les diferents variacions del mite no informen que Hefest tindria els tendons dels peus tallats. Carme Arnau pensa, a més, que el volcà del mite equival a la idea d'infern.

<sup>15</sup> A partir d'una lectura minuciosa de la peça de Beckett, Valentin Temkine proposa una nova interpretació que va a repèl de les que han defensat fins ara la idea d'un «teatre de l'absurd», per tal com situa el text en un context històric concret i fa evidents així els temes latents de l'ocupació nazi de França i de la Xoà. L'únic que hauria fet Beckett és esborrar totes les referències per tal que aparegui el veritable absurd de la Història. Vegeu el diàleg entre Valentin i Pierre Temkine *D'où viennent tous ces cadavres?* —una lectura històrica de *Tot esperant Godot*—, seguit d'*Une démonstration littéraire: le cas Godot* (Pierre Temkine) i *En attendant Valentin Temkine* (François Rastier), consultable ala revista digital *Texto!* (gener 2008, vol. XIII, núm. 1): <[http://www.revue-texto.net/docannexe/file/88/dossier\\_godot\\_maj.pdf](http://www.revue-texto.net/docannexe/file/88/dossier_godot_maj.pdf)>.

Manifestar artísticament l'irracional —la irracionalitat de l'ordre i de la psique—, formar-lo i fer-lo en un cert sentit racional, no és el mateix que predicar la irracionalitat (...) <sup>16</sup>

[...] *La mort i la primavera* posa al descobert [l'element irracional del mite], la irracionalitat, així com la crueltat dels ritus i costums —destinats a estroncar el desig i a acabar amb la llibertat de pensament, és a dir, a fer homes i dones vinculats fins a la mort. Tot hi és vist amb els ulls del protagonista, un adolescent que, des de la innocència i la ingenuïtat, arriba a un grau prou sofisticat de consciència —a mig camí entre la poesia i la filosofia, ja sigui per si sol (el monòleg del pas del riu és impressionant), ja sigui per mitjà dels altres (com ara el pres amb la seva denúncia, cosa que el fa insuportable, o el senyor amb la seva voluntat de sobirania, per tal de poder ser ell fins al final). Això converteix l'obra en un tractat sobre la condició humana a la llum del desig, la llibertat i la mort.

Si en el pròleg de *Quanta, quanta guerra...* Rodoreda diu que «Sartre convertí els remordiments en mosques», aleshores cal preguntar-se què són les abelles a *La mort i la primavera*. ¿I no poden ser, tal vegada, més enllà del mite o del símbol atàvics que poden dir-les i significar-les de manera repetitiva, <sup>17</sup> uns éssers de l'ensucrament i la libidinositat, amb la seva fruïció imparable i la seva promiscuïtat nerviosa, sempre capbussant-se de flor en flor, però alhora altament coordinats socialitzats, cosa que contrasta amb la repressió social del poble? ¿No mostren, així, que l'estructura del social ve cohesionada tanmateix per la força del plaer? En aquest sentit, les embarassades, obligades a romandre separades i amb els ulls embenats, assedegades de desig, posen en evidència que la sexualitat del poble és sempre a flor de pell. D'aquí que el protagonista es vegi confrontat a diverses paternitats —la del ferrer i la del senyor—, cosa que demostra el caràcter promiscu de la gent del poble, i per tant suggereix que el fet de tancar els ulls a les dones en cinta és només un mal adob per conjurar l'inevitable, ja que sempre hi haurà fills amb una fesomia inesperada. La superstició serà, doncs, la millor aliada de la hipocresia, i el ritual es valdrà de la primera per donar legitimitat a la segona. Com sol passar sovint i arreu amb la moral.

Més enllà d'això, l'obra estableix una equivalència entre la fatalitat del desig i la fatalitat de la mort. Si estem predeterminats a la mort, també ho estem al desig, sempre ingovernable. [...] *La mort i la primavera* conjuga meravellosament bé l'existència infantil de les ànimes i la digressió filosòfica. El protagonista ve a ser un híbrid d'animista —en partir de les creences del poble— i de profílòsof—per les experiències que fa i per la capacitat que té

<sup>16</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, vol. 7, p. 89; trad. cast., p. 80.

<sup>17</sup> Carme Arnau, *Miralls màgics. [Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda]*, Edicions 62, Barcelona, 1990], p. 78 s.

de distanciar-se'n mitjançant la introspecció, en un esforç de separació que el du a ser qui és, fins en la mort. Si aquí hi ha filosofia, aquesta es va fent a poc a poc seguint el flux de les emocions. L'animisme ho anima tot. També la llengua. És la gràcia de l'estil. Tot hi és animat, i tot sembla tenir-hi una mica d'esma:

A l'eixida, sota de les glicines desflorides, s'obria encara alguna flor que no havia sabut florir a temps. Eren flors amb poc color, amagades entre fulles. De vegades un vent cansat les destapava una mica com si li fes vergonya d'ensenyar-les.  
(*supra*, p. 47-48)

D'altra banda, si hi ha res en aquesta obra que tingui un deix d'irracionalitat, és que segurament està impregnat de bergsonisme. Tot és filtrat per una mirada emotiva i tot llisca en un flux de paraules que donen fe d'un jo profund. No es pot oblidar que tot sorgeix, de fet, de la veu del protagonista. Sempre és ell qui parla, fins i tot quan els altres parlen a través seu. És ell qui insufla l'existència tant a les coses mortes i inertes, com a les vives. Les ànimes no se situen mai en un més-enllà. Tot queda atrapat en l'estretor del món sublunar d'Aristòtil (com en una capsula o una nau manicòmica perduda en la immensitat del no-res). Per tant, els homes (vius) i les ànimes (mortes) estan sempre junts, gairebé espitjats. Tots viuen la vida dels uns i la vida en la mort de les altres. No hi ha un veritable traspàs. Només un canvi d'estat. Ni tan sols de lloc. És com si Rodoreda es decantés aquí per un sentit únic del títol dual *Le pas au-delà*, de Maurice Blanchot: *el no més-enllà*, en comptes del pas —o la passa— més enllà. Tot es queda, per tant, aquí: el mort, aturat dintre del seu arbre; les ànimes, destinades a ser una voleiadissa de papallones en un bosc d'ultratomba pigallat pel sol. Per això el protagonista ben aviat inicia la seva filla a un món sense transcendència:

Li ensenyava que el fum era allò, i que la boira era allò i que el cel no era res.  
(*supra*, p. 212)

Perquè aquí el cel no és res. És significatiu que el protagonista posi en relació les diferents formes de la disgregació en l'aire —tant del foc, com de l'aigua—, i que al seu torn remeti al cel com un no-res. Sembla que vulgui evocar el caràcter evanescent i efímer del baf, i conseqüentment del buf de la vida, d'acord amb el *Qohélet*<sup>18</sup> —de manera que el cel representaria la dissolució de tota cosa, un buit desafiant, amb la Lluna com a única

---

<sup>18</sup> Vegeu André Neher, *Notes sur Qohélet*, Éditions de Minuit, París, 1951. Carme Arnau ha assenyalat de passada el lligam amb l'estat d'ànim del *Qohélet* o *Eclesiastès*; vegeu MP-FMR-1997, p. 232, nota 118. Malgrat tot, aquesta novel·la no *glorifica la mort*; és ras i curt una defensa aferrissada de la llibertat.

presència, una forma blanca en la nit de l'orfenesa humana. Per això la muntanya de la Maraldina retrà homenatge amb el seu nom al famós *Mons Maraldi* de la Lluna. És en ella que reposa el mite òrfic de les ànimes, *una mica deformat*, és cert, amb algunes referències a Plató, també és cert —per tant, un material eminentment grec—, fins que s'aconsegueix fer-ne una rondalla infantil d'una gran tendresa. I és que el mite, com els infants, pot ser cruel i a la vegada ple de candidesa. [...]

Aquest paràgraf de Furio Jesi explica molt bé per què *La mort i la primavera* és una impugnació en tota regla d'*El mite de l'etern retorn*, de Mircea Eliade.<sup>19</sup>

Todo lo que el pasado ha sido se ha convertido en una pasta que se puede modelar y cocer como se desee: es el material por excelencia de los mitos tecnificados, el auténtico «eterno presente» cuya apología hizo Mircea Eliade, declarando que fue lo que salvó a los hombres del suicidio o de la esterilidad «espiritual» por sufrir demasiado.<sup>20</sup>

Per a Eliade, el suïcidi —junt amb el desterrament— és una de les dues úniques sortides de què disposa l'home per tal d'oposar-se a la història (terrible) que faria una petita minoria (una elit) i contra la qual no pot fer-hi res. L'altra consistiria a «refugiar-se en una existència subhumana o en l'evasió».<sup>21</sup> Però tots aquests intents de defugir la història li semblen al capdavant fútils o fracassats. Per això fa una defensa enardida de l'etern retorn, dels arquetips i de la repetició irreflexiva com a esdeveniments anhistòrics exemplars. El seu pensament conservador representa una reculada brutal pel fet que convida a tornar a un primitivisme pagà de tall heideggerià (de fet, sempre es tracta de *no perdre el contacte amb l'ésser*):

Tenim, per tant, el dret a parlar d'una ontologia arcaica, i és únicament tenint en compte aquesta ontologia que arribem a comprendre —i, per tant, a no menysprear— el comportament, fins i tot el més extravagant, del «món primitiu»; en efecte, aquest comportament correspon a un esforç desesperat per no perdre el contacte amb l'ésser.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Mircea Eliade, *El mite de l'etern retorn. Arquetips i repetició*, introducció de Lluís Duch, traducció de Víctor Obiols, Fragmenta, Barcelona, 2014.

<sup>20</sup> Furio Tesi, *Cultura de derechas*, traducció de Rosa Premat, Muchnik, Barcelona, 1989, p. 128. El concepte de «mite tecnificat» pertany a Jesi; es refereix al mite utilitzat políticament o poèticament per fomentar el pitjor. Ve a ser, doncs, en la idea de Cassirer, l'esclafament de l'ètica per la força del mite.

<sup>21</sup> Eliade, *El mite de l'etern retorn*, op. cit., p. 196.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 131.

Eliade parla d'un comportament *extravagant* allà on Rodoreda mostra unes pràctiques cruels i sense sentit. Ho diu per boca del pres, el personatge lúcid i subversiu de la novel·la (com ja va remarcar Saladrigas):<sup>23</sup>

Tot el que ells diuen és mentida... els qui diuen que una serp es va tornar d'aigua... i volen creure i necessiten creure que si encimenten la boca l'ànima de la persona es queda amb el cos. I necessiten creure que embenant els ulls de les dones que van amb criatura a dintre no s'enamoren dels altres homes i que tots els fills s'assemblen als pares... i no saben que si embenen els ulls ja és perquè la criatura estigui malament abans de néixer... no ho veuen, però el que jo dic és la veritat... I creuen que s'ha de passar el riu i que s'ha de morir per passar el riu. Que el poble només pot estar plantat damunt del riu en comptes d'estar plantat a les Pedres Altes o al bosc dels arbrats i fer el cementiri a la punta de la Maraldina... I les ombres dels caramens no les ha vistes mai ningú. Mai ningú no ha vist una ombra i ningú no sap si el poble d'aquests homes és un poble o és un núvol... Però els guaites vigilen i el que vigilen no és enlloc... I van esguerrant els homes perquè diuen que una ombra es va ajuntar amb una altra... tenen por. Volen tenir por. Volen creure i volen patir... patir i només patir i ofeguen els qui moren perquè encara pateixin més... perquè pateixin fins al darrer moment, perquè res no sigui bo, i si t'arrenquen la cara les pedres i l'aigua és pel bé de tots... i si vius pensant que el riu s'endurà el poble no pensaràs en res més... que se t'endugui el patir però no el desig... perquè el desig fa viure i per això els fa por. La por del desig se'ls menja. I és per no pensar en el desig que volen patir i de petit ja t'esguerren i et claven la por darrera del cap... (*supra*, p. 112-113)

És en aquest context que el protagonista se suïcida, i en això —i no només en això— ja contradiu la tesi d'Eliade. Ha estat la seva manera de rebel·lar-se («Els donava un mort tot sol. Un mort sense festa»), de protestar («Que se n'adonessin ben tard. Si em treien de l'arbre me'n traurien mort»), de ser lliure (per això un riure de llibertat l'acompanya al darrer moment: és l'eco del record del riure petit de la filla). Perquè tant la mort lliure del protagonista com la mort accidental de la filla (lapidada pels nens del poble en una variant, o morta en caure al pou de la Maraldina en una altra) hauran pogut escapar de la crueltat del ritu del ciment, i això explica l'alegria d'unes morts no castigades ni tampoc sotmeses a una mort més cruenta. Per tant, no és que Rodoreda glorifiqui la mort o pretengui mitificar-

---

<sup>23</sup> El cito: «el preso a causa de su lucidez a quien se hace perder su condición de hombre y se le condena a emitir relinchos», vegeu Saladrigas, «La última primavera en negro de Mercè Rodoreda», art. cit, p. 103.

la,<sup>24</sup> sinó que la novel·la reivindica, ras curt, la revolta que hi ha en aquest gest lliure, per tal d'escapar d'una vida *invivable*. A dir veritat, són ells, el ferrer i tota la gent del poble que el segueix, els qui glorifiquen la mort i la crueltat del sacrifici. El suïcidi hi esdevé, paradoxalment, un gest de vindicació de la humanitat. La resistència i la dissidència com a formes d'humanització. Fins i tot en la mort. Com en molts de camps de concentració i d'extermini.

[...]

El nus gordià de *La mort i la primavera* és justament la llibertat. L'esperada impertorbabilitat del fat hi és una mena de convenció perquè el joc tràgic s'hi pugui desplegar a pler. Entre el que ve donat i el que és possible.

Rodoreda sembla reprendre, d'entrada, una concepció remota, de fortes tonalitats gregues. Podria ser, per exemple, la d'Empèdocles i la dels quatre elements. [...] Ara bé, més enllà de les fonts gregues o arcaïques, més o menys identificables, Rodoreda se les enginya per fer una composició pròpia i única del món dels humans, que no té res de calcat ni segueix cap graella simbòlica o arquetípica, ja que qualsevol tipus de manlleu hi és interpretat o escarnit. Henri Bergson té una frase que en aquest sentit es fa necessària:

Per repetir, per imitar, per fiar-se, n'hi ha prou amb deixar-se anar; és la crítica la que exigeix un esforç.<sup>25</sup>

*La mort i la primavera* és el comble d'aquest esforç. No hi ha res que no sigui passat pel sedàs d'una consciència que es fa a si mateixa a partir de la separació radical. En lloc d'abordar-hi la repetició com a tal, l'exposa a un distanciament, en fa un tema que gira i giravolta, o millor dit, un veritable tractat, i, a més, l'ofereix com un reservori resclosit, com una malaltia de la memòria:

Es va acabar un altre estiu. Com si tantes tardors mortes fossin sempre la mateixa, amb aquesta mania d'anar tornant, la tardor era allí (...) (*supra*, p. 90)

(...) i vaig mirar l'heura i vaig pensar que les tardors mortes eren sempre la mateixa que tenia la mania d'anar tornant, clavada a la paret de roca amb una onada de fulles que s'anirien despenjant a poc a poc després de viure enceses a l'acabament i que el vent arrencaria de pressa (...) (p. 312)

<sup>24</sup> Vegeu *Miralls màgics*, p. 89, i també MP-FMR-1997, p. 232 (nota 117 i 118) o p. 389 (nota 56).

<sup>25</sup> Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, consultable a la xarxa, p. 144.

I així, tot queda inserit dins del mecanisme cíclic del *Qohèlet* (1,9): «Allò que ha estat és el que serà; allò que ha estat fet és el que es farà; i no hi ha res de nou sota el sol.» Tanmateix sense divinitat.

[...]

El lligam amb Kafka, amb l'aïllament i la soledat de Kafka, i sobretot amb la naturalesa pòstuma i inacabada dels textos cabdals de Kafka, cau pel seu propi pes. Les distàncies, tanmateix, també són grans. Per a Maurice Blanchot, Kafka esdevé el paradigma del combat de l'escriptor amb l'escriptura per l'escriptura. Si els «principals relats de Kafka són fragments», si de fet «el conjunt de l'obra és un fragment», i si a sobre aquesta manca o absència sembla condicionar-ne o, millor dit, sembla mutilar-ne el sentit, no es pot negar, d'altra banda, que les «pàgines que llegim tenen la plenitud més extrema» i «anuncien una obra a la qual no li falta res».<sup>26</sup> Li falta res, a *La mort i la primavera*? El sentit de l'obra ¿estaria mutilat, potser? ¿I quedaria obert a l'especulació i a la inestabilitat, tal com Blanchot suggereix per als textos de Kafka? Podem fer conjectures sobre el final de *La mort i la primavera*, certament. Després del suïcidi, o sigui, un cop acomplert, tenim uns breus esbossos d'un monòleg *post mortem* que han quedat truncats, com un intent d'encetar una via que no sabem de quina manera hauria acabat. Sembla que el protagonista estaria condemnat en la mort a una prolongació de l'existència, però a diferència del caçador Gracchus de Kafka, el discurs estaria esquinxat, fragmentat, en una immobilitat arbrada, o almenys hi viuria uns minuts de dissolució de la consciència. S'assembla a un deliri desesperat o a un malson ple d'angoixa. No hi ha, doncs, cap glorificació de la mort; ben al contrari. El noi roman més tancat que mai en ell mateix, com si estigués aparedat en la seva pròpia mort, per sempre. ¿Què se n'ha fet, d'aquell petit riure que l'havia acompanyat fins a l'interior de l'arbre? Tot sembla indicar que era només el triomf momentani d'una mort sobirana. Però al final qui venç és la mort. La sobirana és ella. En un aforisme de *Carrer de direcció única*, Walter Benjamin indica que l'al·legorització de la natura només s'imposa amb tota la seva força en el cadàver, i per això hi evoca l'«incomparable llenguatge del cap de mort: la manca absoluta d'expressió —el negre de les seves conques buides— unida a l'expressió més salvatge —el sarcasme de les seves fileres de dents».<sup>27</sup> [...]

Les pàgines que Blanchot dedica a *la mort contenta* de Kafka ressonen perfectament aquí, és a dir, dintre de la mort voluntària del protagonista. El que compta, en definitiva, per a tot

---

<sup>26</sup> Maurice Blanchot, «La lecture de Kafka» (1943) a *De Kafka à Kafka*, Gallimard, París, 1981, p. 68 s.

<sup>27</sup> Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 4, Suhrkamp, Frankfurt, 1991, p. 112.



creador és el fet «de mantenir amb la mort una relació de llibertat».<sup>28</sup> I això permet que Rodoreda arribi a mostrar en aquesta obra tot l'espectre de relacions possibles amb la mort. L'art implica en certa manera aquest domini del moment suprem, ja que l'art és, de fet, una forma de suprem domini.

Per a Jean Arnéry, en el camp no importava la mort sinó el morir: com es moria.<sup>29</sup> És una mica l'obsessió dels personatges de la novel·la, com ara el senyor, el pare del noi, i el noi mateix. Tenir una mort pròpia, poder fer el darrer alè, descarregar-se de l'angoixa del ciment, fugir d'una vida que no és vida. L'assaig sobre la mort voluntària d'Améry és el llibre d'un home deportat i torturat per la SS que va perdre la confiança en el món. Segons ell, l'individu que es dona la mort no deixa de considerar-ne un altre, a qui interpel·la amb el seu missatge. Al mateix temps, Améry veu en la mort voluntària un alliberament.<sup>30</sup> Cap al final del seu assaig sobre la mort voluntària, quan ja fa referència expressa a un camp de concentració i al fet de triar-hi el suïcidi, diu:

Y no obstante, la exigencia de la vida ordena aquí —y no sólo aquí— huir de una vida indigna, inhumana y sin libertad. De este modo la muerte se torna vida, así como la vida desde el nacimiento es ya morir.<sup>31</sup>

Des d'un angle que no situa pas aquí els esdeveniments de la novel·la, Kathryn Everly opina que la frase «No hi ha paraules... s'haurien de fer» expressa la dificultat de narrar l'experiència de la mort.<sup>32</sup> Però més que no pas la mort —que és dita amb tota mena

---

<sup>28</sup> Maurice Blanchot, «La mort contente» a *De Kafka à Kafka*, op. cit., p. 139.

<sup>29</sup> Un SS podia obrir en canal un presoner i omplir-li el ventre de sorra; vegeu Jean Améry, *Más allá de la culpa y la expiación*, traducció d'Enrique Ocaña, Pre-Textos, València, 2001, p. 75.

<sup>30</sup> Jean Améry, *Levantarse la mano sobre uno mismo. Discurso sobre la muerte voluntaria*, versió castellana de Marisa Siguán i Eduardo Aznar Anglés, Pre-Textos, València, 1999, especialment la darrera part: «El camino hacia la libertad». Se'n poden retenir moltes frases que el darrer gest alliberador del protagonista de la novel·la, i que demostren que no es tracta en cap cas d'una iniciació cap a un suïcidi ritual, ni tampoc d'una glorificació de la mort. Em quedo amb aquesta en cursiva: «*El camino es absurdo pero no demencial, puesto que su absurdo no incrementa, antes bien reduce el de la vida*», p. 148 s. A la seva edició crítica del 1997 (vegeu-ne p. 95, nota 36), Carme Arnau dona, sense identificar-les, unes anotacions en francès de Rodoreda que precisament van en la mateixa direcció de l'assaig d'Améry —es tracta d'unes frases que ella va copiar durant la lectura d'un article de Jan Kott a *Les Temps Modernes* (juliol 1962, p. 62) sobre Shakespeare i Beckett: «*Le Roi Lear, autrement dit Fin de partie*». Si en un primer moment el suïcidi és, segons Kott, una forma de protesta contra un patiment immerescut i contra la injustícia del món, en un segon moment esdevé (filosòficament) l'acceptació de la pitjor crueltat del món: la mort. I per tant no canvia la condició humana sinó que l'accelera.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>32</sup> Kathryn Everly, art. cit., p. 159.

d'exemples i maneres en aquell mateix moment de la novel·la—,<sup>33</sup> l'experiència que el protagonista viu aleshores (amb les figuretes de fang) és la de la creació encarada a la mort, cosa que li permet de dissociar la mort en la pròpia i la dels altres, també en la natural i la provocada. Perquè sempre hi haurà *mort* i *mort*. I tanmateix el riu esdevé, en aquell moment de la creació amb el fang, el flux de la dissolució, dels qui tenen un sol braç i dels qui en tenen dos. Ni tan sols la mort voluntària pot aturar-lo. El flux és inexorable. La mort voluntària posa només una sortida a un destí que és vist com una cosa pitjor que la mort en si.

La creació implica sempre un diàleg del creador amb les pròpies criatures: les «figuretes de fang». La frase «No hi ha paraules... s'haurien de fer» expressa, per tant, el repte de dir què són «les matinades» de la creació. Perquè per a la poesia no hi ha res inefable. Les paraules poden ser fetes expressament per dir *allò*. L'artista es mira fer. Som en aquell moment tan trist en què el protagonista s'entotsola fent altres humanitats —una mena de resurrecció dels qui han estat assassinats en el riu de la Història. L'art es dilucida ell mateix. Cada obra dirà els motius de la seva existència. [...]

Adorno remarca que el caràcter inflexible i la fermesa del jo, així com moltes altres *qualitats humanes* que la tendència a la liquidació del jo ha anat combatent, es troben cada vegada menys representades en els homes d'avui dia. Ara bé, no són aquests homes singulars els qui són eliminats en el pas de riu o en els camps d'extermini, sinó:

només l'*exemplar* —una mica com en la vivisecció—, només allò que és reductible al cos o, en paraules de Brecht [a propòsit del suïcidi de Walter Benjamin], l'individu torturable, que es pot considerar feliç si té temps d'escapar al seu destí mitjançant el suïcidi.<sup>34</sup>

El Benjamin de Portbou no era ningú. I va morir com un no-ningú. Si avui alguns intel·lectuals mediàtics l'han convertit en una mena de Crist (on la famosa maleta és la Creu) o en un màrtir jueu de les fronteres és perquè el mite necessita sempre una *bella mort* per poder daurar. I tanmateix, el que posa en evidència aquesta novel·la de Rodoreda és que l'home —com diu Adorno— «ha esdevingut absolutament fungible o reemplaçable», és a dir, «fútil», i això és així fins i tot en les condicions d'una certa llibertat formal, com la que podem experimentar en el si d'una societat com ara la nostra. Per tant:

---

<sup>33</sup> Vegeu *supra*, p. 189. És en aquest mateix passatge que es torna a relacionar la força del desig amb la força de la mort, cosa que fa pensar en el famós versicle del *Xir ha-xirim* (*Càntic dels càntics*, VIII, 6): «perquè fort com la mort, l'amor».

<sup>34</sup> Theodor W. Adorno, *Metaphysik. Begriff und Probleme*. Són les lliçons que va donar el 1965, editades per Rolf Tiedemann, Frankfurt, Suhrkamp, 1998, p. 169 s.

allò que [l'home] ha de saber com a ésser mancat de sentit li és imposat des de fora com a sentit de la seva pròpia existència.<sup>35</sup>

D'aquesta manera, els dos únics llocs en què l'ésser humà pot ser ell mateix, allà on és plenament lliure és en la creació i en la mort voluntària, ja que vivim en un món en què, com diu Sartre a *Morts sans sépulture*, «els homes [...] us peguen fins a trencar-vos els ossos» (Quarta part, tercera escena). O en què (en paraules d'Obiols) «els homes fan tot el que poden —col·lectivament— per transformar la vida en un infern».<sup>36</sup> I per tant cal preguntar-se pel sentit de l'existència. Aquest és el pensament de l'artista —el pensament digne de ser anomenat com a tal, segons Adorno.<sup>37</sup> I aquest és també el missatge de Rodoreda després de la catàstrofe.

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>36</sup> Carta del 28-v-1962, p. 333 de *Cartes a Mercè Rodoreda*, op. cit.

<sup>37</sup> Theodor W. Adorno, *Metaphysik. Begriff und Probleme*, op. cit., p. 173 s.

**Carme Arnau. *Miralls màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda.* Edicions 62, 1990.**

### 3. L'AIGUA O L'ETERNITAT

A *La mort i la primavera*, amb uns escenaris oberts i estretes relacions amb corrents esotèrics —amb l'alquímia, entre d'altres—, els quatre elements assoleixen una importància fonamental i són, per tant, els que basteixen l'univers de ficció. Podríem pensar, fins i tot, que la divisió en quatre parts de la novel·la, diferentment de la de tres, més clàssica i dominant en la vessant realista, la proclama. Els alquimistes, de fet, reprenen la vella teoria grega dels quatre elements; tanmateix, els quatre elements no representen pas les realitats concretes de les quals porten el nom, sinó els estats, les modalitats de la mateixa realitat: «La terra és el símbol i el suport de l'estat sòlid. L'aigua és el símbol i el suport de l'estat líquid. L'aire és el símbol el suport de l'estat volàtil. El foc, més subtil encara, respon a la vegada a la noció substancial del fluid eteri, suport simbòlic de la llum, del color, de l'activitat i del moviment de les últimes partícules dels cossos.»<sup>38</sup> I, entre tots quatre elements, l'aigua, la terra, l'aire i el foc, són els dos primers, els més visibles i quotidians, els més estretament lligats a la producció rodolediana, aquells que assoleixen més relleu a *La mort i la primavera*, amb una força corprenedora. De fet, els alquimistes distingeixen dos elements visibles, la Terra i l'Aigua, que contenen en ells dos elements invisibles, el Foc i l'Aire, i fan correspondre els quatre elements amb les quatre qualitats tradicionals (calent, fred, humit i sec).

I el poble sense nom de *La mort i la primavera*, que pateix una terrible sequera, i on plou de vegades amb una gran força, viu en una perpètua tensió perquè té por de ser destruït per la vegetació i alhora pel riu que travessa l'indret. El món natural, el macrocosmos, inalterable i etern, demostra tenir uns poders superiors al microcosmos, a l'home, figura insignificant i mortal. Tanmateix, l'aigua i la terra assoleixen un paper decisiu en aquest univers de ficció, en proclamar-ne, d'una manera simbòlica i emblemàtica, el tema central: la mort, lligada estretament al renaixement. La unitat dinàmica formada per la unió de contraris. L'harmonia rítmica que lliga els termes d'una dualitat, que permet la transformació constant de l'un en l'altre. I el dualisme que presideix la ficció és ben visible en l'arbre i el riu, omnipresents, símbols de mort i alhora de vida. Recordem que l'aigua i la terra, des de temps immemorials i a les més remotes civilitzacions, s'han associat a la mort, per tal d'esborrar-ne la irreversibilitat. Jung ha apuntat en aquest sentit que el més profund desig de l'home és que «les fosques aigües de la mort esdevinguin les aigües de

---

<sup>38</sup> Serge Hutin, *L'alchimie*, París, 1981, p. 72.

la vida, que la mort i la seva freda abraçada siguin un embolcall maternal».<sup>39</sup> La idea és ampliada per Mircea Eliade, que destaca que el contacte amb l'aigua es relaciona amb la idea de regeneració, en permetre un nou naixement i representar, alhora, un fèrtil augment de vida. La prehistòria del baptisme persegua, de fet, el mateix objectiu: la mort i la resurrecció. L'aigua, a més, té unes propietats màgiques que queden ben reflectides a l'univers singular i fantàstic de *La mort i la primavera*. D'altra banda, l'aigua és un element profundament arrelat a la producció de Poe, un autor que interessà molt Mercè Rodoreda, com hem apuntat, una aigua que esdevé alhora un símbol maternal i mortal. L'interès per l'aigua queda reflectit en uns mots de l'autora: «El simbolisme de l'aigua font de la fecunditat; l'aigua centre de la vida» (IEC).

Pel que fa a *La mort i la primavera*, ja hem destacat que un dels ritus de pubertat més característics de l'indret és el pas per sota el riu del poble, la immersió dins l'aigua, que pot representar una mort metafòrica, únicament. Tanmateix, la prova pot provocar una mort real, i aleshores s'origina una nova possibilitat en aquest univers, on tot sembla haver estat previst i codificat ancestralment amb una precisa minuciositat, perquè: «Els qui morien a l'aigua els tornaven a l'aigua. I el riu se'ls enduia i no se'n sabia mai més res. Però de nit, allà on els havien llençats, es veia una ombra. No cada nit. Ni avui ni demà ni aquesta nit ni l'altra, sinó alguna nit. I deien que l'ombra del mort tornava allà on havia nascut» (pàg. 74).

Però, per reforçar el valor simbòlic de l'aigua, els qui han d'enfrontar-se amb aquesta dura prova han d'empassar-se una beguda que sembla infondre'ls poder —com s'esdevenia, segons sembla, en els ritus òrfics. I si les fonts han estat considerades com a llocs sagrats, per exemple entre els celtas, l'empremta dels quals és ben visible en l'univers de ficció que ens ocupa, n'hi ha una, la de la Jonquilla, que pot representar la venerabilitat: l'aigua que en raja sembla una matèria alquímicament viva i el protagonista de la ficció aconsegueix una mena de passeig ritual, en anar-hi amb la seva filla. Recordem que els celtas han estat considerats la primera tradició esotèrica occidental, i que llur empremta és ben visible en els simbolistes; una empremta que marca, també, *La mort i la primavera*:

«Aquella aigua que en sortia sense parar i amb cucs, de petit m'havia fet por perquè era *una cosa viva que no podia entendre*» (pàg. 82).<sup>40</sup>

Però el valor més clarament simbòlic que adopta l'aigua ve representat pel riu que encercla el poble, un riu que enllaça el principi i el final de la novel·la. De fet, el riu reflecteix

---

<sup>39</sup> Citat a Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, París, 1976, p. 100; i afegeix Jung: «Mai la Vida ha pogut creure en la Mort».

<sup>40</sup> El subratllat és meu. Tot, de fet, des d'una perspectiva màgica, alquímicament, és viu i animat.

l'existència del protagonista de la ficció —i alhora la de l'home en general—, en seguir un camí que va de la vida a la mort. Però el riu, símbol de mort, esdevé imatge de vida, perquè es relaciona amb un emblema alquímic que representa d'una manera gairebé universal l'eternitat: l'*ourobos* gnòstic o serp que es mossega la cua, com hem assenyalat; així, vida i mort es confonen i resolen les seves aparents contradiccions. Mercè Rodoreda, atreta per l'esoterisme, pel valor màgic de les imatges, inclou el símbol a la novel·la. Esmentem, a més, que li agradava molt lluir un braçalet que representava una serp i que entortolligava de maneres diferents, però que evidentment adoptava la forma esfèrica, símbol de moviment i d'eternitat.

En efecte, la imatge del riu que travessa el poble reproduïx ben gràficament el camí de l'existència humana, reblat pel fet de sumar-se a les estacions; es tracta d'un camí que va de l'anunci de vida (la primavera) cap al de mort (la tardor). La metàfora és universal i ben literària i recordem, entre d'altres possibles exemples, els conegudíssims versos de Jorge Manrique: «*Nuestras vidas son los rios, / que van a dar en la mar, / que es el morir.*» En començar la novel·la, doncs, quan el protagonista és encara un noi innocent, no iniciat, l'aigua del riu on es banya és tumultuosa i viva, i s'anuncia que s'acosta un període carregat d'esperances per al regne vegetal: la primavera. I és justament la primavera l'època que es considera propícia per a les experiències alquímiques, la que assenyalava el començament de les transformacions per al jove alquimista rodoredià:

«...abans de ficar-me a l'aigua vaig mirar ben bé el color que el cel hi deixava, [...] perquè havia començat la primavera que naixia altra vegada després de viure sota de la terra i a dintre de les branques...» (pàg. 17).

D'una manera progressiva, el protagonista de la ficció s'anirà acostant al riu, identificant-se amb ell, fins a formar-hi una unitat; i la mutació s'esdevindrà a la nit, oníricament gairebé, una nit que contribueix a esborrar d'una manera eficaç els contorns precisos dels elements, i que és, a més, el moment màgic per excel·lència; semblantment s'identificarà amb la vegetació. Podem, doncs, llegir: «...una nit em va semblar que sí, que jo era com un riu amb terra a sota i aire a damunt» (pàg. 94), o més endavant: «Em va semblar que era aigua» (pàg. 134). Però el riu, primaverall i viu de la primera part de la novel·la, esdevé a la quarta part i darrera un riu mort, una mort reflectida per l'estació que s'acosta, l'hivern. Semblantment, el protagonista s'apropa, rosegat per la mort, al moment en què perpetrarà el suïcidi ritual a l'arbre/tomba. I és justament l'aigua del riu que es transforma en el mirall on el jove heroi veu reflectida la pròpia mort.

El mirall és un element profundament arrelat a la producció rodorediana, però, a *La mort i la primavera*, univers despulat i arcaic, és l'aigua únicament l'espill on es pot contemplar el narrador/protagonista. A més, com veurem a *Quanta, quanta guerra...*, des d'una perspectiva esotèrica, el mirall és el símbol del coneixement i de la veritat. És lògic, doncs, que només al final de la ficció, quan ja és un iniciat, l'innominat protagonista es pugui emmirallar: l'acabament de la iniciació representa el propi coneixement, l'enfrontament amb si mateix, i aquesta és una constant en els corrents esotèrics.

L'home és la matèria mateixa de la Gran Obra, es proclama en l'alquímia. I el que veurà reflectit a l'aigua serà la tristesa i el dolor que senyoregen al món:

«I a dintre de l'aigua, amb una mà posada al davant de la boca, hi havia els meus ulls i eren uns ulls plens de pena» (pàg. 154).

Però, alhora, el seu únic i darrer destí: la mort, una mort que l'acosta, que l'identifica amb el pare. L'aigua, doncs, ha estat la privilegiada matèria que ha aconseguit la unió de pare i fill, «la mort era jo a dintre de l'aigua amb la cara d'un mort» (pàg. 150). I és des d'aquesta perspectiva de soledat i de mort, que experimenta el protagonista de la ficció, que neix una de les reflexions més tràgiques i desolades que es puguin fer sobre la mort. El narrador sembla ben bé portar la mort dins l'ànima; l'angoixa final, exasperada i intensa, prové bàsicament d'aquest fet. Es tracta d'una idea, la convivència de l'home amb la pròpia mort, ben present en nombrosos autors grecs; per a Heràclit, per exemple, la mort viu dins l'home d'ençà del mateix dia del seu naixement. Vida i mort avancen estretament lligades al llarg de l'existència humana, una existència marcada així per un tràgic dualisme.

«On començava a matar? On vivia la mort de cada persona? En la son o en el despertar?... Moria també cansada d'haver matat? Quan la pell es refredava i la carn s'enduria i tot es feia de fusta i de gel, on s'havia ficat la mort?...» (pàg. 151).

Seguint l'evolució del riu de la ficció, confós amb ell, la vida del protagonista de *La mort i la primavera* ha avançat des de la primavera a la tardor, des de la vida a la mort, des del dia a la nit. Ens trobem, doncs, amb una clara oposició de contraris que configuren la vida humana, tot atorgant-li unitat. I novament és Heràclit qui ens ve a la memòria, un autor que va emprar la imatge del riu per a representar la vida humana, en permanent mutació. Però deixem que sigui Heràclit, que tanta importància ha tingut en l'esoterisme, qui ens expliqui el seu pensament:

«La vida condueix indefectiblement a la mort. L'arc (bios) porta el nom de la vida (bios) però provoca la mort; *el riu de la vida condueix l'home a la mort. Els contraris s'uneixen*. La unitat fonamental de la vida i de la mort manifesta aquesta unitat harmoniosa i discordant dels contraris que lluiten entre si en el decurs de l'esdevenir que és riu i és guerra.»<sup>41</sup>

Tanmateix la mort amb la qual s'enfronta el protagonista al final de la iniciació —i de la novel·la de retop— representa una esperança, en una obra que tendeix a glorificar-la, i per assenyalar-ho apareix una flor inèdita i profundament simbòlica: «la flor de llot. Era una flor tota sola que naixia sense fulles verdes» (pàg. 153). La flor de llot es podria relacionar amb el lotus, per la similitud d'escriptura i, alhora, pel seu sentit, perquè, dins la tradició esotèrica oriental, l'assoliment del coneixement ve representat, mitjançant la florida d'una «rosa o lotus, sobre la superfície de les aigües». I el protagonista de la novel·la troba la flor de llot al riu mort, és a dir dins l'aigua, quan és, ja, un neòfit, perquè, probablement, «la superfície de l'aigua en el punt de la seva separació marca l'estat on s'opera el pas de l'individual a l'universal, punt on es reflecteix el raig celeste de la il·luminació».<sup>42</sup> A *Quanta, quanta guerra...* serà la rosa, lligada a la tradició occidental, l'al·legòrica flor que assenyalarà la perfecció que representa el coneixement, mentre que a *La mort i la primavera*, univers remot, és el lotus oriental la flor que el simbolitza.

I si l'esperança és representada per una significativa flor, també sembla reflectir-la la forma del riu que encercla el poble, del qual se'ns diu constantment que és com una serp que es mossega la cua, símbol de perfecció alquímica, com hem apuntat. Perquè d'aquesta manera s'acosta a l'esfera que també la representa, semblantment a les bombolles de sabó, omnipresents al llarg de la novel·la, i que únicament amb la mort de l'heroi se solidifiquen. Es tracta d'unes bombolles que tornarem a trobar a *Quanta, quanta guerra...*, i que representen la vida del protagonista de *La mort i la primavera*, un cop s'ha decidit pel suïcidi: «Com una bombolla de sabó feta vidre no en puc treure res ni puc ficar-hi res.» Segons Bachelard, la serp que es mossega la cua representa la dialèctica material de la vida i de la mort, la mort que «surt de la vida i la vida que surt de la mort, no com els contraris de la lògica platònica, sinó com una inversió sense fi de la matèria de mort de la matèria de vida». I és per aquest motiu que l'alquímia ha valorat la imatge. Ha pogut, doncs, escriure Bachelard:

«...la intuïció alquímica descobreix una mena d'intimitat en el símbol d'eternitat que representa la serp que es mossega la cua. És dins la mateixa matèria, per la lenta

<sup>41</sup> Kostas Axelos, *Héraclite et sa philosophie*, París, 1971, p. 190. El subratllat és meu.

<sup>42</sup> Luc Benoist, *L'ésoterisme*, París, 1980, p. 25.



destil·lació del verí en el cos de la serp, que es prepara la mort del que ha de morir i la vida del que ha de viure.»<sup>43</sup>

Però si hem esmentat la presència aclaparadora de l'aigua, considerada com la primera matèria pels alquimistes, és perquè adopta moltes més formes a l'univers de ficció que ens ocupa, a més de ser un component essencial de l'home: llàgrimes, suor... L'home representat per l'aigua pot encarnar, també, la constant mutació de la persona, tot assenyalant l'essència mateixa de la vida humana, moviment permanent, transformació constant. Però, deixant de banda l'aigua de la terra, hi ha l'aigua que prové del cel, la pluja, una aigua que de la terra tornarà al cel, en un cicle ininterromput i etern. La pluja és, de fet, un fenomen atmosfèric recurrent a les ficcions rodoredianes, però és a *La mort i la primavera* on assoleix un significat particularment simbòlic, en anar gairebé sempre associada a la mort. Pot representar, doncs, el que Ruskin denomina *pathetic fallacy*, una animada resposta del món circumdant. D'aquesta manera, la pluja pot reflectir la simpatia còsmica existent entre el cel i la terra, l'estret lligam del macro amb el microcosmos; una unitat ben alquímica, de fet. Exemplarment, en morir el pare del protagonista, al final de la primera part, una part que s'ha iniciat amb la immersió al riu, l'aigua de la pluja cau amb força i ho embolcalla i unifica tot:

«L'aigua queia damunt de les brases mortes, de la cendra xopa, dels ossos pelats i de les eines brutes. Un llampec ho va estirar tot de l'ombra i de seguida tot va morir... morir... morir ple de ciment, dret a dintre de l'arbre, el meu pare ja era mort» (pàg. 42).

Però el simbolisme de la pluja s'intensifica en el traspàs de la filla del protagonista. Aleshores la pluja s'associa a una aigua més benefactora encara, la rosada; símbol de la paraula divina, la rosada és emprada en nombrosos rituals i preparacions, pel fet de resoldre l'oposició existent entre l'aigua de la terra i aquella del cel. En morir, doncs, la nena, cau una pluja fina, que semblava una rosada: «Una mica de pluja un dematí al peu de la Maraldina que semblés rosada caiguda de no sé quines herbes de dalt de tot...» (pàgs. 128-129).

I si tot al voltant dels personatges de *La mort i la primavera* és aigua, una aigua que humanitza la mort i crea expectatives d'eternitat, esdevé profundament significativa la manera com és enterrada la filla del narrador; en morir ho fa en una posició de fetus, una posició adoptada en algunes civilitzacions per demostrar l'esperança d'una nova naixença,

---

<sup>43</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, París, 1984, cap. VIII, «Le serpent», pp. 261-281.

un rebuig de la mort, per tant. Però el ritual és encara més complex perquè el pare, en enterrar la nena, col·loca damunt de la seva tomba, «una rodona de palets que figuraria una bombolla de sabó». Ja hem esmentat la importància alhora el valor simbòlic de la forma esfèrica i de la bombolla de sabó que s'hi relaciona, i que proclamaria la sacralitat de la mort, en oposició i contrast amb una vida humana profana, i com a tal mancada de relleu. Per això hi haurà a la novel·la una característica i insòlita unió de contraris, que relacionarà el riure amb la mort; els personatges demostraran únicament llur alegria en acostar-se l'hora del traspàs, en poder-se deslliurar d'un món cruel i opressor, i aspirar a un altre tipus d'existència. De fet, el narrador pot observar que, un cop morta la seva filla, un nena madura, mentre que la mare sembla més aviat una dona inconscient, en un univers de ficció que ha capgirat els conceptes tradicionals, tot en ella riu:

«Al punt de morir devia haver mirat enlaire. El que aleshores vaig veure costa d'explicar perquè la boca li reia i un ull mig obert li brillava i també semblava que rigués. Era un riure de vell cansat de vida que amb una mica de riure amaga molt i també semblava un riure que es rigués de mi, com si em volgués fer creure, entremig, que tot el que jo pensava era mentida i que de la vida només era veritat allò: el riure d'haver pogut morir (pàgs. 126-127).

A *La mort i la primavera* es reflecteix una gran valoració de l'esfera, de la rodona —ideal alquímic de perfecció—, que adopta múltiples formes, des de les boles de greix que pengen del sostre de les cases, passant per les bombolles de sabó que s'eleven per les eixides, sense oblidar el riu que encercla el poble. I el protagonista-narrador sembla aspirar a l'excel·lència de la forma esfèrica. Ja al final de la primera part, agafa de l'arbre on s'ha immolat el seu pare una mica de resina i en fa, quan ja és seca, una bola, que porta a la butxaca com si es tractés d'un amulet. Simbòlicament, la resina representa la puresa, la immortalitat, i els arbres que en produeixen es consideren una personificació de Crist —un aspecte ben pertinent pel que fa a *La mort i la primavera*. L'encens es preparava amb la resina, semblantment a les drogues d'immortalitat, que permetien assolir la lleugeresa. I la rodona tancarà amb la seva emblemàtica i esperançadora presència la novel·la. En suïcidar-se a l'arbre, la vida del protagonista sembla esdevenir perfecta, pel fet de ser «una bombolla de sabó feta vidre». Un cercle màgic, com ho són els mandales, carregats de poders màgics, uns poders que només semblen poder-se assolir amb la mort. Amb el sacrifici.

#### 4. LA TERRA O EL RENAIXEMENT

Juntament amb l'aigua, omnipresent a la novel·la, és la terra o naturalesa l'element que assoleix més relleu a l'univers de ficció. La importància de la naturalesa serà una de les grans constants de la producció rodorediana, una importància que s'intensifica en la línia esotèrica, pel fet que la natura es revesteix de sacralitat; pel fet de relacionar-se visiblement amb el desig de superar la mort, amb la voluntat d'immortalitat, una voluntat que gira entorn de l'arbre, considerat universalment un arquetipus i, alhora, un símbol alquímic. I és probablement a *La mort i la primavera* on la naturalesa esdevé més colpidorament vivent i màgica, en dominar-hi els escenaris oberts i naturals, no conreats per l'home, com s'esdevé als universos arcaics. Ens remuntem, de fet, a un espai verge i primitiu, on la humanitat ha hagut de sotmetre's a la puixança impossible de dominar de la naturalesa; i aquest fet fa encara més angoixoses les vides dels habitants del poble descrit. Per tant, un dels escenaris més personals en Mercè Rodoreda, el jardí, desapareixerà de la ficció. Però la naturalesa a *La mort i la primavera* és, sobretot, imaginativa i simbòlica, i proclama l'allunyament del món quotidià i profà, tímidament present a *Quanta, quanta guerra...*, on el jardí unirà el principi i el final de la ficció, tancant, així, la novel·la. I és lògica gairebé la categoria de la naturalesa, perquè és en ella on és més visible el renaixement primaverat que esborra la irreversibilitat de la mort; i és per aquest motiu que la vegetació ha esdevingut un element sagrat en nombrosos pobles primitius, entre els celtes, per exemple, un aspecte que l'esoterisme ha recollit.

El regne vegetal serà, doncs, el camí que unirà l'home al món, el microcosmos al macrocosmos, d'una manera semblant a l'aigua, atorgant-li l'eternitat. I la vegetació assoleix un gran relleu en el gnosticisme, pel fet de considerar-la, juntament amb l'ànima i la llum, un dels escassos elements nobles de la creació. La importància de la naturalesa és fonamental en l'esoterisme occidental, en l'alquímia i en el misticisme Rosa-Creu, sobretot, que té com a significatiu emblema una rosa i una creu, símbols presents a *Quanta, quanta guerra...* Com ja hem apuntat, l'honorabilitat de l'arbre és ben present a les civilitzacions i cultures més remotes, que Mircea Eliade ha rastrejat amb la minuciositat i la perícia que el caracteritzen. Segons Eliade, l'arbre és, fonamentalment, una imatge del cosmos vivent, en constant regeneració. Etern, doncs, «pel fet de ser la vida inacabable un equivalent de la immortalitat, l'arbre Cosmos pot esdevenir a un altre nivell l'arbre de la vida sense mort».<sup>44</sup>

I, gràcies a la seva categoria i a la seva verticalitat, que li fa esborrar la dicotomia, la separació existent entre el cel i la terra, l'arbre ha esdevingut un símbol de l'alquímia. De fet, hi ha en l'alquímia el mite la terra mare i la naturalesa es considera el mirall que uneix

---

<sup>44</sup> Vegeu pel que fa als significats de la terra, Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, París, 1989, capítol VIII, «La Végétation. Symboles et rites du renouvellement», pp. 229-280.

l'home al món, l'u al tot. Robert Fludd, un dels més destacats representants del misticisme Rosa-Creu, n'esmenta com a conceptes fonamentals el de la naturalesa i el de «*l'anima mundi*». I escriu al *Tractatus Philosophicus* que «la naturalesa és la filla més noble del creador».<sup>45</sup> I aquests conceptes, que apuntem a grans trets, són de gran utilitat per poder-nos enfrontar amb *La mort i la primavera*, on el *leitmotiv* és justament l'arbre que esdevé tomba. Per tant, oposada al poble de la mort, un poble sense nom, com els homes que hi habiten, hi ha la Muntanya amb nom propi, la Maraldina. La muntanya, sempre verda, a causa de la vegetació que la pobla, sembla representar la immortalitat, com ho assenyala el seu simbòlic nom, un nom que es podria relacionar amb la maragda, la pedra preciosa símbol de primavera, de vida. Esmentem que per als alquimistes la maragda era considerada la pedra d'Hermes, el missatger dels déus, i que un dels més famosos textos alquímics es titula, justament, *La taula maragdina*.<sup>46</sup> I entrant en el terreny personal, a Mercè Rodoreda li agradava particularment dur un anell amb una gran maragda que lluïa desafidora. Interessada per l'alquímia i per les lectures esotèriques, devia saber que la maragda, en virtut del significat que hem apuntat, es considerava un talismà molt poderós. Dona de gust i bellesa, Mercè Rodoreda se sentí molt atreta per les joies, per unes joies que, d'una manera semblant al braçalet en forma de serp, acostumaven a tenir un valor simbòlic; al pròleg de *Mirall trencat* considera les joies, que proliferen a la novel·la, «màxima puresa de la terra»; i és per aquest motiu ben probablement que les seves novel·les acostumen a omplir-se de joies i de flors. De fet, el color verd de la vegetació i, alhora, de la maragda és molt valorat en l'alquímia. Podem llegir en un dels seus textos:

«O *Bienheureuse verdure, dit le Rosaire, qui produit toutes choses: sans toi rien ne peut croître, végéter ni multiplier.*»<sup>47</sup>

La naturalesa, doncs, a *La mort i la primavera*, té el comportament d'un ésser plenament vivent i com a tal posseeix una ànima, com els humans, però, a diferència d'ells, uns grans poders que poden ser ambivalents, benèfics i alhora malèfics. I això sobretot en virtut del cicle temporal, de la primavera que incansablement torna, una eternitat que manca a l'home, criatura mortal. Així, per exemple, les flors del poble, les glicines, que semblen proclamar la unitat pel fet de ser una única flor formada per múltiples elements, són, pel seu color, un adornament de les cases; però, subterràniament amb la força de llurs arrels, poden, també, destruir-les. El bé i el mal s'encarnen, doncs, en aquestes flors i demostren, simbòlicament, el dualisme que marca, amb la seva empremta, l'univers de ficció. El

<sup>45</sup> Jovelyn Godwin, *Robert Fludd. Claves para una teología del Universo*, Madrid, 1987, p. 36.

<sup>46</sup> El nom de la *Taula maragdina* prové de la maragda on segons es creia s'havia escrit aquest breu i famós text esotèric.

<sup>47</sup> René Alleau, *Aspects de l'Alchimie traditionnelle*, París, 1953, p. 176.

mateix s'esdevé pel que fa a l'heura, símbol de la força de la vegetació i de l'etern retorn, una planta molt característica de la producció rodorediana, on acostuma a ser un element carregat de vida. A *La mort i la primavera*, l'heura que s'enfila paret amunt de la casa del senyor protegeix l'indret de la calor excessiva, però també pot esdevenir d'una voracitat destructora, aleshores:

«De tant en tant, dos homes amb unes canyes molt llargues picaven els brots que volien enfilarse per la casa [...] S'havia de fer caure l'heura perquè si no s'hauria menjat les parets» (pàg. 24).

I per insistir en la vitalitat del regne vegetal, i seguint una concepció del món arcaica, Mercè Rodoreda vol que la vegetació sigui sexualitzada. De fet, com ha destacat Mircea Eliade, als pobles primitius hi ha «un concepte general de la *realitat còsmica*, presentada com a Vida i, com a tal, *sexuada*, tenint en compte que la sexualitat és un signe particular de la *realitat vivent*. A partir d'un cert nivell cultural, el món sencer, tant el món «natural» com el dels objectes i els instruments fabricats per l'home es presenta com a *sexuat*».<sup>48</sup> I la idea és ben present a *La mort i la primavera*, i aconsegueix crear un ambient especial, estrany i màgic, un ambient d'expectativa i de misteri, característic de l'alquímia. Podem llegir-hi:

«Quan vaig sortir de l'aigua em vaig quedar encantat amb la pols de sofre que feia el casament de les flors» (pàg. 30).

Mercè Rodoreda, doncs, va revestint d'humanitat, de categoria, la naturalesa, però sempre com una insinuació carregada d'eficàcia, mai amb claredat. Tanmateix, al que sí que fa referència és a les propietats curatives de les plantes. Esmentem que en la civilització celta els llocs de culte es trobaven al bosc i a les fonts, i creien en les virtuts curatives de les plantes. De les glicines, per exemple, flors del poble, se'n fa una pomada que guareix la pell d'aquells qui travessen per sota del riu del poble evocat a *La mort i la primavera*, i queden destrossats. Però, també, tenen propietats especials unes determinades males herbes que si es «bullien i se'n bevia el suc feien treure tot el que hi havia a dins» (pàg. 81). Semblantment, i com a homenatge a un llibre que Mercè Rodoreda considerava que s'havia de llegir, si es volia aprendre a escriure amb el cap, *Alícia en terra de meravelles*, ens trobem amb un tipus d'herba que feia créixer sense parar.

---

<sup>48</sup> Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, Barcelona, 1986, cap. 3, «Al mundo sexualizado», pp. 34-44.

Però d'entre la vegetació destaca una flor singular, la de la madrastra, l'única figura que apostarà decididament per la vida i que, per tant, serà la supervivent del petit nucli familiar. Es tracta d'una flor especial, alternativament blanca i vermella, sempre florida, que sembla proclamar la influència de l'alquímia, gràcies als seus simbòlics colors. Per aquest motiu, la madrastra, en col·locar-la a l'ampit de la finestra, sembla realitzar una mena de ritual especial, de precís cerimonial:

«La flor blanca era igual que la flor vermella: només eren diferents pel color [...] Quan una es pansia de seguida en sortia una de nova de dintre la que havia mort: la morta estirava la viva, estiu i hivern, sense parar. *De flors d'aquella mena en tot el poble només hi havia les de la meva marastra*» (pàg. 48).<sup>49</sup>

Per acabar de definir-les, podem llegir que aquestes flors imaginàries tenien «cinc fulles petites i cinc fulles més grosses sota de les petites: del cor els naixia un plateret»; i cinc és un número simbòlic, el número nupcial segons els pitagòrics, el número del centre, en el qual semblen fondre's la vida i la mort. A més, seguint l'oposició central de la novel·la, en una ficció que valora sobretot la mort, és d'aquesta darrera, justament, que neix la vida. Però els colors semblen, també, ben simbòlics: el blanc és el color de la segona fase de l'obra alquímica, mentre que el vermell n'assenyala el final, un final que permet l'assoliment de l'or, representat pel color del plateret de la flor. Esmentem que en l'alquímia dues roses, una blanca, que representa l'element fix, i una vermella, que representa el volàtil, s'enfronten abans de la conjunció final. Relacionada amb l'alquímia, que persegueix la immortalitat, la supressió del temps, la flor eternament florida de la madrastra sembla ésser-ne una emblemàtica i eficaç imatge.

I sembla igualment alquímica la descripció global de l'univers de ficció, i especialment de la naturalesa, en tendir, tot ell, a la unitat. De fet, un dels màxims atractius d'aquest univers de ficció, una de les seves més profundes fascinacions, rau en els límits imprecisos que el configuren, la qual cosa permet un acostament entre els diferents regnes, insinuat només. Susina Amat, pintora interessada igualment per l'esoterisme, va crear un joc de tocador esplèndid que representava els quatre elements; el mirall que simbolitzava la terra reproduïa la figura d'una dona fosa en l'arbre, una imatge que ens recorda l'acostament progressiu dels personatges rodoresians a l'arbre, exasperat i angoixós a la novel·la pòstuma. I en el programa de presentació d'una exposició de la seva amiga —de la qual formava part el joc de tocador i algunes obres marcadament esotèriques— va escriure Mercè Rodoreda, el mes de febrer de 1980,

---

<sup>49</sup> El subratllat és meu.

«Fins i tot en les obres de factura realista, la seva gran personalitat no pot defugir el somni i així aconsegueix el que és tan difícil d'aconseguir: la unitat. I l'encís.»

I si, segons els alquimistes, la matèria és una pel fet de ser el principi radical de totes les barreges, aquesta determinada concepció la trobem reflectida a l'univers rodoredià, on hi ha una profunda ambigüitat dels seus components, i res no acaba d'esdevenir allò que li pertocaria en un context realista; per tant de vegades, els humans es confonen amb la naturalesa: «Per passar ella se'm va agafar a la cintura i la duia, així, darrera meu, com una fulla de lliri arrossegant» (pàg. 63); en canvi, d'altres, la natura s'acosta al regne animal, «la soca de l'arbre semblava un cavall esbadellat» (pàg. 28), o viceversa, «les papallones semblaven flors mal obertes amb el blanc una mica trencat de verd» (pàg. 25). Tanmateix, malgrat l'acostament que desplega un vel d'imprecisió, que embolcalla l'univers de ficció, la naturalesa és molt més poderosa que no pas l'home, com hem assenyalat; som, doncs, a prop Homer, que a l'*Odissea* ens diu que l'home és feble i insignificant, mentre que a la *Ilíada* apunta que passa com les fulles.<sup>50</sup> «Corríem pel bosc com fulles empaitades...» (pàg. 66), podem llegir a *La mort i la primavera*, on la naturalesa marca un ritme al qual es vol sumar l'home. Per tant hi haurà l'acostament a la vegetació, a la recerca de refugi i, com s'esdevenia amb l'aigua, l'estreta fusió amb l'arbre, carregada d'onirisme, que anuncia el ritual de la mort. Perduts al bosc, el protagonista i la seva madrastra, no l'abandonen, «fins que ens va semblar que érem arbres, perquè a les plantes dels peus hi sentíem créixer i néixer arrels de fred de gebre» (pàg. 63).

A causa de la importància de l'arbre, és al seu voltant que s'organitzen les cerimònies del poble. Un dels ritus d'iniciació més característics de l'indret, el pas per sota del riu, es prepara al costat de l'arbre: dos vells condicionen un tronc buit amb uns bastonets, un dels quals assenyalarà la persona escollida. També es relaciona amb la fusta una figura iniciadora: l'home del garrot, amb el qual s'han d'enfrontar els nens del poble. I cal assenyalar que els personatges, en esdevenir vells o morir, es van acostant a la fusta, que ha estat considerada una primera matèria, els vells que aguanten els bastonets de l'arbre «tenien grops per nusos dels dits» (pàgs. 132), mentre que la filla del narrador, un cop morta, «semblava la fusta de la taula» (pàg. 123). Però la venerabilitat de la vegetació esclata en un espai ben determinat i sagrat, el bosc dels morts, un bosc artificial que acull aquells qui se suïciden, seguint el ritual del poble. Es tracta d'un espai estrany i terrorífic, vedat als infants, que pel fet de no haver estat iniciats no es poden enfrontar amb la sacralitat que caracteritza la mort. La infantesa, doncs, no és pas cap moment de plenitud

---

<sup>50</sup> Citat per Kostas Axelos, *Héraclite et sa philosophie*, obra citada, p. 188.

ni particularment feliç, però permet ignorar la mort, pel fet de tractar-se d'un període profà. Podem llegir, a la ficció:

«El bosc era el bosc on les persones grans anaven de tant en tant. I quan hi anaven ens tancaven a l'armari de fusta de la cuina...» (pàg. 20).

I el cementiri vegetal ens recorda, per la descripció, per l'ambientació que li dóna l'autora, Dante, i més concretament els Cants de l'«Infern» de *La Divina Comèdia*; però pel sentit profund que representa, ens remunta a la civilització celta, una civilització que va venerar d'una manera particular la vegetació. Els druides, de fet, immolaven les víctimes al bell mig del bosc i els suïcidis religiosos eren una pràctica freqüent. Mercè Rodoreda fou una gran admiradora de Dante i n'esmenta la influència en escriure: «Després de la *Bíblia* i de Dante, entre les influències que crec que més m'han marcat que ara vull confessar posaria encara Homer.»<sup>51</sup> A més s'ha remarcat la importància de l'esoterisme i concretament del moviment Rosa-Creu en Dante, un aspecte que degué atreure probablement Mercè Rodoreda.<sup>52</sup> I certament, el bosc dels suïcides evocat a l'obra pòstuma de Mercè Rodoreda no pot deixar de recordar-nos el Cant XIII de l'«Infern» a *La Divina Comèdia*, on trobem la descripció d'un bosc antropomòrfic («La selva adolorida»), on van a raure, com a càstig, aquells qui s'han llevat la vida. L'ambient creat, hàbil barreja de por i d'angoixa, que sembla un autèntic malson, recorda el de *La mort i la primavera*. En aquest Cant de l'obra immortal de Dante, observem com l'autor, ignorant que els arbres són homes, n'arrenca una branca i resta corprès en observar que:

«...i així d'aquell esqueix brollà entre espina, ara sang i ara plor; i el brot llançant, resto com l'home a qui la por domina.»

Sagarra, brillant traductor i comentarista de *La Divina Comèdia*, destaca que el Cant XIII és un «dels punts més impressionants, més patètics, del poema, en el qual surt, amb tot el relleu, aquesta càlida imaginació dantesca».<sup>53</sup> I certament el Cant XIII és una demostració, palpable i colpidora, d'una imaginació tan poderosa com fantàstica, que ha creat fins i tot l'adjectiu dantesc per a definir-la. Perquè en el moment que Dante, acompanyat de Virgili, arriba al bosc dels suïcides, li comenta Virgili, guia i acompanyant: «Guaita que allò que es

<sup>51</sup> Pròleg a la 26a edició de *La plaça del Diamant*, obra citada.

<sup>52</sup> Vegeu en aquest sentit, per exemple, René Guénon, *L'esoterisme de Dante*, París, 1984. Cap. IV, «Dante et le Rosicrucianisme», on Guénon fa remuntar la tradició secreta, més tard Rosa-Creu, als segles xiii i xiv. Hi ha nombroses obres que assenyalen el sentit esotèric de Dante.

<sup>53</sup> Dante, *La Divina Comèdia*, traducció de Josep M. de Sagarra. *Obres completes. Traduccions*. Barcelona, 1983, p. 180.



veu semblaria mentida en el teu món.» D'una manera semblant, quan el protagonista de *La mort i la primavera* travessa el bosc del suïcides, pot pensar que «semblaven coses que només es veuen quan estàs adormit» (pàg. 25). El món reflectit a la novel·la de Mercè Rodoreda, i sobretot l'espai al·lucinant encarregat de ser el receptacle dels morts, és realment infernal; i, per insistir en la idea, s'esmenta constantment la paraula sofre, que crea un embolcall diabòlic. El sofre és, a més, el principi actiu en l'alquímia i correspon al foc.

Però buscant un antecedent a l'estranya i obsessiva cerimònia dels enterraments a *La mort i la primavera*, al fet de plantar uns arbres que esdevindran, transportats al bosc, els taüts dels habitants del poble, hem comprovat que a la civilització celta procedien d'una manera semblant. L'arbre sagrat dels druides era l'alzina, símbol per a ells de Zeus, i Mercè Rodoreda es degué sentir atreta per la civilització celta, marcadament esotèrica com hem assenyalat, la qual cosa demostra amb la creació de l'univers que ens ocupa. En una carta adreçada a Susina Amat, des de París, el mes d'abril de 1973, pot, doncs, escriure:

«...l'alzina era l'arbre sagrat dels druides, com saps molt bé. És un arbre d'arrel profunda i de fulla sempre verda. El foc que vetllaven les vestals era fet amb branques d'alzina.»

De fet, la religió dels druides, eminentment dualista, ha estat considerada per Denis de Rougemont la religió fonamental d'Europa pel fet que hi conflueixen els mites iranians, els gnòstics i els hinduïstes. Els celtas creien en la vida després de la mort, com els grecs, en la transmigració de les ànimes, també, però llur doctrina de la immortalitat demostra una preocupació tràgica per la mort. Segons Hubert, els celtas «van cultivar certament la metafísica de la mort. Van somiar molt en la mort. Era una companya familiar, de la qual es van complaure a disfressar-ne el caràcter inquietant [...], la idea de la mort ho domina tot i tot la reflecteix».<sup>54</sup> I els paral·lelismes amb *La mort i la primavera*, univers dualista, amb marcades influències gnòstiques, on la vegetació assoleix un gran relleu i on la mort esdevé una autèntica obsessió, són evidents. A més, i segons Bachelard, la importància de la vegetació es demostrava en el ritual que embolcallava la mort. Així, en néixer un nen, entre els celtas, es plantava un arbre i la fusta d'aquest arbre seria, justament, l'emprada per fer el seu taüt. Existia, doncs, un estret lligam entre el món humà i el vegetal, que abraçava la vida i la mort, i que pretenia assegurar l'eternitat del difunt. Però, per insistir més en la idea de la immortalitat, el fèretre s'havia de relacionar amb un altre dels quatre

---

<sup>54</sup> Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, París, 1972, p. 64.

elements; així, doncs, es podia escollir entre alguna de les següents possibilitats: enterrar-lo, llançar-lo a l'aigua o bé cremar-lo; però, si es volia establir un lligam amb l'aire, el quart element, s'havia de deixar el cadàver a les branques de l'arbre, perquè els ocells el devoessin. D'aquesta manera, l'arbre característic dels celtas, *Todtenbaum* o arbre de la mort, buscava per tots els mitjans possibles esborrar la irreversibilitat característica del traspàs.<sup>55</sup> Les relacions amb *La mort i la primavera*, on la vida la mort giren, ritualment, al voltant de l'arbre, són evidents.

Però, si la connexió amb la civilització celta proclama un desig d'immortalitat, també la demostra la simbologia cristiana, present al final de la ficció. Perquè pare i fill, abans d'immolar-se, abans del sacrifici, han de fer una creu que aguanten amb claus, la qual cosa no pot deixar de recordar-nos la figura de Crist en la creu. El protagonista de la ficció, a més, es fa una ferida abans de sacrificar-se, d'una manera semblant a Crist camí del Calvari. La creu de Crist s'identifica, a més, amb l'arbre de la vida —*lignum vitae*—, pel fet d'esdevenir, gràcies a la mort mística, símbol de vida, d'eternitat. La creu cristiana, símbol conegut milers d'anys abans del cristianisme, encarna la victòria sobre la mort, la renúncia al propi jo.<sup>56</sup> I els alquimistes, lògicament gairebé, van adoptar la figura de Crist com a símbol de la Pedra Filosofal. Mentre que una de les frases bíbliques més comentades va ser «si el gra no mor...». A més, en l'alquímia, l'alzina buida representa el forn o l'atanor, i el protagonista de *La mort i la primavera* sembla buscar la vida eterna en l'holocaust dins l'arbre. És, doncs, únicament en penetrar dins l'arbre/sepulcre que neix una esperança en aquest univers resclosit, sovint difícil de suportar per la seva duresa. I, un cop oberta l'escorça de l'arbre, sorgeix una alenada de frescor, insòlita i benefactora, que es relaciona, sempre a la novel·la, amb espais subterranis o tancats, aquells que se situen decididament al marge del món, que defugen la realitat i s'interioritzen:

«Sortia olor de dintre de l'arbre: no era igual a res que jo hagués olorat abans. Era un deix fresc com una onada que se'm ficava a dins de tot i em feia respirar l'olor que era com de vida i que venia cap a mi des de dintre de l'arbre embolicada amb glops de fum» (pàg. 160).

I és gràcies a la mort que la vida del protagonista de la novel·la adopta la forma esfèrica, símbol de la plenitud, de perfecció i d'eternitat, com hem assenyalat. S'apunta, doncs, que únicament la mort pot donar pas a una nova naixença, més perfecta, i en la qual el temps ja no comptarà. El procés d'individualització s'ha acomplert per al protagonista de la ficció,

<sup>55</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, obra citada, pp. 97-98.

<sup>56</sup> Vegeu, en aquest sentit, Mircea Eliade, *Iniciaciones místicas*, obra citada, p. 200: «La cruz es el signo visible de la Redención efectuada por Jesucristo.»

i per assenyalar-ho gaudirà d'una identitat que li mancava mentre era vivent: hi ha penjada a l'arbre una medalla, on se'ns diu que ha estat inscrit el seu nom. La mort, doncs, és vida, és esperança, com ho assenyala el títol de la ficció. L'única, d'altra banda, en aquest univers desencisat, d'entranya clarament gnòstica, on la vegetació és un símbol de renaixement.

## 5. L'AIRE I EL FOC

Si l'aigua i la terra seran elements constants de la producció rodorediana, l'aire i el foc, immaterials i connectats amb nombroses creences religioses i esotèriques, esdevenen els més característics de l'etapa que podem denominar de l'«altra banda del mirall». De fet, l'aire el foc, elements eteris, acostumen a relacionar-se amb el que és diví més que no pas amb la humanitat o la quotidianitat. Però, alhora, amb el que es vol inquietant o misteriós. L'aire és, doncs, un element bàsicament espiritual, l'espai on pel que fa a la religió i a la tradició acostumen a tenir llur reialme els éssers incorporis: les ànimes, preferentment. Les imatges de l'aire es troben, així, en el camí de la desmaterialització, pel fet de ser figures que fugen, que s'escapen i que, segons Bachelard, són representades, essencialment, per somnis de vol i per ales. Es tracta de figures que es troben a punt de transcendir la condició humana, per abraçar-ne una altra de superior. Segons Nietzsche, «tot el que és bo és lleuger, tot el que és diví corre sobre peus delicats». Semblantment pensa Bachelard quan considera que, de totes les parts del cos, «són les ales les que participen del que és diví».<sup>57</sup> Univers de ficció primitiu i remot, els àngels no apareixen a *La mort i la primavera*; en canvi, hi abunden éssers espirituals, ànimes i ombres, i uns insectes alats profundament simbòlics: papallones i abelles.

Tanmateix, el que destaca a *La mort i la primavera* és una concepció globalment esotèrica del món, en voler reflectir, com a components essencials de l'univers descrit, les ànimes i les ombres, uns elements que conviuen estretament amb el món material, amb aquell corporal. La idea s'apunta únicament d'una manera personal i onírica en el corrent realista de la producció rodorediana, però assoleix una rotunditat que capgira el concepte tradicional del món a *La mort i la primavera*. Així, per exemple, a *El carrer de les Camèlies*, univers marcat per l'empremta de la mort, hi podem llegir que si «els morts tinguessin el cos espès com nosaltres no podríem ni travessar el carrer».<sup>58</sup> En canvi, la presència de morts, d'ànimes, d'ombres, esdevé un dels trets més singulars de *La mort i la primavera*, obra secreta i misteriosa. Es tracta, evidentment, d'un món difícil d'evocar i que representa un repte important per a un novel·lista: la creació d'un univers de ficció a la vegada

<sup>57</sup> Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, París, 1943, cap. I, «Le rêve du vol», pp. 27-78.

<sup>58</sup> Mercè Rodoreda, *El carrer de les Camèlies*, Barcelona, 1966, p. 246.

profundament imaginatiu i versemblant, angoixós i poètic alhora. I, en aconseguir evocar el que sembla gairebé indescriptible, com s'esdevé amb el que és imperceptible, com el creixement, o decididament invisible, com les ànimes, l'autora demostra el gran domini que té dels recursos narratius i, sobretot, del llenguatge. El poder màgic que poden tenir les paraules a mans d'un bon fabulador; alquimista, doncs, en el sentit d'autèntic creador.

I la fúnebre atracció per la mort que es respira al llarg de la novel·la, i evidentment de tot el que s'hi relaciona, farà que es tenyeixi de poeticitat el que és immaterial o volàtil; ens enfrontarem, doncs, a una «desrealització», «desmaterialització» poètica. I per aconseguir-la s'emprarà una doble estratègia, d'una banda es llevarà la bellesa i la sensualitat de la humanitat, del món corporal un aspecte al qual ens hem ja referit; però, d'una altra hi haurà la voluntat de tenyir de lirisme i de delicadesa allò que pertany al món de l'aire i que, per tant, és volàtil o intangible. I, de fet, la dona d'aigua, una presència incorpòria i com a tal inaferrable, serà la imatge més bella i temptadora de l'univers de ficció. L'única que desvetllarà el desig del narrador-protagonista. Es tracta d'una figura, la mítica dona d'aigua, present en nombroses llegendes, que finalment simbolitzarà la mort, d'una manera lògica gairebé, en una obra que tendeix a glorificar-la.

En efecte, un bon nombre de corrents esotèrics, i el misticisme Rosa-Creu en seria un bon exemple, consideren que el macrocosmos i el microcosmos són, únicament, la meitat de l'univers, mentre que l'altra meitat no és pas presonera de la matèria. I és aquesta concepció del món la que sembla apuntar-se a *La mort i la primavera*, amb un onirisme carregat de força i de poder de convicció; però, també, amb ambigüitat, com s'esdevé a la literatura fantàstica, dominada pels poders sovint subversius de la imaginació. Així, només en iniciar-se la novel·la i la descripció de l'escenari dominant, es fa esment de les ànimes, caracteritzades per llur mobilitat, però que, diferentment de l'home lligat a una carn que es corromp, són eternes i, sobretot, coneixen la veritat. Són sàvies. Unes ànimes que es relacionen amb el vent, per tal de poder-les evocar d'alguna manera.

«Era un vent carregat d'ànimes que voltaven per la muntanya només per fer el vent més fort quan era l'hora d'anar a buscar la pols, per fer-nos la feina pesada i per dir-nos que tot el que fèiem més hauria valgut que no ho haguéssim fet perquè no servia per res. I com que no tenien boca les ànimes ens ho deien amb la veu del vent» (pàg. 19).

I el vent és un element carregat de força, viu essencialment, d'una manera propera a les altres primeres matèries: «El vent xisclava i gemegava i ho feia viure tot. Potser aquell hivern el riu s'enduria el poble» (pàg. 64).

Es tracta d'un vent que, com els escenaris emblemàtics de la novel·la, l'autora retrobarà, impetuós, els darrers anys de la seva vida a Romanyà de la Selva, on degué reprendre *La mort i la primavera*, i recordant-lo des de Ginebra escriu a Susina Amat: «...la tramuntana repeteixo és un vent dolent, que es baralla amb els arbres, amb les branques, els arrenca les fulles» (20.5.73). Però un aspecte afegit a la realitat són les ànimes, i vent i ànima acostumen a anar plegats en aquesta ficció. Es tracta d'un acostament recurrent i, a la simbologia cristiana, el vent és emprat com a personificació de l'esperit. De fet, el mot grec «pneuma» significa, d'una banda, aire i vent, però, d'una altra, ànima, la qual cosa devia saber perfectament Mercè Rodoreda. L'autora va viure, a Barcelona, en una època de plena recuperació dels escriptors clàssics i fou bona amiga de Carles Riba, profund coneixedor dels grecs i excel·lent traductor. Armand Obiols, el seu company a l'exili, se sentí molt vinculat als clàssics, com ho demostra l'obra poètica que va escriure i, també, la de la mateixa Rodoreda.<sup>59</sup> Perquè, a més, les ànimes tal i com són evocades per boca del ferrer, que sembla sentir per elles una particular atracció, ens recorden la manera com Plató les descriu. Per tant, si Plató es refereix a les ànimes com una «mena d'alè», el fill del ferrer, en evocar-les, ho fa d'una manera semblant i les considera «una mena de respiració una mica lluenta a la negra nit» (pàg. 87).<sup>60</sup>

Però, també, es relaciona amb Plató la superioritat que assoleix l'ànima immortal, per sobre del cos mortal, en aquest univers de ficció. Segons Josep Moreau, brillant estudiós de la filosofia platònica, l'ànima, sempre igual, s'oposa al cos, en permanent mutació, en constant transformació; el cos, doncs, és menyspreable, «neix i mor a cada instant, però mai realment és; la seva identitat aparent és únicament una pluralitat successiva d'existències evanescents».<sup>61</sup>

Però per insistir en la influència de Plató, esmentem que Mercè Rodoreda sembla particularment atreta per la imatge, carregada de bellesa i poèticitat, amb què el filòsof grec representa l'ànima després del traspàs: sota la forma d'un carro amb ales que arrosseguen dos cavalls, un de blanc, que representa el bé, i un de negre, que simbolitza el mal; el destí final de l'ànima és, doncs, l'ascensió celest —un aspecte que es pot relacionar amb el gnosticisme. I la imatge la trobem repetidament reflectida a la producció rodorediana, per exemple a *El carrer de les Camèlies*, on podem escoltar les paraules d'un vellet, amic de Cecília Ce, la protagonista de la novel·la, a qui explica que, per la seva edat avançada, ja pensa en el traspàs i que, «assegut en aquella cadira segons quins dies es

---

<sup>59</sup> M. Rodoreda, «Obra poètica», «Els marges», núm. 30, 1984.

<sup>60</sup> És doncs, l'agitació, el moviment, la característica dominant de l'ànima. De la vida, de fet. Vegeu, en aquest sentit, Montserrat Jufresa, *Mite i raó: el discurs dels grecs sobre els orígens de la vida*, «Quaderns Catalans de Cultura Clàssica», núm. 2.

<sup>61</sup> Josep Moreau, *La construction de l'idéalisme platonicien*, París, 1939, p. 367.

veia de mort: sortia del cementiri estirat a dalt d'un carro i per entremig dels peus veia les orelles del cavalls».<sup>62</sup>

D'una manera semblant, podem llegir a *La mort i la primavera* una llarga descripció, idíl·lica i en contrast evident amb la lletjor i la tristesa dominant, on el fill del ferrer explica a la filla del narrador l'ascensió de les ànimes a la lluna; la idea platònica s'ha modificat, s'ha carregat d'un aire lleugerament naïf, però roman en essència igual:

«Deia, se'n van d'una a una i de vegades se n'enganxen unes quantes com passa sovint amb les bombolles de sabó si es bufa massa seguit. I de vegades, li deia, se'n van amb carro de núvol i les ànimes més velles fan de cavall» (pàg. 86).

I d'ençà d'aquell moment, la nena buscarà únicament la companyia del seu nou amic, deixarà de banda el seu pare, i anirà desinteressant-se de la realitat desolada que l'envolta; la nena, doncs, ha adoptat el menyspreu platònic envers la terra, envers el món material, un món menyspreable, perquè, com apunta el filòsof grec, «aquesta terra, aquestes pedres i tota aquesta part en general són corruptes i enterament consumides, com les coses de la mar que la salabor corroiex».<sup>63</sup>

I si Plató presenta una clara oposició entre els components materials i immaterials de l'univers, també n'exposa una altra, aquella que acara la vida i la mort, amb un clar predomini de la mort, igualment emmirallada a l'obra de Mercè Rodoreda. Així, Plató pot explicar al *Fedó* que, en morir els homes, llurs ànimes baixen a l'Hades o Infern, d'on tornaran per reencarnar-se en nous éssers vivents; i llur nou aspecte dependrà de llur comportament mentre formaven part de la categoria dels vivents —les abelles, constantment esmentades a *La mort i la primavera*, serien l'aparença dels éssers modèlics, però no filòsofs. Per tant, segons Plató, és de la mort que en surt la vida: «Els vius neixen dels morts.» Però deixem que sigui Plató qui exposi el seu pensament:

«Convindrem doncs en aquest sentit que els vivents neixen dels morts, no menys que els morts dels vivents. I si això és d'aquesta manera, semblava que teníem una prova suficient que les ànimes dels morts haurien d'estar en algun lloc d'on tornessin a néixer.»<sup>64</sup>

I és justament aquesta dialèctica, aquesta dinàmica unió de contraris, la que adopta Mercè Rodoreda, a partir, ja, del títol de la ficció, la mort i la primavera, o, també, el traspàs i el

<sup>62</sup> Mercè Rodoreda, *El carrer de les Camèlies*, obra citada, p. 246.

<sup>63</sup> Plató, *Diàlegs. VII. Fedó*, traducció de Jaume Olives Canals, Barcelona, 1962, p. 139.

<sup>64</sup> Plató, obra citada, p. 77.

renaixement, indissolublement lligats ambdós, sense pràcticament cap fissura que els separi. Aspecte que reflecteix l'eternitat i la unitat del món. Tanmateix, si platònicament aquest lligam treia tot dramatisme a la mort, i la voluntat dels filòsofs era treballar per a ben morir, el que no assoleix l'univers rodoredià és la serenitat socràtica. El sentiment, sempre decisiu a les obres de l'autora, unes obres profundament subjectives, romàntiques, en definitiva, és, a *La mort i la primavera*, la por i l'angoixa que provoca la proximitat del traspàs. Un traspàs que representa l'enfrontament amb el que és desconegut. Tanmateix, si l'emoció és més forta que no pas la voluntat, el que sí que farà Mercè Rodoreda serà embolcallar de delicadesa un parell d'elements alats que es relacionen estretament amb el traspàs: les abelles i les papallones; d'aquesta manera la mort es tenyirà d'un revestiment primaverl carregat d'expectatives, d'esperança.

En efecte, amb la mort s'associen aquests dos insectes alats, que simbolitzen la pervivença, l'eternitat. Pel que fa a la papallona, esmentem que el mot grec s'empra, també, per a designar l'ànima, i que al bosc dels morts, el cementiri vegetal de *La mort i la primavera*, hi proliferen les papallones. Es tracta, a més, de papallones blanques —el color de la resurrecció en l'obra alquímica, de puresa, també— que es multipliquen al voltant de les figures que, voluntàriament, han decidit sacrificar-se en llur arbre/tomba. Per tant, quan el pare del protagonista es disposa a acomplir el suïcidi ritual del poble, mira enlaire cap al cel, i es «va quedar encantat amb la voleiadissa de les papallones» (pàg. 27). La visió, una visió gairebé celestial, sembla omplir-lo de pau, d'esperança. Però, a més i d'una manera progressiva, les papallones es van desmaterialitzant, essencialitzant i esdevenen únicament ales, «tantes ales blanques que volaven» (pàg. 26). D'aquesta manera, papallones, vol i ànima es van acostant, identificant —identificació que l'autora reprendrà a *Quanta, quanta guerra...* I seran les papallones l'insecte simbòlic que unirà el principi i el final de la ficció. De fet, quan el narrador-protagonista, com el seu pare abans, es troba a punt de suïcidar-se, mira enlaire i màgicament gairebé veu les papallones: «Vaig mirar enlaire i em vaig quedar encantat amb les papallones i vaig tornar al meu arbre i vaig començar a obrir la creu» (pàg. 160).

Però la imatge de la papallona adopta un altre significat simbòlic, ben pertinent en aquest univers rodoredià. Segons Rozanov, «les diferents etapes de la vida de l'insecte representen les etapes de la vida universal»,<sup>65</sup> de fet, segons Rozanov, tot el que és viu es mou en un cicle tancat, i participa de la vida, de la tomba també, de la resurrecció. Al pròleg de *Mirall trencat* apuntarà Mercè Rodoreda que «la metamorfosi és natural. La larva esdevé crisàlide, la crisàlide papallona». Tanmateix, és a *La mort i la primavera*, i des de la insòlita més aviat perspectiva de la mort, que el cicle esdevé completi total. Circular i com

---

<sup>65</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, París, 1984, p. 180.

a tal perfecte, cosa ben lògica en un univers de ficció d'entranya mítica. Etern i màgic. Som, doncs, ben a prop d'Heràclit, que va reflexionar de la següent manera:

«El temps del món és etern, i el moviment incessant. El que esdevé que conté els contraris és, i no podria pas no ésser.»<sup>66</sup>

Però per reforçar la idea d'eternitat hi ha també l'abella, que assoleix un significat simbòlic proper. Tots els simbolismes de l'abella recolzen en la venerabilitat, en la sacralitat. L'abella és el símbol de la saviesa i de la paraula, i podem observar una aclaridora il·lustració que fa referència a l'il·luminisme Rosa-Creu, on veiem representada una rosa i una abella, amb una explicativa inscripció: «*Dat rosa mel apibus.*»<sup>67</sup> Ja hem apuntat que Plató considera l'abella com un animal superior; la mel es contempla com un menjar sagrat perquè, segons destaca Levi-Strauss, a *Du miel aux cendres*, no necessita cap mena de cocció i depèn únicament del regne vegetal i animal. Però, a més, i semblantment a la papallona, l'abella és el símbol de la resurrecció. Perquè si l'abella, durant els tres mesos que dura l'hivern, desapareix, s'ha volgut relacionar aquest període temporal amb els tres dies que Crist va romandre enterrat, per ressuscitar posteriorment. Les abelles, per tant, representarien el renaixement després d'una travessia pel regne de la mort. Són, doncs, un símbol d'eternitat, d'una manera semblant a l'*Ourobos*. I és per aquest motiu que les trobem reproduïdes, des de temps immemorial, en nombroses tombes. Des d'aquesta perspectiva entenem que, a *La mort i la primavera*, sigui únicament el senyor el qui tingui gravades abelles a l'escut penjat a l'arbre/tomba, marcant així una diferència amb la resta del poble. Abelles i papallones, insectes alats, proclamen un desig d'eternitat que es relaciona amb la part eterna de l'home, l'ànima, constant preocupació del poble de la mort, magistralment evocat per Mercè Rodoreda.

Però si les figures alades, des dels ocells als àngels, seran una constant de la producció rodorediana, el foc es reservarà al corrent esotèric i assolirà un gran relleu a *La mort i la primavera*, univers primitiu i presidit per la simbòlica figura del ferrer, reconegut com l'antecedent de l'alquimista. El foc, però, té un simbolisme dual, perquè és un element destructor i, alhora, purificador. Tanmateix, Heràclit, el pensador grec amb una gran influència en l'esoterisme, considera que el foc és, jeràrquicament, l'element superior; per aquest motiu, possiblement, el foc ha estat considerat un element sagrat, símbol de la veritat i del coneixement en el gnosticisme. Fent-se ressò d'aquesta valoració, els corrents

---

<sup>66</sup> Kostas Axelos, obra citada, p. 102.

<sup>67</sup> La interpretació del gravat, de la il·lustració, vindria a ser «el coneixement espiritual conforta les ànimes», unes ànimes representades simbòlicament per les abelles. Podem llegir a *La mort i la primavera*: «L'abella xuclava la flor», p. 27.



esotèrics han volgut interpretar les inicials que es troben a la creu de Crist, INRI, amb la idea esperançadora que el foc és capaç de renovar-ho tot (*igne natura renovatur integra*). De fet, dels quatre elements, el foc és l'únic creat per l'home i alhora la seva més noble conquesta, ja que, gràcies a ell, pot avançar pel camí de la civilització. Per tot el que hem apuntat, el foc tindrà un paper rellevant a *La mort i la primavera*, on l'ambient espectral reflectit, recolza, en bona part, en la llum que emana del foc: de les torxes que il·luminen les celebracions del poble, de les flames que embolcallen el ferrer... Però, paral·lelament, la iniciació del protagonista de la novel·la es lliga estretament al foc, en anar guiada per les simbòliques figures del ferrer i del seu fill. Per aquest motiu, quan el fill del ferrer ha ensinistrat l'innominat heroi rodoledià en el coneixement de la vida, li ensenya a fer foc: «l'endemà em va ensenyar de fer foc amb dues branques seques» (pàg. 99). Poc després, quan el fill del ferrer vol alliberar-se de la tutela paterna, pretén revoltar-se contra el pare, ho fa a través i gràcies al foc; i és aleshores, justament, quan es refereix a la força del foc: «Aprèn de fer foc fregant ... aprèn de fer foc i estaràs content. Un foc que faci mal» (pàg. 145).

El foc, tanmateix, es vincula principalment amb la figura del ferrer que el té empresonat, que n'és l'amo i que pot fer, gràcies a ell, els estris que dominen totalment la vida dels habitants del poble; es tracta d'uns estris que, ja en el punt de néixer, els encaminen cap a la mort:

«Quan neix algú de seguida faig l'argolla i la medalla [...] I a l'entrada del bosc hi ha la forca i la destrat» (pàg. 27).

Per tant, foc i ferro rodegen la mort i la revesteixen de sacralitat. De fet, semblantment al foc, el ferro és un element carregat de categoria, de venerabilitat, tant pel seu origen com per la seva duresa. Conseqüentment, Eliade pot afirmar que «el ferro conserva encara un extraordinari poder màgico-religiós, fins i tot entre els pobles que tenen una història cultural força avançada i complexa».<sup>68</sup> El jove protagonista de la novel·la se sentirà poderosament atret pel ferrer i per tot el que l'envolta, intuïnt-ne l'honorabilitat misteriosa. Més endavant, el ferrer li confessarà que ell és el seu pare i que l'havien fet, justament, al costat de la fornal. Fill espiritual o fill real, el protagonista buscarà permanentment la companyia del ferrer, perquè s'adona que tot el que l'envolta sembla sagrat, venerable; el domini del foc demostra l'interès per l'espiritualitat, i Eliade ha assenyalat que el forn dels alquimistes va substituir la forja antiga. El narrador, doncs, s'hi sent com fascinat:

---

<sup>68</sup> Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, obra citada, cap. 2, «Mitología de la Edad del Hierro», pp. 27-33.

«El mall i l'enclusa, les espurnes amunt i el ferro xisclant com si fos viu a dintre de l'aigua eren coses que sempre m'havien agradat, des de petit, des del primer dia que havia anat a veure el ferrer com feia les argolles, els punxons i les medalles» (pàg. 30).

El ferrer, com l'alquimista, opera, mitjançant el foc, la transformació de les substàncies; és, doncs, un «senyor del foc», perquè és gràcies al foc, justament, que pot accelerar els processos de la naturalesa; però, també, que és capaç de fer alguna cosa diferent del que existia abans. El ferrer serà el sacerdot del poble, i com a tal l'encarregat de vetllar pels ritus de la mort, uns ritus secrets, com ho és ell mateix.

Però l'empremta clàssica és visible també en la figura del ferrer rodoredià que es pot relacionar amb Hefest, el ferrer grec i infernal. Hefest, llançat del cel a l'infern, té els tendons dels peus tallats i aquests, conseqüentment, del revés. Aquestes mutilacions, segons Eliade, són típiques dels mags i dels ferrers. Des d'aquesta perspectiva, entenem que el ferrer de *La mort i la primavera* —i, també, el senyor que els té del revés— siguin esguerrats en llurs extremitats inferiors. Ambdós, significativament, són iniciadors del protagonista, i es declaren pares seus: «El ferrer era petit i gros i tenia les cames tortes» (pàg. 30), podem llegir a *La mort i la primavera*.

I el ferrer és la simbòlica figura que manté el poble sota el seu control i la seva opressió, una opressió centrada en la mateixa mort. Per aquest motiu la revolta contra el que representa anirà lligada al foc, al robatori del foc; un foc que, suposem, va robar el pres, i per aquest motiu va ser tancat, i que sabem del cert que li va robar el propi fill. Ens enfrontem, doncs, amb el mite de Prometeu, portador del foc i de la saviesa, que representa universalment la responsabilitat humana, la recerca permanent de la veritat. Però la revolta serà efímera, el foc cremarà salvatge només momentàniament, i el fill del ferrer substituirà el pres en la seva simbòlica funció, és a dir, com a visible imatge de la condició humana, una condició dramàtica. Només momentàniament el foc ha regnat lliure, destructor: «Com si a dintre de la casa del ferrer que era la casa que cremava hi visqués el foc i el vent, i vent i foc tot sortís per les finestres a glopades senceres i a glopades trencades» (pàg. 120).

Com s'esdevindrà a *Mirall trencat* i a *Quanta, quanta guerra...*, el foc assenyalarà el final de la ficció, però diferentment de les dues novel·les següents serà un final profundament tràgic. La mort es troba a punt d'engolir el protagonista de la ficció i el poble de la mort continuarà, com sempre, univers tancat i desolat, sota el domini del ferrer, aquell que vetlla per l'ànima, sobretot, la part immortal de l'home.

**Montserrat Casals i Couturier, Mercè Rodoreda. *Contra la vida, la literatura. Biografia*. Edicions 62, Barcelona.**

*Colometa* encadena i domina la realització no acabada d'*Una mica d'història*, pràcticament després de perdut el Joanot Martorell, mentre que una tercera novel·la, encara que «menys novel·la i més literatura», segons paraules de la Mercè, ve a ventilar el desengany que va suposar-li perdre el Sant Jordi de 1960. Encara no feia ni mig any que havia iniciat la correspondència amb Joan Sales, ran del seu interès per *La plaça del Diamant*, que Rodoreda ja li parla d'aquest nou llibre que escriu. De fet, li assegura, escriu molt: «Estic escrivint molt i algun dia, si tots som vius, us donaré una de les novel·les més importants que s'hauran fet a Europa de quatre mil anys a aquesta banda. I serà una novel·la d'amor.» Tres mesos més tard li'n fa saber el títol: *La Mort i la Primavera*. També pensa en la conveniència d'enviar-la al Sant Jordi en lloc de tornar-hi a presentar *La plaça del Diamant*: «La idea d'enviar altra vegada la novel·la al Premi no és que em faci desvariejar», li diu disfressant la realitat. «Tinc una altra novel·la per enviar-hi, potser no tan novel·la com *La plaça del Diamant* però potser, i segons com sense potser, de més categoria literària que *La plaça*. Se'n diu *La Mort i la Primavera*, primitivament *Ombres de Primavera*.» La carta segueix amb un punt d'ironia coqueta: «Vós que sou un "expert" —les cometes són de Rodoreda— en títols, voldríeu dir-me quin us agrada més?» No tan sols li anuncia que «té» una novel·la escrita i a punt d'enviar al Sant Jordi, sinó que assegura, amb sornegueria, que en té encara una altra que tot just comença: «Us conseguireu un altre títol de novel·la, "la pròxima"; em tempta molt de posar-li *Eine Klein Nachtmusik*, de Mozart. El títol és important perquè la novel·la girarà al voltant d'aquesta "petita serenata"; ara bé, si dieu que és un títol impossible, com que la novel·la tot just comença a caminar, la podria fer caminar per un camí que no exigís aquest títol.» És evident que la Mercè no perdonava. No perdonava a Sales la «gosadia» de posar en dubte la pertinència de *Colometa* com a títol per a *La plaça del Diamant*. Amb un punt si és no és mordaç, li recordava el que pocs mesos abans li havia manifestat lapidàriament: «No és el títol que fa la novel·la, sinó la novel·la que fa el títol.» La carta, datada el 18 de setembre de 1961, escrita amb una pedanteria infantil no gaire comprensible per a Joan Sales que tot just començava a conèixer els canvis d'humor sobtats de l'autora, va tenir una resposta correcta però distant, en què l'editor mostrava molt tènue la seva perplexitat, sense deixar de posar-hi el seu propi to irònic i a l'encapçalament, en lloc de donar-li el tracte habitual de «senyora» Mercè Rodoreda, marca que es dirigeix a una «senyoreta».

Disbarats de tractaments al marge, Sales dedueix, pel que li'n diu l'autora, que *La Mort i la Primavera* convencerà el jurat del Sant Jordi. «Pel que me'n dieu és totalment irrealista. Si

és així no tingueu por: no espantarà el jurat. Als jurats dels certàmens literaris catalans l'únic que els espanta és la realitat. Si heu fet una obra "kafkiana" gairebé segur que s'endurà el premi. No vull rebaixar els mèrits de *La Mort i la Primavera*, que no conec. Però em sembla que em quedo amb *La plaça del Diamant*.»

Finalment, Rodoreda va decidir d'enviar *La Mort i la Primavera* al Sant Jordi. La novel·la va obtenir pocs vots i tampoc va ser premiada. El 5 de gener de 1962, Sales escrivia la següent condolença feta de paraules prudentes: «De *La Mort i la Primavera* no en tinc en absolut altres referències que les vostres i les que em va donar Joan Fuster (per desgràcia molt de pressa) coincidint amb les vostres, o sigui que era una novel·la fortament "literària", que és una cosa de la que el CLUB ha volgut precisament fugir. No penséssiu que pesa el que tinguéis pocs vots. Una altra pretensió és sortir del floralisme, vull dir de la literatura de certamen. Envieu-me *La Mort i la Primavera*, que tinc curiositat de llegir-la i fer-me'n una opinió pròpia, que us comunicaré amb tota franquesa.» L'espera de rebre la novel·la va ser llarga: Sales no la va poder llegir fins un cop morta la seva autora. [...]

Malgrat els rebuigs de part de la literatura catalana oficial, la Mercè havia engegat el seu potent motor creatiu, que alimentarà d'una creixent prosa poètica, i és ara i en aquests primers anys seixanta, que brota la grana del que després coneixerem com el gruix de tota la seva obra. «Si no aprofites aquests anys per escriure quatre o cinc llibres importants no hi seràs a temps», li diu i torna a dir l'infatigable Obiols. I és el que va fer. I, a més a més, aquests quatre o cinc llibres importants no li van impedir de continuar cultivant el conte. El febrer de 1961 ja tenia escrita *La meva Cristina*, el conte que dona títol al recull publicat el 1967, és a dir, més tard que *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camelies* i *Jardí vora el mar*, i que per aquesta raó ha portat a interpretacions errònies sobre el marcamet d'un canvi, temporal i temàtic, en la narrativa rodorediana. El 8 d'abril de 1961, parlant de *La salamandra*, també habitualment considerat com un conte d'estil més tardà, l'Obiols escriu: «És un conte esplèndid. El millor que has fet d'aquesta nova manera.» Aquesta «nova manera»: una fórmula de la qual s'ha de parlar i que em sembla, com a mínim, prudent.

#### UNA NOVA MANERA DE FER LITERATURA

Amb aquesta «nova manera» Rodoreda no trenca cap vella fórmula, entre altres coses perquè no en posseïa cap de màgica. Sempre havia dit que escrivia «a raig» i poca cosa més. Als seus pròlegs donava pistes (falses, com veurem) sobre l'origen dels seus personatges. Era tota una concessió, com també ho era avançar que en escriure *La plaça del Diamant* havia volgut escriure una novel·la kafkiana. Mai, però, no va explicar-se, i amb paraules vagues expedia els entrevistadors que l'abordaven amb preguntes sovint molt

poc atrevides, sobretot pel que fa a la literatura. En nom del realisme la literatura ha viscut molt de temps lluny de la realitat, i Rodoreda en nom de realitats esborronadores no ha destapat mai els mecanismes del seu realisme. És una exploradora de la vida humana i transcriu en la seva obra el que la sorprenia i el que l'interessava. Era exigent i, potser sense saber-ho [...] portava la seva exigència fins als límits i fins a les seves conseqüències extremes. D'aquí vénen els seus blocatges, d'aquí vénen les seves dificultats a l'hora d'acabar una novel·la, d'aquí ve la seva insatisfacció, alhora acompanyada d'un grau notable d'inseguretat intel·lectual o, millor, teòrica.

Com Michaux, autor per al qual va sentir especial predilecció i de qui va treure exemple, s'interessà per l'alienació, i volia parlar-ne des de dins mateix, mai des de fora. Perquè hi ha en efecte molt de Michaux en Rodoreda. En el moment en què comença a escriure les *Flors* comunica a l'Obiols la seva estranya temença que comparin la seva obra amb la d'Ana María Matute i que per tal d'evitar-ho creu convenient de citar Michaux. L'Obiols l'asserena: «Les teves flors no poden fer pensar de cap manera en la Matute, afortunadament. No cal doncs que facis cap al·lusió a Michaux.» La marginalitat dels seus primers personatges —els que retrata a les novel·les de joventut— és construïda amb una gran dosi de conceptes sociològics de manera que, amb més o menys fortuna, els seus comportaments quedin justificats. Així a *Crim*, a *Sóc una dona honrada?*, o a *Un dia qualsevol en la vida d'un home*, on el comportament dels protagonistes queda determinat bé per l'egoisme dels altres, bé per la indiferència del món que els envolta, o fins i tot per la seva maldat. A *Aloma* encara batega aquest sentiment que provoca en l'autora un voler que el lector s'identifiqui «raonablement» amb l'adolescent generosa amb el seu germà i amb la seva cunyada i finalment adulta que es llança a la pròpia existència, conscient que dels altres no pot esperar-ne res ni en rebrà mai cap consol. A *Aloma* l'esforç de prospecció interior és gran; a *La placa del Diamant* és enorme, esdevé simfònic: per explicar Natàlia/Colometa no com se la veu, sinó com és ella. El monòleg queda, al final, plenament justificat.

És aquest un procés molt similar al de l'autor francès, que desemboca en l'escriptura d'obres en què, com assenyala Maurice Blanchot, tot el que és directament patètic en queda exclòs però genera un humor desesperat, una mena de «bufoneria», el sentit de la qual no arriba a ser mai descobert. També, com Michaux, Rodoreda usa progressivament millor un llenguatge voluntàriament banal que recau sistemàticament sota el pes de les seves invencions, guanya precisió i és més punyent en les seves imatges, que no renuncien, amb tot, a una expressa frivolització, filla del volgut distanciament. Les mosques vironeres, blaves i vermelles de *La placa del Diamant* i les papallones i les abelles de *La Mort i la Primavera* són presències d'un mateix biologisme surrealista:

«Eren ben negres totes tres, amb aigues i vermelles com el dimoni que explicava en Quimet, i s'atipaven de bèstia morta com deia en Quimet que feia el dimoni quan anava de mosca. Però tenien la cara negra i en Quimet m'havia dit que el dimoni, encara que anés de mosca vironera, tenia la cara encesa de flames. I les mans. Perquè no se'l confongués amb les vironeres de debò.» (*La plaça del Diamant*, cap. XLII, pàg. 215. Club dels Novel·listes.)

«Les abelles, aquell any, es van esperitar. Seguien la gent i s'adonaven quan la persona que seguien no volia que la seguissin i aleshores giraven i feien un altre camí. Si a la persona que seguien tant li feia que la seguissin, en duia un eixam al darrera com si les tragués a pasturar.» (*La Mort i la Primavera*, pàg. 211.)

«Vaig arribar al bosc en el punt que s'alçava el sol junt amb un gran núvol de papallones negres... Per què? On eren les blanques? D'on venien les negres? Les papallones volaven damunt de fulles altes i dues que van baixar barrejant-se i separant-se vaig veure que tenien rodones vermelles a les ales.» (*La Mort i la Primavera*, pàg. 213.)

Però Rodoreda no aplica una única lent de contacte per mirar el món des d'un punt de vista determinat, d'una manera interessada. Va més enllà del surrealisme perquè ha constatat que la realitat no és una tapa plana que es pugui travessar i s'adona que el que oprimeix l'home, el que l'oprimeix a ella mateixa, existeix per totes bandes. Estableix, doncs, una imatge esfèrica de l'opressió: està aquí el seu humanisme, la seva força, la seva arma de creació literària. Una altra cosa distinta és la comprovació de l'eficàcia d'aquest, diguem-ne, mètode: experimenta fins a quin punt aquesta voluntat de descriure un univers íntim en la seva globalitat i fora del món li permet, en efecte, una interpretació més rica de l'existència de l'home. I és aquí on neix la seva insatisfacció, que assoleix alçades insuportables, fins al punt de dir que abandona *La Mort i la Primavera* perquè li fa «fàstic». S'ha adonat, tal vegada inconscientment, dels límits de l'humanisme cristià i busca la manera d'endinsar-se en el coneixement de l'home a través de camins aparentment distints i habitualment contraposats. Utilitza el microscopi, que l'acosta a les coses més petites, però és capaç d'abandonar-lo per fer un tomb amb l'avió que li permet de veure tots els fets en una altra dimensió. Aplica les eines que Ernesto Sábato considera òptimes en el novel·lista: el màxim apropament i la màxima distància. Però malgrat l'esforç, sovint té la sensació de quedar-se a mig camí: «No acabo de trobar el final», reconeix a l'Obiols: el «final», que no li acaba «de venir».

També com Michaux, Rodoreda s'aïlla per recrear la solitud dels seus personatges. Esdevé còmplice de les situacions que descriu als llibres i que caracteritzen les seves històries. Si cal és capaç d'enfollir per ficar-se dins la pell dels protagonistes, d'altra manera li seria impossible de dar-los vida, inventar-los. Ha triat l'home dels impossibles simplement perquè l'home del possible ja sap qui és: el que viu dins una realitat mòrbida sense adonar-se de la morbidesa. Ella mateixa esclata com a persona, evita qualsevol mecanisme d'autocensura amb aquell «escriure a raig» que li és també un do especial, i això li permet de volatilitzar el seu pudor i la seva moral. És el símptoma de la provocació que porta dins seu i que li permet de transcendir i de burlar-se fins i tot d'ella mateixa, sempre que els altres es mantinguin lluny del seu joc.

És així com s'explica el seu silenci, els seus «secrets» i les seves mentides: com la manera de defensar també el punt feble del seu joc literari. Perquè també com Michaux, ella viu en un quasi permanent joc d'artificis on les imatges esdevenen paraules, viu una crisi duradora els vehicles de la qual són la seva droga: grans dosis d'amfetamines per aprimar-se, pastilles per dormir al vespre, règims que li provoquen un gran buit al ventre i una sensació de volar al cervell: «Només així podrà volar la Colometa», reconeix. Només si ella mateixa vola, en efecte, Colometa podrà volar enlaire; només si ella mateixa està inquieta el protagonista de *La Mort i la Primavera* podrà estar inquiet.

Perquè, en efecte, el protagonista de *La Mort i la Primavera*, el narrador, no té por, ni pànic, com algú ha interpretat. Tampoc se sent perdut: està, o més ben dit, és inquiet: és, de fet, el seu únic dret: sentir-se inquiet és la seva revolta i el premi a aquesta revolta és la possibilitat de parlar del més enllà sense dir-ne explícitament ni una paraula. La seva llibertat d'acció és extremadament limitada, en el terreny dels sentiments, en el de les sensacions i en la mateixa activitat quotidiana. Molt aviat, a catorze anys (edat en homenatge al seu oncle i marit, que va haver d'abandonar Barcelona per espavilar-se a l'Argentina), el narrador sap que el món en què viu és una trampa de la qual el seu pare, trist, plorant, intenta fugir suïcidant-se. En aquest món diferent, univers insòlit a mig camí entre la sensació i el somni, el final de la vida de l'home es balanceja entre la mort realista i la mort ritualitzada, i Rodoreda ho descriu prosaicament, amb un vocabulari neutre, que fa augmentar la força de la seva inquietud poètica.

No hi ha terror, no hi ha horror: *La Mort i la Primavera* no és en aquest sentit tampoc la plasmació d'un gènere. Horror implicaria desconegut i por. El marc geogràfic i històric del poble de la muntanya partida és limitat, local, i el narrador el coneix. El que desperta la seva curiositat és el descobriment d'una capacitat humana, la del seu pare, per a la mort voluntària. Però el descobriment no és dolorós: es troba al lloc dels no-sentiments, la insinuació dels quals suscita la desaparició pràcticament immediata dels qui els

manifesten. El narrador, el protagonista, no resisteix, ni ho intenta, a la seva feblesa, s'hi abandona. És d'aquesta manera que pot «explicar-nos» una història i, alhora, «descriure'ns» un lloc i uns personatges. La seva resistència hauria implicat un «pensament», l'emissió d'un judici sobre el que veu i viu. En aquest punt també el narrador de *La Mort i la Primavera* està molt pròxim de Natàlia/Colometa, i es manté impàvid davant del seu món. Rodoreda es manté fidel a les normes que han regit durant dos segles de realisme en la narrativa de ficció, i l'inacabament de la novel·la es deu molt probablement a aquesta incapacitat per escapar-se de l'herència balzaquiana: calen un temps i un lloc per a uns fets.

Potser l'altre títol pensat per Rodoreda, *Ombres de Primavera*, menys atractiu, tenia la virtut de ser més exacte. L'aparició de la copulativa (altrament tan usada i abusada en la seva obra) és enganyosa. Per què una «i»? Potser, simplement, perquè «sona» bonic. Potser, com diria Umberto Eco, «per confondre les idees i no regimentar-les». *La Mort i la Primavera* no va néixer, doncs, d'un canvi profund, no és fruit de cap reflexió esotèrica i de prospecció del més enllà, com apunta Carme Arnau quan parla, establint una imatge brillant però inexacta, «de l'altra banda del mirall». Rodoreda no havia exhaurit les paraules —escrivint altres novel·les— sobre «aquesta banda» del mirall i, fins i tot, tardaria encara uns anys a plasmar *Mirall trencat*, títol de la novel·la que alimenta la teoria de l'estudiosa.



**Robert Saladrigas, «La última primavera en negro de Mercè Rodoreda». *La Vanguardia*, 29 de maig del 1986, pàg. 41.**

Mercè Rodoreda murió en primavera, justo cuando estallaban los brotes en los jardines casi omnipresentes en las páginas de sus libros. Y al morir dejó tras de sí una obra inacabada cuyo título, inquietantemente premonitorio, es *La mort i la primavera*. La historia de este texto es significativa. A finales de 1961, es decir, antes de que apareciera *La plaça del Diamant*, Rodoreda presentó el original al premio Sant Jordi. Naturalmente, no lo obtuvo. Sin embargo, ella estaba convencida de que se trataba de una obra maestra y así lo confiaba a Joan Sales, su editor. Desde entonces siguió trabajando obstinadamente en ella con la exigencia y la minuciosidad que la caracterizaban. Escribió otras obras, alcanzó con ellas el éxito incluso popular, pero en los últimos tiempos se dedicó de nuevo con ahínco a modelar *La mort i la primavera*. Desapareció en pleno esplendor primaveral, sin haber conseguido coronar su propósito.

Esta es la historia de la novela póstuma de Mercè Rodoreda. Núria Folch, la viuda de Joan Sales, asumió la responsabilidad de ordenar el montón de papeles escritos y editar la novela, ofreciendo al lector la versión continua del relato, esto es, las cuatro partes en que está estructurado el texto, además de incluir en apéndices las primitivas versiones de la tercera y cuarta partes y la última versión de la segunda. En definitiva, uno tiene la oportunidad de seguir el trazado de la narración de principio a fin —parece ser que Rodoreda consideraba las partes primera y segunda ya definitivas—, y por lo que respecta a la segunda mitad tiene a su vez al alcance dos alternativas, las mismas que barajó la autora sin que tuviera tiempo de decidir cuál elegiría. De modo que *La mort i la primavera* sigue siendo una novela inconclusa, si bien es cierto que en cualquier caso admite una lectura articulada y coherente.

Aquí podría plantearse, en tanto que dilema de fondo, si es lícito o no sacar a la luz una obra todavía inmersa en proceso de creación que el autor, en vida, no había dado por válida. ¿Acaso supone transgredir la memoria de quien no había expresado su voluntad al respecto? ¿O por el contrario debe interpretarse el gesto como un homenaje, al no colocar una losa de silencio sobre una obra que posee ya su propia identidad? Es posible que las opiniones se dividan e incluso que se suscite la polémica. Sea como sea y sin ánimo de entrar en ella, a la vista de la calidad del material que la obra ofrece, como lector considero un acierto la edición de *La mort i la primavera*. Desde mi punto de vista la razón es sencilla: en esta novela el talento creador de Mercè Rodoreda alcanza su punto culminante. Esto es indiscutible. Confieso que después de leerla me siendo literalmente maravillado.

#### ATROZ PESIMISMO METAFÍSICO

¿Cómo abordar la naturaleza de *La mort i la primavera*? Una obra que como ninguna otra de la autora reclama imperativamente no una sino varias lecturas atentas y lápiz en mano. Me temo que ante ella la inmensa mayoría de los numerosos seguidores de Rodoreda reaccionen desconcertados. Incluso puede que traduzcan su rechazo. Esta Rodoreda es sin duda la misma de *Aloma*, *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies*, *Jardí vora el mar*, *Mirall trencat* o *Quanta, quanta guerra...* Pero al tiempo es «otra» Rodoreda que entronca mas directamente con la autora de los cuentos, para mí lo mejor de su obra, por cuanto siempre he creído —y en alguna ocasión ella se había mostrado de acuerdo con mis preferencias— que ellos reflejan con mas estricta fidelidad el auténtico y complejo mundo personal de Rodoreda. Como si en la narración corta ella se sintiera más a sus anchas para intentar el esfuerzo de explorar las oscuras cavernas del subconsciente y expresar con libertad, exenta de pudores, lo inexpresable. Rodoreda amaba los símbolos de la realidad mucho más que la realidad misma en su bastarda desnudez. Eso es algo que salta a la vista en todas sus novelas a poco que se ahonde en ellas, aunque, quisiera equivocarme, no todos sus lectores han sabido apreciarlo así, tal vez deslumbrados por los fulgores diamantinos de su estilo narrativo.

Pero en *La mort i la primavera* no hay posibilidad alguna de escapatoria. El estilo es más bello que nunca a causa de su deliberada pureza («Amb el meu estil d'ara: primera persona i procurant dir les coses de la manera més i més impensada»), pero también por su categórica expresividad demudada. Trasluce la lividez de la muerte proyectada sobre un fondo dominado por el negro nocturnal. La primavera desposeída aquí de su engañoso cromatismo, engullida por las tinieblas del fin. El negro es la densidad que exulta el atroz pesimismo metafísico, la desesperanza instalada en las vísceras de las criaturas vivas bajo la permanente amenaza del sufrimiento y la muerte. El negro absorbe, resume, ejemplifica el universo inconsciente de Mercè Rodoreda, y se revela como una superficie sólida, compacta, sin resquicios para la intrusión de la luz natural. El horizonte no es el trazado de una línea sinuosa que en la lejanía produce el efecto, siquiera óptico, de fundirse con el cielo. El pueblo habitado por las sombras humanas del relato se encuentra en un supuesto valle umbrío acotado por altas montañas, una de ellas partida, que ciega toda mirada a un más allá. Un río de aguas misteriosas lo circunda, y una vez al año es arrojado a él un hombre joven con la misión de que resiga su curso subterráneo y compruebe si el caserío corre peligro de desmoronamiento a causa de la erosión. Unos mueren en el intento; otros regresan terriblemente mutilados, o, cuando menos, desfigurados. Éstos pasan a engrosar las filas de los «hombres sin rostro». La humanidad, en la simbología rodolediana, se identifica con una masa anónima de individuos sin rasgos

definidos, indistintos entre sí, imprevisibles y amenazadores como las mismas aguas fluyentes y negras del río que encarna el enigma deslizante de la vida.

#### POÉTICA DEL DOLOR

Me siento incapaz de seguir detallando imágenes recurrentes de similar intensidad, Cada página está plagada de ellas, hasta la saciedad. Las mujeres casadas que vacían de deseo a los hombres ajenos, las embarazadas con la cara permanentemente cubierta, los muertos llenados de cal para así evitar que el alma escape de sus cuerpos e introducidos en los troncos de los árboles del bosque de la muerte, el invencible viejo del garrote recluido en su cueva, el preso a causa de su lucidez a quien se hace perder su condición de hombre y se le condena a emitir relinchos, la rara madrastra y por fin esposa del narrador cuyo entretenimiento consiste en vaciar bolas de sebo que cuelgan del techo de la casa, la hijita deforme que ambos engendran, muerta en noche de desatada violencia colectiva, las rosas que producen agua negra, las amenazadoras glicinas... Todo, incluida la naturaleza, es símbolo de malformación, de dolor, violencia, soledad y muerte. Por eso señalaba más arriba que se hacía indispensable leer la novela con lápiz y papel a mano para ir anotando, buscando equivalencias y aventurar interpretaciones. Tengo entendido que Carme Arnau, analista de la obra de Rodoreda, está ya en la tarea de ordenar el alud de símbolos para posteriormente estudiarlos. Empeño arduo, pero absolutamente necesario. Y quizá convendría pensar en que futuras ediciones de la novela aparecieran con un estudio, a modo de epílogo, en el que se ofrecieran por lo menos las claves esenciales para mejor asimilar el complejísimo universo que encierran herméticamente estas páginas.

Mi impresión personal es que en *La mort i la primavera* Mercè Rodoreda se comprometió consigo misma a llevar a cabo uno de los más denodados esfuerzos de introspección personal que conozco. Algo comparable a lo que hizo Céline con *Voyage au bout de la nuit*, por poner un ejemplo cercano en el tiempo e incluso en los resultados. Eso explica que Rodoreda luchara con ella «com si m'hi anés la vida» y no vacilara en presentarla como una obra maestra: su obra maestra. ¿Lo es desde el prisma teóricamente objetivo del lector? Sinceramente, no lo sé. Creo que sería prematuro asegurarlo. En primer lugar porque, insisto en ello, no basta una primera lectura, sumido en el asombro, para alcanzar los fondos múltiples de una obra que, por la vastedad del cosmos interior que refleja y por su riqueza de signos, escapa a cualquier intento apresurado de reducción. En segundo término resulta difícil, prácticamente imposible, sustraerse de forma inmediata a su influjo demoledor y alejarse de ella lo suficiente para juzgarla con la mínima serenidad. Sus poderosos tentáculos oprimen al lector, amenazan con ahogarlo, al tiempo que uno se siente diabólicamente fascinado por ella y desarmado para defenderse de su tela de araña

envolvente. Pocas veces me había ocurrido tener que detenerme periódicamente, cada pocas páginas, acuciado por la urgencia física de tomar aliento. En tales momentos la atmósfera insoportable de lo descrito me obligaba a cerrar el libro. Escuchaba a Bartók y en la música recuperaba las fuerzas para reasumir la tensión de la lectura.

Por consiguiente, quede claro que cuanto llevo escrito acerca de *La mort i la primavera* es un mero ensayo de aproximación superficial a la epidermis de una obra sobre la que, pese al frío sepulcral que inocular, pienso volver una vez y otra, sin esperanza de agotarla. Pero el desafío es demasiado poderoso para renunciar a él. Se trata de una novela insólita, escalofriante, bellísima, probablemente irrepetible en nuestro espacio literario. Mercè Rodoreda se liberó en ella de los fantasmas que la agobiaban y consumió su vida en la proeza de trascenderlos y formularlos en la verbalización de un texto literario. Nunca su vena creativa dio fruto tan abrumadoramente definitivo, quizá porque por primera y última vez la criatura humana se vació por completo en la escritura. La muerte oscureció la primavera y, a partir de aquel instante de fusión en el réquiem, reinó el negro. Me impresiona pensar en el caudal de sufrimiento que acumuló Mercè Rodoreda a lo largo de su aventura existencial, para al cabo legar esa oscura poética del dolor. El efecto que me ha producido es sencillamente inenarrable.

**Lluís Solà, «Les fosques glicines. Sobre *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda», a *Una novel·la són paraules. Recull de les conferències del cicle Una novel·la són paraules, organitzat l'any 2008 amb motiu de l'any rodoreda*. Institució de les Lletres Catalanes, Fundació Mercè Rodoreda, 2010.**

Ramon Llull atorga un sisè sentit a l'home: la llengua, la paraula. Probablement no seria endebades de gosar pensar a fons les vies i els horitzons a què ens podria conduir aquesta manera de considerar la lingüïsticitat, la facultat que pertany a tot home però que en cada home adopta una forma específica segons la tribu o nació a què pertany. En tot cas, no ens podríem imaginar l'home, la humanitat, sense aquesta facultat o aquest sentit. La poesia, la novel·la, el teatre, la filosofia, en són, fonamentalment, el desenvolupament incessant. Desenvolupament, però, d'un sentit primer, anterior, inherent, innat. Són paraula, so, que no únicament ens identifica sinó que, sobretot, ens configura. Parlant, amb els altres i amb un mateix, i confegint textos, l'home confegeix i institueix alhora el seu sentit i, aquí, cal prendre el mot sentit en totes les accepcions possibles. En el de Llull seria el sentit més plàstic que posseïm. La funció que exerceixen obres literàries importants com *La mort i la primavera* és justament la de continuar més rigorosament i, per ventura també, més apassionadament, més audaçment, l'exploració dels mons exteriors i interiors que ja tota paraula aconsegueix. Obrint-se pas dins la llengua, les obres literàries van obrint-se també pas no en el que definitivament som, car no hi ha cap novel·la, cap poema, cap text filosòfic que ho pugui definir, ans en algunes imatges del que potser som. Aferrar alguna d'aquestes imatges i escandallar-la sense concessions és un dels objectius principals que es proposa Mercè Rodoreda a *La mort i la primavera*.

Arribar a poder manifestar alguna mena d'imatge real i irradiant del que és l'home és una tasca absolutament gegantina, desmesurada. Ara, aquesta desmesura és una de les dimensions constituents de tota obra literària significativa. És una de les dimensions en què s'insereix, sens dubte, *La mort i la primavera*, una obra paradoxal per moltes raons, i no és la menor la d'aspirar a revelar precisament una imatge. Resulta també paradoxal que la primera etapa d'elaboració de l'obra coincidís en el temps gairebé amb la de *La plaça del Diamant* i que, tanmateix, en sigui, en certa manera, la cara oposada, la cara inevitable. Però, si ho considerem a fons, haurem de reconèixer que aquesta darrera novel·la respira sobre l'abisme. Així, que a la cara de la noia de *La plaça del Diamant* s'oposi, complementàriament, la cara del noi de *La mort i la primavera*, és més il·luminador que no sembla a primera vista. Revela l'oposició que ja conté simbòlicament la contradicció flagrant del títol de l'obra, la mort enllaçada, inexorablement, amb la primavera, continguda en la primavera.

És paradoxal que l'autora acabés en un temps relativament normal la primera obra i que, en canvi, arrossegés la segona durant tota la vida, o potser, més exactament, que l'obra l'arrossegés a ella durant tota la vida, i que, a desgrat dels esforços que hi esmerçà en diversos períodes, fins als darrers dies, la deixés inacabada. Inacabada però potser no pas incompleta. Tenint en compte l'exigència que s'havia imposat en aquesta empresa, fer l'obra definitiva, aconseguir la màxima expressió de la realitat, i la reticència del real a fer-se present, l'aventura era arriscada. Textos com *El procés* o *El castell* de Kafka, que són dues obres decisives no únicament per entendre Kafka sinó, encara més, per entendre l'home de la nostra època, són també dues novel·les inacabades, però no pas incompletes. La llum obscura, sí, confusa, evidentment, que Kafka i Mercè Rodoreda projecten sobre ells mateixos i sobre nosaltres, sobre el món, a través de llurs mots verbals, ens ajuda, però, a desgrat de tot, a apropar-nos a una certa imatge del que som i del que no som.

Mercè Rodoreda considerava *La mort i la primavera* la seva obra decisiva, la seva obra més important. No hi ha dubte que no s'equivocava pas. És, en efecte, una obra que qualsevol cultura europea situaria entre els textos absolutament imprescindibles. Però aquesta obra se li resistia.

Se li resistia perquè el que intentava de copsar, d'agafar i de descriure, d'explicar-se i d'explicar-nos, en definitiva, era una mirada del món, de tot el món, del món exterior i del món interior, de l'home i de la dona, de la vida i de la mort. Fet i fet, era la mirada que havia anat transcrivint, a trossos, en altres obres, en les altres obres, en contes i novel·les, però que a *La mort i la primavera* havia d'aparèixer d'una manera compacta, sencera. L'obra que havia de constituir-se en l'autèntica manifestació de la seva visió. Això és el que es proposen els grans textos i els grans autors: aquesta completesa d'una mirada. El fracàs, en aquests casos, a diversa escala, és segur. Sempre. Però sense la intransigència d'anar tan enllà com sigui possible en la qüestió d'una mirada és probable que no valgui la pena l'aventura verbal.

El conjunt de textos que ens pervé d'un autor o d'una autora constitueix no únicament, ni bàsicament, la imatge que ens podem fer de l'autor o de l'autora, sinó, més fonamentalment i més necessàriament, la imatge que ens podem fer de nosaltres mateixos, de la nostra societat, del nostre món interior i del nostre món exterior, del que sabem i del que no sabem, sobretot del que no sabem del món i de nosaltres, car el que pretén de presentar-nos una obra és sempre un món. Més exactament: el món. D'una manera eminent aquest és un dels valors principals permanents que conté, parcialment, és clar, l'obra complexa de Mercè Rodoreda. La seva mirada, en què narració, poesia, teatre i plàstica, aporten cadascuna la seva part, però en la qual la paraula és l'element nuclear, la

seva mirada exigeix totalitat, totalitat concreta, però només pot accedir a parcialitat. El resultat més laboriós i dramàtic d'aquest conflicte, inherent potser a l'existència de la paraula, és que la seva obra més ambiciosa, la que ha de ser la seva obra total i decisiva, la columna central de tot l'edifici, es refusi a deixar-se acabar. Es refusi a la totalitat.

De l'esforç de construcció de l'obra principal de Mercè Rodoreda tenim esbossos, variants i fragments diversos. Són la prova de la inabastabilitat i de l'instabilitat de l'objectiu, i de la persistència obsessiva en la necessitat de fer-lo manifest. Ací també, com en els textos de Kafka, les variants, les versions diferents, no són figures del mateix. Al contrari, són, sovint, documents més o menys infructuosos de la voluntat de no cedir a la parcialitat, d'anar més a fons, d'aferrar la llum inaferrable des d'angles i des de perspectives diferents. Són les espurnes esparses que l'autor ha pogut arreplegar de l'objecte ingent. Paradoxalment, doncs, els fragments són tots indispensables i valuosos, i contribueixen a la configuració d'un conjunt inacabat. Hi ha més coses, però, en aquests testimonis del naufragi.

Hi ha l'encís, la bellesa dolorosa de les obres inacabades. Les obres inacabades són la revelació d'un fracàs. De fet, tota obra literària, artística, filosòfica, tota obra humana, és la revelació, la manifestació d'un fracàs, en el sentit que no podem arribar al fons de les coses, al coneixement complet, real i profund de les coses. En general, moltes obres intenten de dissimular-ho. Fan per manera de presentar-se com un món acabat. Es presenten com els testimonis d'una veritat que no han vist mai. En canvi, les obres que s'han enfrontat d'una manera evident amb la realitat i que en porten els senyals inequívocs de la lluita, adquireixen una bellesa, una aurèola suplementària. Com si l'inacabament fos més compatible amb la faç inexhaurible de l'existent i més suggeridor. L'estat d'inacabament i la dinàmica dels fragments es dreça com una plataforma d'embranchada per a la imaginació. I si són obres importants, com ho és *La mort i la primavera*, ens condueixen als llindars on l'autor s'ha hagut d'aturar. Als llindars del real. I llavors, a partir d'aquí, l'obra ens empeny a començar a caminar amb les nostres soles forces.

De més a més, és força habitual que aquesta mena d'obres vagin més enllà de la tipologia dels gèneres i dels sistemes de classificacions. *La mort i la primavera* n'és un cas típic. És una novel·la, una rondalla, una obra èpica o un gran poema? L'ambició persistent que durant més de vint anys Mercè Rodoreda esmerçà en l'elaboració d'aquesta obra, i en aquestes aventures l'ambició és absolutament indispensable, l'ambició d'arribar a la realitat, sol fer trencar i desbordar els marcs i les regles de referència. De fet, el que en podem dir és que és una obra de paraules, amb les quals intenta d'anar tan enllà com és possible, per explicar-se, ella, i per explicar-nos. Una obra on la força de la imaginació i del pensament, la força de la sensibilitat i de la paraula poètica, la força de la mirada

interrogadora, produeixen la revelació contínua de noves capes, de nous nivells i de nous estrats de la realitat. On la força de la primavera deforma fins i tot la mateixa primavera.

La novel·la no és una forma que tingui tendència a esquerdar-se. Justament una de les seves virtuts és la capacitat d'adaptació a tota mena de necessitats i de materials. Però no seria del tot inescaient de considerar *La mort i la primavera*, per diverses raons, com un poema. En primer lloc per la densitat a què és sotmesa la visió del món que ens presenta i en segon lloc per la qualitat de la substància verbal que en fa possible l'aparició, l'encarnació. De la mateixa manera que, per raons no pas dissemblants, podem considerar també poemes moltes rondalles populars que, de temps immemorials, a través dels teixits subtils i profunds del so, han arribat miraculosament fins a nosaltres. No és pas el vers l'única marca que distingeix la poesia de la prosa, i no sempre el vers és l'habitable ni de la poesia ni de la substància musical.

Mercè Rodoreda va poder anar molt pocs anys a l'escola. No era pas una situació infreqüent a l'època, sobretot entre les dones, deixar-la aviat. A vegades, però, no haver-hi anat no és del tot negatiu. L'escola és indispensable si respon i correspon a les necessitats, a la cultura i a la llengua de la nació on vivim, si és una escola de la llibertat i no pas de la negació de la llibertat i de la identitat. Durant segles l'escola dels Països Catalans ha estat una institució denigrant, repugnant. Ha estat l'escola on han inoculat la llengua que no correspon, la literatura que no correspon, la cultura i el món que no correspon, el sol i les constel·lacions que no corresponen. L'escola que té com a objectiu principal la substitució de la llengua catalana per la llengua castellana i per la llengua francesa, i la pèrdua de contacte amb la realitat de la cultura pròpia, de la tradició i de la immediatesa. Per aquestes i altres raons no és improbable que l'allunyament de l'escola imposada provoqués l'acostament de l'autora a l'altra escola, la de la paraula del lloc.

Aquesta altra escola és la de l'observació de la immediatesa, la de l'experiència viva, l'escola de l'oïda, vull dir l'escola de l'atenció i del respecte envers les coses properes, quotidianes, pròpies, envers les paraules amb què anomenem aquestes experiències, l'escola de la música verbal, de la musicalitat no estrictament filtrada, de l'oïda interior i exterior. De fet, la capacitat d'escoltar infatigablement, a fons, els homes i les dones, les criatures i els vells, les coses, els rius, les muntanyes, sense judicis previs ni coaccions, és determinant per a una obra com la de Mercè Rodoreda. De l'encontre entre l'oïda immediata, sense filtres, amb de la tradició i de la cultura, en pot sortir una llengua narrativa molt diferent de la llengua preceptiva o imperativa de l'època. Dins una llengua hi ha moltes llengües i és indiscutible que Mercè Rodoreda les escoltà gairebé totes i que en pogué triar les que més li convenien. La prova són els textos que ens ha deixat, els quals demostren un instint i una habilitat lingüística de primer ordre.



La constatació d'aquesta aportació no és fàcil d'observar. Precisament una de les qualitats de la paraula narrativa de l'autora és la transparència. L'aparent facilitat de la partitura de gran part dels textos de Mercè Rodoreda tendeix a fer-nos creure que pràcticament no hi ha esforç expressiu. De fet, és el que cal esperar d'una obra d'alta qualitat, d'una obra d'art. Tanmateix, si sospesem i comparem les variants i les versions diferents que posseïm de, per exemple, *La mort i la primavera* ens adonarem que la realitat és una altra. Hi ha sempre en el ritme, en la melodia i en la selecció dels matisos un treball tens i intens de l'atenció de l'oïda. Rodoreda sap a quina música aspira i també sap, perfectament, quan hi arriba i quan no hi arriba. És el camí difícil que tria en novel·les de llenguatge aparentment fàcil com *La plaça del Diamant* o en textos més complexos com *Quanta, quanta guerra...*, *Mirall trencat* o, sobretot, a *La mort i la primavera*.

Sembla que en el món contemporani actuen compulsions considerables que tendeixen a fer oblidar la funció de primer ordre que té la paraula i la complexitat musical de la paraula en la tasca de fer present d'investigar el món. Tanmateix, les primeres frases que emet la boca del noi a *La mort i la primavera* demostren exactament el contrari. Coneixement i paraula no van, no poden anar dissociats. L'objectiu de qualsevol obra verbal digna de l'home consisteix a investigar l'home i el món i, per portar-ho a terme, cal tenir a disposició una llengua subtil, completa i complexa. És només a partir de la possessió d'una llengua molt diversa, molt rica, molt elaborada, que poden començar a aparèixer els diversos matisos de revelació de la realitat amb què ens colpeix contínuament aquesta obra inacabada. Des de detalls minúsculs, i Mercè Rodoreda és una virtuosa dels detalls minúsculs, del tacte o de l'olfacte, fins a la concepció dels abismes damunt dels quals es mouen les relacions entre els homes, entre els homes i les dones i entre els humans i el món.

L'adolescent que conté sempre la persona gran, l'adolescent a partir i a través del qual l'autora ens introdueix i s'introdueix en el món, és la figura que es troba en l'etapa en què justament el món encara no està fixat. És després que tendim cada vegada amb més intolerància a immobilitzar-lo. Ara bé, el fet que l'immobilitzem més o menys definitivament no vol dir que el món sigui de la manera que l'hem fixat. El món continua essent de la manera que és, i nosaltres continuem essent de la manera que som, és a dir, continuem sense saber exactament què som, com som i com és el món. Però l'adolescent no en sap res, d'això. Pertany a la seva figura la voluntat indefugible, carnal, mental, de créixer i de completar-se obrint i investigant totes les realitats: el jo i el tu, la natura i l'esperit, la llibertat i el poder, el visible i l'invisible.

Hi ha, efectivament, una categoria significativa i decisiva de personatges en la narrativa de Mercè Rodoreda: no són uns personatges fets, acabats, sinó uns personatges inacabats

perquè tot just comencen a trobar-se amb els altres i amb el món. Són personatges que comencen l'experiència del món i que tenen necessitat d'experimentar el món com a investigació, com a descabdellament d'ells i del món. Per aquestes figures Rodoreda ens introdueix a concebre la vida com a estranyesa. Immediatament, i a través de la mirada d'aquests mateixos personatges, també els contactes i les relacions entre els homes, les formes socials, el sexe, la matèria, les coses, es contaminen de la mateixa estranyesa. Car per què, inexorablement, com a *La mort i la primavera*, hem de pintar les cases cada any, contínuament, de color de rosa, i per què el color rosa cada hivern es despinta, desapareix, i aleshores hem de davallar a pous molt intricats per anar a cercar la pintura, i per què cada primavera les glicines s'enfilen i somouen amb força el poble, i per què hi ha un riu que el va descalçant, i per què hi ha un senyor, el senyor, a dalt del poble, al turó, en el lloc inexpugnable, que ens amenaça i que alhora ens protegeix?

Aquests personatges no són els personatges del món ordenat, regulat, codificat. Són personatges en què el món encara es troba en l'etapa de formació, d'investigació, de perplexitat, d'oïda i de mirada atenta i esfereïda. La situació, doncs, en què si més no fins a l'hora actual, potser sense acabar de voler-ho acceptar, hem viscut i vivim els homes. Que la paraula de Mercè Rodoreda ens encara inflexiblement amb el món i amb els interrogants del món és inherent a les qualitats de la seva obra i, especialment, a la magnitud inacabable i inacabada de *La mort i la primavera*. La vida i la mort és el tema, la qüestió recurrent, de tota l'obra de l'autora. En el poema narratiu que en el mateix títol consigna el seu tema fonamental, tot, homes i dones, aires i aigües, follies i senys, poders i misèries, flors i fems, amors i intoleràncies, raons i natures, giren al voltant de la qüestió principal, de la condició principal de la humanitat. Giren obsessivament al voltant de la vida en la mort, de la mort en la vida. Per entrar en aquesta condició és indispensable que la paraula sàpiga i pugui fer aparèixer no la petrificació sinó la fluïdesa de les coses. Cal que la paraula pugui mirar la vida amb tots els ulls, amb tots els sentits. Llavors la paraula ens obre, des de dins de la densitat del món, a la paraula: Com viure? Com estimar? Com continuar? Què vol dir tot això?

L'adolescent que veu i aprèn es fa i ens fa aquestes preguntes. D'aquesta manera, des de bon començament, *La mort i la primavera* ens submergeix dins d'una substància que no esperàvem. És la substància de la realitat que sempre ens colpeix perquè sempre hem acabat per reduir-la a esquemes, a cercles, a fórmules i a sistemes. Els grans autors usen les paraules que fem servir en les situacions múltiples de la vida per introduir-nos i llançar-nos en un món probablement més real que el de la realitat establerta. Aquesta intencionalitat, però, exigeix, pel cap baix, fermesa en dues direccions determinades.

En primer lloc l'autor, sovint, com en *La mort i la primavera*, s'ha de proposar d'anar més enllà de la lògica acceptada, de la raó quantitativa, del món ordenat. Ha de davallar infància endins, orígens endins, carn i sang endins, memòria immemorable endins, i constatar i fer-nos present, des d'una mirada menys exterior i més oberta, més atenta, més despullada i més despulladora, des de l'altra lògica, des la lògica inenarrable, la inexplicable litúrgia de la realitat, el pes constant de la vida i de la mort damunt la nostra consciència massa feble, el ritual del funcionament de la condició humana. Pas a pas, esglaió a esglaió, element a element, etapa a etapa, de la condició humana. Així, aquesta mena d'obres, es converteixen, fins i tot a desgrat dels mateixos autors, en novel·les d'aprenentatge. Quines novel·les d'aprenentatge més severes, però!

En segon lloc l'autor ha de confegir, al preu que sigui, la música verbal que la recerca o que la presència reclama. Si escoltem amb atenció la subtilitat i la precisió aparentment inapreciables amb què Mercè Rodoreda fa servir l'agulla segura de les paraules, com les enllaça, com les cus i les descús, com, en definitiva, les broda, per cenyir les qualitats, els colors, els matisos, els detalls i les immensitats de l'objecte incenyible, inatenyible, si escoltem el tempteig de la melodia, del ritme, de cada so, de cada matís de la llengua de *La mort i la primavera*, notarem que la nova musicalitat que l'autora havia anat elaborant en altres textos en aquesta obra desplega totes les possibilitats. Hi sentim una música verbal que no havíem sentit mai, que mai no havia estat interpretada d'aquesta manera, car l'autora hi ha desplegat el material lingüístic que havia anat sospesant i triant, tan específic, tan propi, tan acostat per una banda a una certa llengua de la vida immediata i tan acostat per una altra banda a una certa llengua d'intensa densitat poètica. Però no és l'autora que inventa aquesta veu. Aquesta veu, ella, l'ha sabuda trobar, l'ha sabuda escoltar, l'ha sentida. El que és més paradoxal d'aquesta veu és que, de fet, no ens sorprèn. És exactament com si ja l'haguéssim sentida, com si fos, com si hagués estat sempre la nostra veu. Una de les tasques indispensables dels autors, dels compositors, és justament escoltar la llengua, tota la llengua. Consisteix en l'obertura sense filtres de l'oïda, consisteix en l'ampliació i la construcció de l'oïda. És llavors, després d'haver après a escoltar de debò, que quan un autor parla ens sembla que és la nostra veu que parla, que som nosaltres que parlem.

L'aspiració a accedir una altra vegada a l'univers que el mite irradia sense mai cloure'l ha preocupat insistentment molts autors i investigadors moderns. Per més que ens consti que les fonts del mite potser ja no poden formar part de la situació de l'home contemporani. A partir de la vida en un poblet ancestral i actual, *La mort i la primavera* es proposa de convocar els elements primordials que constitueixen una de les dimensions fonamentals dels mites. En principi, sembla que l'obra es vulgui moure tant entre el clima de les

rondalles com en el dels mites. Ara bé, és força evident que hi ha relació entre rondalla i mite, entre clima, món i llengua de les rondalles i clima, món i llengua dels mites. També és evident que hi ha relació entre el clima, el món i la llengua de les rondalles i el clima, el món i la llengua de l'obra de Mercè Rodoreda. En tots dos casos el coneixement que ens és proposat no és el de l'anàlisi, el de l'aïllament d'alguna parcel·la de la realitat, sinó el de la immersió en la realitat. En l'altra realitat. El més decisiu és fer-nos accedir, amb les nostres paraules, a una experiència diferent, més enigmàtica, més líquida, de la realitat.

Com en els mites i les rondalles els elements naturals i les formes socials primitives constitueixen la matèria primera de *La mort la primavera*. Les roques, els turons, les coves, els pous, els rius, els arbres, els boscos, els fens i les glicines, els cavalls i el foc, el pol·len i les abelles, i, gairebé sense solució de continuïtat, els infants, els vells, els morts sempre mig vivents, són autèntics protagonistes de l'obra, com també ho són les funcions primordials, el ferrer i el senyor, l'amant i la dona, el boig i el mestre, el presoner i la meuca, el pare, la mare i la madrastra, el cel i la terra, el poble i les lleis poderoses. Però l'obra no es proposa de descriure una societat llunyana, primària. Al contrari, ens presenta les formes i les litúrgies sota i dins de les quals han viscut i viuen els homes, els d'ara i els del passat, els fonaments conscients, subconscients i inconscients de qualsevol societat, en primer lloc de la nostra. En efecte, amb una mirada intensa, severa, exigent, cruel si convé, ens mostra la metamorfosi incessant de les coses, el cicle de la renovació constant i de l'extinció constant. Ens mostra no solament uns personatges, un ambient i un lloc sinó el que fa possibles uns personatges, un ambient i un lloc. I la veu que ens ho mostra és la del qui ha entrat dins el laberint. La veu del qui aprèn el cerimonial de la realitat. L'adolescent que comença a aprendre la terrible solitud, la solitud poblada d'éssers i de personatges.

Indispensablement, com en *El castell* de Kafka, impera també a *La mort la primavera*, al capdamunt de tot del turó, el casal inaccessible del senyor. Impera sobre la vida i sobre la mort. Com sempre. Com a tot arreu. La realitat de la societat humana és que sempre hi ha un casal dalt de tot d'una muntanya, i algú que habita el casal, algú que ens amenaça i que ens protegeix. I a baix hi ha la gent, el poble, l'adolescent que es transforma, l'home que es torna boig davant les exigències del vivent, el riu amenaçador, les glicines que somouen la roca, els fonaments, la realitat.

Per aconseguir que ens adonem de l'extrema estranyesa del món, per fer que ens puguem interrogar de debò sobre nosaltres mateixos i sobre les coses, hi ha autors que consideren un deure ineludible construir un altre món, un altre univers, que a vegades ens sembla, d'entrada, fantasmagòric, irreal, però que, al capdavall, acabem per constatar que potser és més real que el nostre. Sovint, massa sovint, és el nostre que és una ficció, i el que ens

ha posat al davant l'autor és més verídica, més seriós, més sòlid, més respectuós envers la veritat. Aquest, altrament, és el precepte bàsic de la paraula viva i activa: la veritat és una de les imatges obsessives a què ha de tendir la poesia.

No és un dels trets característics de Mercè Rodoreda esquivar els rostres amb què ens apareix l'existència, per més dolorosos que siguin. Un poble petit, però amb tots els elements que constitueixen, que han constituït i que, probablement, continuaran constituint el món en què viu l'home i el món de l'home, li serveix per a posar-se i per a posar-nos cara a cara amb el que, si volem ser una mica exactes, hauríem d'anomenar l'esbalaïdor, el desconegut, com si les coses fossin vistes de dins estant, des de la seva necessitat. I no apareix un món fàcil. És un món on l'impuls i la força del viure genera goig, esqueixament, violència i crueltat. És el món de la guerra i de l'extinció en plena primavera. El món on l'autora no pot deixar de fer-se les preguntes inevitables. Per què tanta guerra, en tot, entre cel i terra, entre home i home, entre foc i aire, entre terra i aigua? *La mort i la primavera* és una obra terrible, tan terrible com *Els germans Karamàzov*, com *Anna Karènina* o com la *Ilíada*, tan terrible com la mateixa existència. És un llibre desesperat pel fet de constatar que la vida és aquesta experiència. I al mateix temps és un testimoni de l'admiració, de la meravella, un monument d'una bellesa obscura i profunda, pel fet que hi hagi tanmateix això: vida, realitat, temps, homes, fems i glicines.