

**ÀNIMES PRESES. *LA MORT I LA PRIMAVERA*,
DE MERCÈ RODOREDA: ETNOGRAFIA,
PRIMITIVISME I ESPIRITUALITAT**

Neus Penalba Suárez

Per citar o enllaçar aquest document:

Para citar o enlazar este documento:

Use this url to cite or link to this publication:

<http://hdl.handle.net/10803/674286>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



TESI DOCTORAL

ÀNIMES PRESES
LA MORT I LA PRIMAVERA, DE MERCÈ RODOREDA:
ETNOGRAFIA, PRIMITIVISME I ESPIRITUALITAT

Neus Penalba Suárez

2021



TESI DOCTORAL

ÀNIMES PRESES

***LA MORT I LA PRIMAVERA, DE MERCÈ RODOREDA:
ETNOGRAFIA, PRIMITIVISME I ESPIRITUALITAT***

Neus Penalba Suárez

2021

Doctorat en Ciències Humanes, del Patrimoni i de la Cultura

Director i tutor: Xavier Pla Barbero

Memòria presentada per optar al títol de Doctora per la Universitat de Girona

LLISTA DE PUBLICACIONS

(2016) «“Les *aubépines* dintre el llibre de Proust devien ser més boniques que mai.” Mecanismes proustians en la narrativa de Mercè Rodoreda» a Xavier Pla (ed.). *Proust a Catalunya. Lectors, crítics, traductors i detractors de la Recherche*. Barcelona: Arcadia, p. 219-241.

(2018) «El comparatisme d'Armand Obiols» a Antoni Martí i Teresa Rosell (eds). *Comparatistes sense comparatisme. La literatura comparada a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions, p. 111-124.

«Mercè Rodoreda: escriure a París o fer créixer flors al Pol Nord» a *Simposi Internacional Barcelona-París. Relacions intel·lectuals i capitals culturals (1880-1950)* 6-8 de maig de 2015. Barcelona: MUHBA [Pendent de publicació].

«“La màxima diversitat en el mínim espai”. L'europisme perifèric de les nacions petites des d'una perspectiva catalana» a *Jornades “Weltliteratur i literatura comparada. Perspectiva des d'Europa.”* 14-16 de juny 2016 Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions. [Pendent de publicació].

«Distopia, ucronia i temps paral·lels a *La mort i la primavera*, de Mercè Rodoreda» a IV Congreso Internacional *Redefiniendo los márgenes desde una Península pluricultural* «Ucronías, utopías, distopías: pasados alternativos, presentes paralelos, futuros imaginarios» 12-13 d'abril de 2021, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Varsovia, Polonia. [Pendent de publicació].

AGRAÏMENTS

Voldria agrair a en Xavier Pla, el meu director, que sempre hagi cregut en la importància d'aquesta tesi. D'ençà d'aquell primer cop que vam coincidir a París i, tot fent un cafè, li vaig explicar la meva fascinació per *La mort i la primavera* i ell va respondre amb entusiasme. Li he d'agrair també els comentaris adients per millorar el meu text.

Gràcies a l'Antoni Martí Monterde per la seva preuada amistat i per animar-me sempre a escriure. A en Raül David Martínez, gran amic, per aquell viatge junts a un poble occità a la recerca de la geografia de la novel·la. Agraeixo especialment a l'Anna Sardà les converses fins a la mitja nit sobre antropologia, que van encendre la guspira de tantes intuïcions. Vull agrair a la Fundació Mercè Rodoreda (IEC) que em concedís un Ajut a la Recerca per realitzar una part important d'aquesta tesi i que m'hagi permès de consultar l'arxiu sempre que ho he demanat. Gràcies especialment a la Marta Viñuales, responsable de l'arxiu, i a l'Anna Roig, documentalista, per la seva amabilitat i atenció.

Gràcies a l'Anna Maria Saludes, l'Agustí Villaronga i la Maria Bohigas per haver accedit a parlar amb mi. *Un grand merci* a Étienne Rouziès, que va intuir que Rodoreda podria haver coincidit a Llemotges amb l'escriptor francès Georges-Emmanuel Clancier. A Monsieur Clancier, *in memoriam*, per haver-me permès d'entrevistar-lo al seu domicili de París i consultar una carta manuscrita de Rodoreda, inèdita, entre la seva correspondència personal. Gràcies a la fotògrafa Pilar Aymerich per deixar-me reproduir un retrat seu de l'escriptora.

A l'Adam Casey, per aquell any junts a Portland. Als amics quebequesos Colin Zouvi i Carl Archambault, per les converses rodoredianes a Montréal. A Clarisse Mbobda, per radiar alegria. A l'Aina Burgell, pels anys d'amistat. A l'Ester Pino, la Francesca Costa i la Cristina Pallarès, pel suport emocional. A la Laura, la meva germana gran, per creure en mi. Al Luís, el meu germà, per ajudar-me quan el necessito. Gràcies a Pilar Benet, que ha estat tantes vegades el pilar psicològic que em calia per agafar confiança i poder tirar endavant. Gràcies també a Vicent M. Anglès per les converses sobre art i costums populars, i per aquella ascensió, un capvespre de primavera, a una roca foradada i plena de pols vermella, a Mont-roig del Camp.

En memòria de Dolors Martí Oliva (22/IV/1942 - 22/IV/1989),
nascuda i morta a la primavera.

...perquè havia començat la primavera que naixia altra vegada després de viure sota de la terra i a dintre de les branques...

I em deia, on comença la mort?... Venia de damunt de la pell o sortia de sota? Era a la punta dels dits o al mig del ventre quan s'hi fa el patir del viure o en un colze o al mig d'un genoll?... On començava a matar? On vivia la mort de cada persona? En la son o en el despertar?

Mercè Rodoreda

Ha d'esser un llibre molt bo. No has d'escriure perquè quatre desgraciats diguin: «Caram, caram!». Així escriu el 99% dels que escriuen en català (i en castellà), sinó perquè els teus llibres es puguin llegir encara d'aquí cent anys com si els acabessin d'escriure. De La plaça del Diamant i de bastants contes ja en pots estar ben segura. La Mort ha d'esser igual [...] El teu ideal no ha d'esser un article a Serra d'Or, sinó una tesi doctoral d'ací 50 anys.

Armand Obiols 20/XII/1961

ÍNDEX

RESUMS	17
INTRODUCCIÓ	20
Presentació	20
Objectius	25
Metodologia	27
Pròleg	30
Estat de la qüestió	35
PART I: UNA ALTRA RODOREDA?	42
1. Consideracions sobre la novel·la pòstuma	42
1.1 El període de redacció	46
1.2 La revisió amb Obiols	53
1.3 Les diferents edicions existents	65
– <i>Les edicions de Folch i Arnau</i>	65
– <i>Tres qüestions controvertides</i>	72
– <i>Un final post mortem</i>	77
2. Construcció d'una imatge d'autora	80
2.1 Una mirada als estudis rodoredians	82
2.2 Factors que han fet de <i>La mort i la primavera</i> una obra marginal	88
2.3 <i>La mort i la primavera</i> al centre? Un projecte creador	92

PART II: UNA FICCIÓ ETNOGRÀFICA? RELACIONS INTERTEXTUALS 105

3. L'etnografia en el camp cultural dels anys cinquanta a París	106
3.1 Precedents: ruralisme català, Rodoreda i Coll de Nargó	108
3.2 Henri Michaux i altres referents literaris	112
3.3 Saint-Germain-des-Prés (1946-1954)	121
3.4 Primitivisme pictòric	129
3.5 Cinema etnogràfic: l'ull de la càmera i la veu de l'altre	155

PART III: INTENT D'ENTENDRE LA MORT I LA PRIMAVERA 164

4. Consideracions preliminars	164
4.1 Novel·la fantàstica?	168
4.2 Una experiència de lectura sinistra	171
– <i>No deixar-se robar la pròpia mort</i>	172
– <i>El poble: un gran cos malalt</i>	178
4.3 Dualitat i estil	184
4.4 Una distopia primitivista?	190
5. Una lectura històrica	195
5.1 <i>Patriots stand erect</i>	198
5.2 «Nit i boira»	202
– <i>Obiols i la zona grisa</i>	205
– <i>Elements comuns entre «Nit i boira» i La mort i la primavera.</i>	217
– <i>L'infern dels camps, el paradís de la gent</i>	224
6. Una lectura antropològica	232
6.1 Justificació	232
6.2 L'estructuralisme antropològic i la prohibició de l'incest	236
– <i>Rodoreda, l'oncle-marit i la mare-cunyada</i>	240
6.3 El poble, un sistema social: política, economia, religió i parentiu	242
6.4 Maneres d'impedir que l'ànima fugi del cos: una societat tabuada	256
– <i>La probable influència de James G. Frazer</i>	256

– <i>Un poble bastit sobre tabús</i>	260
– <i>La víctima expiatòria i el ritual del pas del riu</i>	268
6.5 Primitivisme narratiu	276
– «I deien que...»: usos rondallístics del llenguatge	277
– <i>Infantilisme</i>	285
– <i>Un folklore fosc</i>	288
7. Una lectura espiritual	305
7.1 La veu de l'ànima	305
7.2 «Vull la negra nit». Un aprenentatge metafísic.....	311
CONCLUSIONS. EL DARRER RITUAL	326
– <i>Una imatge pòstuma</i>	327
– <i>Diferents lectures</i>	331
– <i>Perspectives després de la tesi</i>	335
– <i>Amb una altra veu</i>	336
CONCLUSIONS. LE DERNIER RITUEL	339
– <i>Une image posthume</i>	340
– <i>Différents lectures</i>	344
– <i>Des perspectives après la thèse</i>	348
– <i>Avec une autre voix</i>	349
BIBLIOGRAFIA	353
ANNEXOS	I

RESUM

El present estudi és una anàlisi monogràfica de la novel·la pòstuma de Mercè Rodoreda, *La mort i la primavera*, l'obra que menys atenció crítica ha rebut. Es tracta d'una novel·la fascinant i molt complexa, tant per l'estrany imaginari que presenta com per la diversitat d'estats de redacció que es conserven a l'arxiu de la Fundació Mercè Rodoreda (IEC). És una obra summament enigmàtica i de difícil interpretació que l'autora escrigué el 1961, corregí fins el 1963 i des de llavors s'obre l'interrogant de si la va tornar a reprendre. En tot cas, poc abans de morir havia manifestat que volia corregir-la i publicar-la. Existeixen tres edicions diferents –del 1986, 1997 i 2008– i la reedició de la primera, que és del 2017. No va ser fins aquell any que *La mort i la primavera* va començar a comptar amb un veritable ressò en el camp literari català. La nostra recerca es fonamenta en dos eixos: d'una banda, la interpretació d'un text tan bell i fosc, i de l'altra, entendre per què ha estat una novel·la tan oblidada, tot i que la mateixa Rodoreda la considerés com la que seria la seva obra mestra. Partim de la hipòtesi que la lectura d'aquesta novel·la cruel ensorra certs clixés associats a Rodoreda i que permet rellegir la seva obra més coneguda sota una nova llum. Pel que fa a l'estudi hermenèutic, la nostra hipòtesi principal és que Rodoreda dialoga estèticament amb l'etnografia i el primitivisme, molt en voga al París de la primera meitat del segle XX.

RESUMEN

El presente estudio es un análisis monográfico de la novela póstuma de Mercè Rodoreda, *La mort i la primavera*, la obra que menos atención crítica ha recibido. Se trata de una novela fascinante y muy compleja, tanto por el extraño imaginario que presenta como por la diversidad de estados de redacción que se conservan en el archivo de la Fundació Mercè Rodoreda (IEC). Es una obra sumamente enigmática y de difícil interpretación que la autora escribió en 1961, corrigió hasta 1963 y desde entonces se abre el interrogante de si la volvió a retomar. En todo caso, poco antes de morir había manifestado que quería corregirla y publicarla. Existen tres ediciones diferentes –del 1986, 1997 y 2008– y la reedición de la primera, que es de 2017. No fue hasta ese año que empezó a contar con un verdadero eco en el campo literario catalán. Nuestra investigación se fundamenta en dos ejes: por un lado,

la interpretación de un texto tan bello y oscuro, y por otro, entender por qué ha sido una novela tan olvidada, aunque la misma Rodoreda la considerase como la que sería su obra maestra. Partimos de la hipótesis de que la lectura de esta novela cruel derrumba ciertos clichés asociados a Rodoreda y que permite releer su obra más conocida bajo una nueva luz. En cuanto al estudio hermenéutico, nuestra hipótesis principal es que Rodoreda dialoga estéticamente con la etnografía y el primitivismo, muy en boga en el París de la primera mitad del siglo XX.

ABSTRACT

This study is a monographic analysis of Mercè Rodoreda's posthumous novel, *La mort i la primavera*, the work that has received the least critical attention. It is a fascinating and very complex novel, both because of the strange imaginary it presents and because of the diversity of drafting states that are preserved in the archives of the Fundació Mercè Rodoreda (IEC). It is an extremely enigmatic work and difficult to interpret that the author wrote in 1961, corrected until 1963 and since then the question has been raised as to whether she returned to it. In any case, shortly before she died, she had stated that she wanted to correct it and publish it. There are three different editions – from 1986, 1997 and 2008 – and the reissue of the first, which is from 2017. It was not until that year that it began to have a true echo in the Catalan literary field. Our research is based on two axes: on the one hand, the interpretation of such a beautiful and dark text, and on the other, understanding why it has been such a forgotten novel, even though Rodoreda herself considered it as what would be her masterpiece. We start from the hypothesis that reading this cruel novel collapse certain clichés associated with Rodoreda and that it allows us to reread his best-known work in a new light. Regarding the hermeneutical study, our main hypothesis is that Rodoreda dialogues aesthetically with ethnography and primitivism, very much in vogue in Paris in the first half of the 20th century.

RÉSUMÉ

Cette étude est une analyse monographique du roman posthume de Mercè Rodoreda, *La mort i la primavera*, l'œuvre qui a reçu le moins d'attention critique. C'est un roman fascinant et très complexe, à la fois en raison de l'étrange imaginaire qu'il présente et en raison de la diversité des états de rédaction qui sont conservés dans les archives de la Fundació Mercè Rodoreda (IEC). C'est un ouvrage extrêmement énigmatique et difficile à interpréter que l'auteure a écrit en 1961, corrigé jusqu'en 1963 et depuis lors, la question s'est posée de savoir si elle y est revenue. En tout cas, peu de temps avant sa mort, elle avait déclaré vouloir le corriger et le publier. Il existe trois éditions différentes – de 1986, 1997 et 2008 – et la réédition de la première, qui date de 2017. Ce n'est qu'à alors que le roman a commencé à compter avec un véritable écho dans le champ littéraire catalan. Notre recherche s'articule autour de deux axes : d'une part, l'interprétation d'un texte aussi beau et sombre, et d'autre part, comprendre pourquoi il a été tellement oublié, même si Rodoreda elle-même l'a considéré comme ce qui serait son chef-d'œuvre. Nous partons de l'hypothèse que la lecture de ce roman cruel effondre certains clichés associés à Rodoreda et qu'il permet de relire son œuvre la plus connue sous une nouvelle lumière. Concernant l'étude herméneutique, notre hypothèse principale est que Rodoreda dialogue esthétiquement avec l'ethnographie et le primitivisme, très en vogue à Paris dans la première moitié du XXe siècle.

INTRODUCCIÓ

PRESENTACIÓ

«*La mort i la primavera* és molt bo. Terriblement poètic i terriblement negre» (Rodoreda-Sales 2008: 60). Així anunciava Mercè Rodoreda la seva nova novel·la a Joan Sales el 1961, quan *La plaça del Diamant* encara no s'havia publicat. La considerava com la que havia de ser la seva obra mestra i advertia «el dia que la veureu quedareu de pedra» (2008: 109). Tot i que llavors l'escriptora i l'editor només s'havien intercanviat quatre cartes comptades i encara no es coneixien en persona, ella li adreçà unes paraules sorprenents:

Estic escrivint molt i algun dia, si tots som vius, us donaré una de les novel·les més importants que s'hauran escrit a Europa de quatre mil anys a aquesta banda. I serà una novel·la d'amor. (7/VI/1961) (2008: 44).

Sabem del cert que es tracta de *La mort i la primavera*, ja que per cronologia és l'única novel·la que està escrivint en aquell moment. La declaració hiperbòlica parla de la seva gran ambició literària. També d'una mirada singular: què entenia Mercè Rodoreda per amor? Pocs lectors d'aquesta obra insòlita, segurament cap, haurien definit *La mort i la primavera*¹ com a novel·la d'amor. Resulta encara més colpidor que, premonitòria, avisí Sales amb una condició: li donarà la novel·la algun dia «si tots som vius». Tots dos moriran el 1983, més de vint anys després i sense que l'obra hagi vist la llum. Ella mor a la primavera, de càncer de fetge. Ell a la tardor, de càncer de pulmó.

Armand Obiols, pseudònim de Joan Prat, ja feia anys que havia mort d'una complicada operació per extreure-li un tumor al cap, l'estiu de 1971 a Viena. Fou el primer lector de la novel·la. Va seguir per carta tot el procés creatiu i va jugar un paper cabdal en la revisió. Obiols coincidí amb Rodoreda que seria la seva gran obra. En una carta de 1962

¹ D'ara endavant el títol de la novel·la que ens ocupa apareixerà sovint amb la forma abreviada de «La mort...».

afirmava: «No s'ha escrit mai en català res de tan punyent i molt poques vegades s'ha dat [sic.] –en altres llengües– la sensació de tragèdia desolada que amb mots tan simples donen algunes d'aquestes pàgines» (Obiols 2010: 357). És cert, a *La mort i la primavera* hi trobem un món en aparença fantàstic, d'una crueltat esfereïdora, però expressat amb una prosa bella i transparent com la innocència del protagonista. Els rituals primaverals i funeraris són el centre de la vida d'aquest poble sense nom. El més terrible de tots, el d'omplir els moribunds amb ciment i ficar-los dins el tronc d'un arbre per evitar que els fugi l'ànima.

Sembla que Rodoreda va treballar en la novel·la de manera intermitent durant anys i que morí poc abans d'enllestir-ne la revisió definitiva. Potser pel fet de ser pòstuma i d'existir quatre edicions diferents publicades², potser perquè ha viscut a l'ombra de l'èxit de *La plaça del Diamant* o de *Mirall trencat*, el cas és que aquesta obra magnífica ha estat poc llegida. És la novel·la més estranya i inquietant de l'autora i segurament de la literatura catalana contemporània. Però la seva estranyesa no rau només en el fet de tractar-se d'un poble sotmès a fenòmens sobrenaturals. La inquietud que produeix en llegir-la s'explica, primer de tot, per l'estètica de l'abjecte que Rodoreda hi desplega, amb èmfasi en el ritual mortuori i la corrua de personatges tollits i desfigurats que l'habiten. És també una obra inquietant per la dislocació que s'hi produeix entre la candidesa de la veu narradora i els fets que s'hi relaten: escrita en un català senzill, sense rastre d'artifici, narra escenaris trets del pitjor dels malsons.

L'ambivalència entre el que és bell i el que és sòrdid, ja apuntada al títol, és una constant a la novel·lística de l'autora, majoritàriament narrada en primera persona per protagonistes innocents que expressen l'horror a què es veuen confrontats. El 1982 Rodoreda recorria al *Candide* de Voltaire per defensar la Colometa de les crítiques dels seus contemporanis, que la menyspreaven per beneïta: «Si Voltaire no hagués escrit *Candide* és possible que *La plaça del Diamant* no hagués vist mai la llum» (2016: 11). A *La mort...*, el tret característic del seu estil de combinar ingenuïtat i sadisme, innocència i abjecció és portat fins

² La de Núria Folch de 1986 a Club Editor; l'edició crítica de Carme Arnau de 1997, publicada per la Fundació Mercè Rodoreda-IEC; també a càrrec d'Arnaú i junt amb Jordi Cornudella, l'edició de 2008 al segon volum de la *Narrativa Completa* d'Edicions 62; i, per últim, la revisió d'Arnaú Pons el 2017 de la primera edició de Folch a Club Editor. Al primer apartat de primera part, titulat «Consideracions sobre la novel·la pòstuma», les analitzarem i compararem.

a l'extrem. És també la novel·la més fantàstica³ de Rodoreda i, per tant, a diferència d'altres obres com *La plaça del diamant*⁴ o *El carrer de les Camèlies*, no hi ha un marc realista que permeti disfressar l'horror que s'hi narra. Ja ho va apuntar Maria Bohigas en ocasió del centenari: «Sense coordenades històriques i geogràfiques, o sigui sense trets que els “normalitzin”, els actes humans apareixen com el que són» (2008: 4).

El lector s'encara amb una novel·la hermètica, plena de rituals i símbols difícilment interpretables. Un món estrany i clos en sí mateix amb un cert aire a rondalla que, tot i la seva aparença d'absoluta alteritat, fascina i espanta alhora, ja que sembla condensar la terrorífica experiència dels règims totalitaris del segle XX o, fins i tot, el pòsit de maldat que corromp tota societat humana. Llegir *La mort...* és una experiència colpidora. La novel·la invoca quelcom d'ancestral i de terriblement humà. Des de la seva foscor, sembla apel·lar a un *inconscient* arquetípic sense acabar d'il·luminar mai del tot el misteri que l'inspira.

Ben bé com en un malson, l'ambient que emboira el poble sense nom té un tel enigmàtic. La combinació d'elements disperss i de rituals esfereïdors sembla obeir sovint a una lògica onírica. Si comparem la novel·la amb un malson és perquè defuig talment una interpretació clara, unívoca i perquè les escenes de por i maltractament que planen a les seves pàgines produeixen un efecte semblant al dels terrors nocturns, que ens trasbalsen sense que arribem a entendre mai del tot ben bé per què. Ja Obiols en va copsar l'atmosfera onírica i ho escrigué a Rodoreda en una carta de finals del 1961:

No em puc treure del cap el poble, la muntanya partida, el soroll del dia, el ferrer... com si es tractés d'un d'aquells somnis inexplicables dels quals un es recorda al cap de molt de temps. Això demostra la qualitat i la força d'evocació del que has escrit. En aquest sentit la *Mort* és més impressionant que Colometa. [...] *La mort i la primavera*, plena de símbols inconscients, diferent, inesperada, pot ser tan important com *Colometa*. I és molt dir. (1/XII/1961) (Obiols 2010: 315-316)

Anys després de la mort de tots dos, Joan Triadú, un dels primers lectors de l'obra publicada pòstumament el 1986, descrivia *La mort...* com un «símil d'un somni, tancat en ell mateix, en la clausura absoluta d'un indret irreductible [...] el malson més coherent, més

³ Emprem aquí el terme «fantàstic» amb un sentit general. Més endavant, a la tercera part, problematitzarem l'adscripció d'aquesta novel·la al gènere literari del fantàstic.

⁴ D'ara endavant el títol d'aquesta novel·la apareixerà sovint amb la forma abreviada de «La plaça...»

terrible que ens ha ofert Mercè Rodoreda» (2010: 97). Recentment, Eva Comas ha dedicat un capítol del seu llibre sobre la representació dels somnis en la narrativa de l'autora a analitzar els trets onírics de *La mort...* «que té forma i substància de somni» i es demana, fins i tot, si «aquesta novel·la inconclusa va ser concebuda com un gran somni, com un malson» (2020: 66). Per part nostra, compliquem l'interrogant i ens preguntem: és que potser Rodoreda va idear *La mort...* com un malson antropològic? Creiem que ens encarem amb una obra que aprofundeix en els elements més estructurals de qualsevol societat humana, i així ho exposarem a la tercera part.

El present estudi neix de la fascinació i predilecció per la novel·la pòstuma de l'autora, la més fosca, estranya i hermètica de la seva producció. Es tracta –juntament amb *Viatges i flors*– de l'obra que menys atenció ha rebut, gairebé oblidada per la crítica acadèmica. Així va sorgir el desig d'interpretar-la, de passar pel tamís de la reflexió intel·lectual el primer delit que, en llegir-la, em produí tant en sí mateixa com pel fet de descobrir-hi una *altra* Rodoreda que poc s'assemblava a la imatge pública que de l'autora es té en general a Catalunya. Començava d'aquesta manera el meu projecte de tesi amb la intuïció que és la novel·la en què tant l'estil com l'imaginari rodoredians arriben a una densitat simbòlica més colpidora.

Però, a mesura que anava avançant en la meva recerca, als interrogants sobre el sentit de l'obra, se sumava la pregunta pel seu poc ressò públic. Abans, doncs, de poder portar a terme una anàlisi específica de la novel·la, un altre plantejament se m'imposava com a necessari: el d'entendre el lloc que aquesta obra ocupa dins la producció global de l'autora, veure si veritablement podem parlar d'una *última* narrativa i analitzar per què ha estat un títol tan poc conegut. Qüestions que donaven a aquesta tesi un gir de sociologia de la literatura i d'estètica de la recepció per tal d'analitzar com s'ha fixat una certa imatge pública d'autora i com s'ha canonitzat una part de la seva obra en detriment d'una altra. Tractarem aquestes qüestions a la primera part, titulada «Una altra Rodoreda?».

Tanmateix, el centre del treball és l'estudi hermenèutic i narratològic que es pregunta pel sentit d'aquesta novel·la inquietant i que abordarem a la tercera part, la més extensa. Interpretarem el sistema de rituals i tabús que hi apareixen, l'estètica primitivista, el desplegament d'un folklore fosc, l'estil i el llenguatge; així com també els ressons històrics i metafísics que conté. Abans, però, i a la segona part, posarem a prova la hipòtesi que Rodoreda crea un subgènere nou a la narrativa catalana: la novel·la fantàstica etnogràfica. En

un exercici d'història de la cultura, delimitarem el context cultural en què va sorgir i la compararem amb possibles hipotextos literaris, pictòrics i cinematogràfics.

OBJECTIUS

Els objectius d'aquest estudi estan estructurats en tres parts: en primer lloc, situar *La mort i la primavera* en el conjunt de la narrativa de Rodoreda; en segon lloc, contextualitzar l'obra en l'ambient cultural europeu de post-guerra; per últim, interpretar la novel·la amb un exercici de *close reading*, és a dir, amb una lectura exigent i atenta als detalls i a través d'una concepció orgànica del text. L'exercici final de *close reading* constitueix la part més extensa d'aquesta tesi i és, de fet, triple perquè l'emmarquem en tres lectures diferents de la novel·la.

Els principals objectius de la primera part són els següents:

- Reconstruir el procés de redacció de la novel·la, abordar la participació d'Obiols i analitzar les diferents edicions existents.
- Fer un recorregut general pels estudis sobre Rodoreda, advertir la repetició de certs tòpics i la canonització parcial de la producció rodorediana.
- Entendre els factors que han fet de *La mort i la primavera* una novel·la marginal dins del corpus de l'autora, tot i el lloc central que va ocupar en el seu projecte creador.

Els objectius vinculats a la segona part són:

- Contextualitzar l'obra en el panorama artístic europeu d'abans i després de les dues guerres mundials.
- Assenyalar, com a possibles referents literaris, obres en què també hi apareix l'etnografia.
- Apuntar possibles relacions hipertextuals d'aquesta novel·la amb el cinema etnogràfic i amb el primitivisme de les avantguardes pictòriques.
- Analitzar una selecció de quadres pintats per Rodoreda per descobrir-hi un vincle amb certs aspectes estètics i temàtics que recorren *La mort i la primavera*.

Els objectius de la tercera part són:

- Interrogar-se sobre la pertinència de l'obra al gènere fantàstic.
- Proposar una lectura històrica de la novel·la i del seu contingut crític.
- Dur a terme una lectura antropològica i estructural dels diferents rituals.
- Analitzar estèticament la novel·la.
- Abordar una lectura en clau espiritual que desvetlli les al·lusions metafísiques presents a la novel·la.

METODOLOGIA

Rodoreda és una autora extremadament difícil. La intuïció primera de què sorgeix el nostre estudi és que l'anàlisi de qualsevol de les seves obres ha de ser interdisciplinària si es vol arribar a copsar part de la riquesa i complexitat dels seus textos. D'aquí la varietat de preguntes que inspiren aquesta tesi i la diversitat d'aproximacions teòriques que emprem, tot alternant qüestions de teoria literària i literatura comparada amb d'altres de filologia catalana.

Al primer apartat de la primera part, titulat «Consideracions sobre la novel·la pòstuma», comentem i comparem les diferents edicions existents i exposem les conclusions a què hem arribat amb la consulta dels manuscrits originals arxivats a la Fundació Mercè Rodoreda. Ho fem com a pas previ, necessari i indefugible, per poder plantejar preguntes sobre el sentit de l'obra i sobre el lloc que ocupa en el conjunt de la producció rodorediana. En cap cas, però, ens proposem l'objectiu d'establir una ordenació dels originals ni de discutir detalladament les variants, empresa que excedeix tant els nostres interessos com les nostres competències investigadores. La inspiració d'aquesta tesi és hermenèutica, no pas ecdòtica. Els passatges de la novel·la que citarem provenen de l'edició de Club Editor de 2017 i, per tant, només indicarem entre parèntesi el número de pàgina. En els casos puntuals en què citem una altra edició ho indicarem expressament.

El marc teòric de la primera part «Una altra Rodoreda ?» combina la sociologia de la literatura i l'estètica de la recepció per tal d'analitzar la creació d'una certa imatge pública d'autora a Catalunya i per historiar la recepció de les seves obres. Ens recolzarem, en concret, en nocions de sociologia de la literatura de Pierre Bourdieu i en les tesis d'estètica de la recepció de Hans Robert Jauss.

Pel que fa a la segona part, es tracta d'un exercici d'història de la cultura i de comparatisme per contextualitzar l'estranyesa aparent d'una obra fantàstica i etnogràfica en les lletres catalanes. Una raresa que es pot esvaïr en part si la posem en relació amb les literatures en llengua francesa i anglesa. Dibuíem, a grans trets, el panorama cultural del barri parisenc de Saint-Germain-des-Prés durant la postguerra —on visqué Rodoreda, a la rue du Cherche-Midi—, exposem la gran difusió que l'antropologia tingué al París d'abans i de

després del conflicte bèl·lic i ens aturem en la fascinació etnogràfica de molts escriptors, pintors i cineastes del segle XX que podrien ser hipotextos de *La mort...* En aquesta segona part, posarem en pràctica les nocions vinculades a la hipertextualitat literària difoses per Genette. Al capítol final, dedicat al primitivisme pictòric, reproduïm i comentem una selecció d'aquarel·les i collages pintats per Rodoreda a París. Partim de la hipòtesi que l'estètica primitivista que l'escriptora explorà pictòricament reapareix, narrativament, en l'estètica de la novel·la pòstuma.

Per últim, la tercera part està dedicada a la interpretació intrínseca de l'obra, amb una anàlisi de *close reading*. Primer de tot, ens inspirem en l'assaig del filòsof alemany Th. W. Adorno sobre *Fi de partida*, de Samuel Beckett, per provar d'extreure la novel·la pòstuma de Rodoreda de la categoria d'obra de l'absurd, d'obra inefable o incompreensible amb què sovint se l'ha associat. A continuació, dediquem un apartat a analitzar la pertinença de *La mort...* al gènere estrictament fantàstic, tot citant les teories de Todorov i Alazraki sobre la literatura fantàstica i neo-fantàstica, i de Freud sobre el sinistre. Ens preguntem si és lícit considerar *La mort...* com a distopia i, tot seguit, abordem tres aproximacions hermenèutiques a la novel·la diferents. En primer lloc, duem a terme una lectura en clau històrica per desvetllar-ne el contingut crític amb el feixisme. En aquest sentit, posem *La mort...* en relació amb el relat «Nit i boira», el primer exemple de literatura dels camps de concentració en català i castellà. Conte que, al seu torn i en un exercici de comparatisme, llegim en paral·lel amb la *Trilogia d'Auschwitz*, de Primo Levi, i el seu concepte de «zona grisa». El tema ens obliga a fer consideracions històriques i biogràfiques sobre l'exili de Rodoreda i d'Obiols i, en concret, sobre el treball d'aquest per a l'organització Todt de Bordeus durant els dos darrers anys de la guerra.

D'altra banda i com a continuació de les relacions intertextuals amb altres obres d'inspiració antropològica exposades a la segona part, realitzem una lectura estructural-etnogràfica de l'obra. Posem així a prova una de les nostres hipòtesis: que *La mort...*, més enllà de comptar amb un cert aire antropològic, desplega tot un conjunt de rituals i de tabús que responen a un sistema coherent i que es poden llegir, en diversos punts, des de l'enfocament de teories antropològiques com les de Frazer, Durkheim, Radcliffe-Brown i Claude Lévi-Strauss. També estudiem l'estètica de la novel·la i provem d'entendre de quina manera Rodoreda hauria adaptat a la seva novel·la l'estètica primitivista que havia observat

a les arts plàstiques, mitjançant sobretot un ús paròdic del llenguatge de la rondalla i la invenció d'un folklore fosc que deformaria costums catalans reals. És per això que també citarem l'obra etnogràfica del folklorista català Joan Amades. Per últim, explorem una tercera lectura en clau espiritual, que creiem que la novel·la també demana, atès la centralitat de les ànimes, i proposem la pregunta de si se la pot considerar com a novel·la de formació metafísica.

Si a primera vista aquestes tres lectures –històrica, antropològica i espiritual– poden semblar contradictòries o excloents, creiem que són plenament compatibles i legítimes. Provem de justificar-ho amb el triple esforç d'una aproximació detallada del text, de què citarem una varietat de fragments a fi d'il·lustrar les nostres interpretacions. La complexitat de *La mort...* reclama un exercici obert de crítica literària que provi d'apropar-se al seu sentit ocult des de diferents angles i que no el tanqui en l'esterilitat d'una única interpretació.

Com no podia ser de cap altra manera, al llarg de tota la tesi dialoguem amb els estudis roredians que ens precedeixen i, en contret, amb la bibliografia crítica especialitzada en la novel·la pòstuma. Tant si és per aprofundir en la mateixa via crítica, com si és per allunyar-nos-en, la nostra reflexió és deutora del que han escrit abans investigadores com Carme Arnau, Montserrat Casals, Marta Pessarrodona, Anna Maria Saludes, Mercè Ibarz, Maria Campillo, Christine Arkininstall, Kathrin Everly, Neus Carbonell, Donna MacGiboney, Jaume Martí Olivella, Roser Porta, Barbara Łuczak, Kathleen McNerney, Simona Škrabec, Maria Bohigas o Arnau Pons.

PRÒLEG

Vaig descobrir *La mort i la primavera* el 2011, quan encara era una novel·la molt desconeguda, gairebé inexistent en el panorama de les lletres catalanes. Ningú no me n'havia parlat mai, però el títol em va cridar l'atenció al prestatge de la biblioteca dedicat a l'obra de Rodoreda, a la facultat de Lletres de la Universitat de Barcelona. Feia tres anys que m'hi havia llicenciat en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada i acabava d'obtenir el títol de màster. Volia llegir, per pur plaer, una obra de l'autora de *Mirall trencat* que, per sort, havia conegut ja feia anys a l'institut i que cap professor havia esmentat a una carrera de literatura comparada a la capital del país, tot i tractar-se de l'escriptor català més *comparable* a nivell internacional.

No oblidaré mai l'impacte aclaparador que em va provocar la primera lectura: tot just acabat el setè capítol de la primera part, en què s'hi narra el ritual del ciment, vaig arrencar a plorar, plena d'angoixa, respirant amb penes i treballs. No entenia la meva reacció emocional, però sentia que aquell llibre, més que cap altre, apel·lava a una veritat atàvica. Refeta del xoc inicial, vaig reprendre la lectura a estones: no podia llegir més de deu minuts seguits. No volia tampoc abandonar una obra tan bella i fascinant. Hi havia trobat, tot junt i tot a la vegada, el plaer estrany del català més bonic que hagi llegit mai, una Rodoreda que poc s'assemblava als clixés que d'ella m'havien repetit a secundària i una prosa d'un neguit i una pena infinita. Cap més llibre m'ha produït una impressió tan corprenedora.

Aleshores no podia sospitar que aquella obra estranya es convertiria en l'objecte d'una tesi que tant m'ha costat d'escriure. Durant anys la novel·la m'ha commogut de tal manera que no comptava amb prou distància intel·lectual o acadèmica per abordar-la. Com si aquell primer cop que la vaig llegir me l'hagués empassat en un glop de ciment rosa i a cada nova lectura m'ennuegués una mica més. És per això que entenc Martí Sales quan diu que llegir *La mort...* és un plaer sàdicament obscur:

Una lectura dolorosa, estimulante i compulsiva, i, sobretot, d'una connexió bestial entre la seva escriptura i el que m'agradaria que fos la meva. Descobrir-la ha estat per mi, i no exagero, una experiència propera a una epifania. Dic epifania pel sotrac que és la seva escriptura acuradíssima, un llampec bellíssim que et meravella mentre et crema. [...] Al català esplèndid que cultiva hi creixen les malvestats més terribles, els amors més destructius, les enveges i depressions més devastadores: la neurosi obsessiva amb què

treballa el llenguatge batega en cada frase i motiva cada personatge a estimbar-se en la seva pròpia vida. Llegir-la, per mi, és un plaer extraordinàriament sadomasoquístic; perquè n'obting plaer i dolor quasi a parts iguals. (citat a Bohigas 2013: 44)

El 1986, quan es va publicar per primer cop en l'edició de Núria Folch, Robert Saladrigas expressava la mateixa necessitat –que vint-i-cinc anys més tard jo també sentiria– d'interrompre'n la lectura per agafar aire, abans de capbussar-se de nou en aquell món esfereïdor. Un univers de ficció que sembla condensar el nucli més profund del dolor que degué d'experimentar Rodoreda en vida:

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 insostenible de lo descrito me obligaba a cerrar el libro. [...] Pero el desafío es demasiado poderoso para renunciar a él. Se trata de una novela insólita, escalofriante, bellísima, probablemente irreplicable en nuestro espacio literario. [...] 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. (Saladrigas 1986)

Quan feia un any que havia descobert *La mort...*, vaig decidir començar el meu projecte de tesi en cotutela entre la Universitat de Barcelona i la Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, però en poc temps la legislació del programa doctoral va canviar i això va impedir que es tirés endavant la col·laboració que ja s'havia signat amb la universitat francesa. Després de molts tràmits administratius que no van tenir cap fruit i en constatar el poc interès per Rodoreda dels meus dos tutors de recerca, vaig decidir començar de nou un doctorat a la UdG sota la direcció d'en Xavier Pla, que sempre ha reconegut la dificultat i la importància de l'escriptora.

Fins llavors, va ser extremadament solitari fer una tesi sobre la seva novel·la pòstuma. Entre els companys de llicenciatura i antics professors –tret de l'Antoni Martí– no trobava ningú al meu voltant amb qui poder comentar-la. Ningú llegia Rodoreda a Teoria Literària, no estava ben vist interessar-se per una escriptora que, a banda de ser catalana, havia estat imposada a secundària i (mal) interpretada com a cursi i realista. Fins i tot em vaig trobar

amb una professora que se sorprené: «Com dius? Una novel·la fantàstica de Rodoreda?». Com si *Rodoreda i fantàstic* fos un oxímoron. Un altre professor va deixar anar amb menyspreu: «Sembla mentida que encara hi hagi gent interessada en aquest tipus d'autors». No es tractava només de desconeixement o d'ignorància, sinó d'un tòpic generacional ben arrelat que immunitzava els professors de teoria literària, els llicenciats en lletres i els joves lectors catalans *tout court* contra la lectura de les obres de Rodoreda a l'edat adulta. Els prejudicis absurds que els excompanys de carrera de la UB professaven respecte del meu objecte de tesi es poden resumir molt bé amb les paraules d'escriptors de la mateixa generació, nascuts al tombant de la dècada dels setanta i dels vuitanta, i en l'anàlisi que Maria Bohigas en feia:

Segurament les noves generacions trobaran Rodoreda carrinclona, amb històries sortides de la màquina del temps, i és possible que s'avorreixin com ostres. A mi llegir tres novel·les seguides m'ha empatxat, sobretot per la sensació d'estar llegint sempre la mateixa novel·la, on les trames i els personatges es confonen. (Gerard Guix, citat a Bohigas: 2013).

Durant anys i panys o bé *La plaça del diamant* o bé *Mirall trencat* havia estat lectura obligada de generacions i generacions d'escolars que feien el batxillerat. Això què significa? Significa que tens una petita moma, tens un públic captiu i vas venent exemplars i exemplars assegurats. Què vol dir també? Vol dir que és una vacuna. Una vacuna contra què? És una vacuna contra l'obra de Rodoreda. Naturalment, ser lectura obligada sol assegurar de manera molt ferma, no diré que definitiva però gairebé, sol assegurar que més endavant aquell escolar que havia ensopegat amb *La plaça del Diamant* quan tenia setze anys no llegirà mai cap llibre de la Rodoreda. I això significa que l'editor de la Rodoreda se les ha d'empescar per recordar al lector adult, lliure de les seves decisions que llegir la Rodoreda és una cosa deliciosa, és una cosa sorprenent, és una cosa que traspasa molt profundament, una cosa que et mou, i que realment no te'n canses. (Entrevista radiofònica de Joan Barril a Maria Bohigas: 27/VIII/2014).

Era jo l'excepció a la regla generacional? Potser la vacuna m'havia fet reacció o l'efecte contrari a l'esperat. Rodoreda no només em va agradar de ben jove, amb la lectura obligatòria a l'institut m'havien inoculat les ganes de llegir-la més, de rellegir-la i de trobar-hi sempre, noves, unes mateixes emocions. Qualsevol obra seva m'entendreix, m'afligeix, em commou i em fascina intel·lectualment a cada nova lectura. Recordo com vaig gaudir llegint *Mirall trencat* amb setze anys, encara que en realitat no l'entengués i les explicacions biografistes de la professora no m'ajudessin a interpretar el text. Entre mig vaig llegir, per plaer i mig d'amagat de les ínfulas pseudo-cosmopolites de l'entorn de teoria literària a la UB,

El carrer de les Camèlies, La plaça del Diamant i alguns dels contes. Fins que vaig descobrir *La mort i la primavera* i, ja moguda per la recerca acadèmica, vaig llegir la resta de la seva obra.

El gruix de la investigació l'he dut a terme sense beca doctoral i treballant a l'estranger: primer a la Université Lumière II de Lyon, després al Reed College de Portland (Oregon, EUA), de retorn a França a la Université Saint Denis-Paris 8 i, dos anys després, novament a Amèrica per fer una estada de recerca a la Université de Montréal (Québec, Canadà). En total, quatre canvis de feina i de país en només cinc anys que no van propiciar que trobés la pau d'esperit per aprofundir seriosament en la redacció d'un estudi sobre una obra tan difícil. A la majoria d'aquestes universitats estrangeres hi vaig treballar com a professora de català en col·laboració amb l'Institut Ramon Llull, fet que em va permetre de conèixer col·legues catalans llicenciats en Filologia catalana: la majoria no havien llegit *La mort...* i els pocs que ho havien fet, n'havien deixat la lectura a mitges, esgarrifats per una història que els espaordia. El desconcert que havia experimentat el 2011 en descobrir la novel·la seguia creixent pel fet que ningú no en parlés i que Rodoreda fos tan mal coneguda a casa nostra. Eren qüestions que creia que havia d'incloure a la tesi. Per fortuna, el 2017 *La mort...* es va restaurar de l'oblit amb la reedició de Club Editor, que feia ressorgir la novel·la trenta-un anys després en el camp literari català⁵:

No nada en vida de Rodoreda i llevada per Núria Folch, reeditada cinc voltes i traduïda a sis llengües, *La mort i la primavera* s'ha tornat a estampar el 24 d'octubre de 2017, agombolada per Arnau Pons i disposada a prendre els carrers. (Última pàgina de l'edició. Rodoreda: 2017)

Tothom en parlava i jo tenia sentiments oposats: si d'una banda celebrava que per fi es reconegués públicament el gran valor literari d'aquesta obra que jo havia intuït sis anys abans, de l'altra sentia l'amargor de no haver acabat la tesi. Durant molt de temps he oscil·lat en el vaivé d'abandonar-la i de reprendre-la a cops d'intuïció, però massa sovint perdia el

⁵ Cal puntualitzar que uns anys abans, el 1997, s'havia publicat l'edició crítica de la novel·la a càrrec de Carme Arnau a la col·lecció de la Fundació Mercè Rodoreda del IEC, i que el 2008 es tornava a editar novament per Arnau i amb la col·laboració de Jordi Cornudella, amb canvis respecte a l'edició crítica, al segon volum de la *Narrativa Completa* d'Edicions 62. Aquestes dues edicions, però, més adreçades a estudiosos de l'obra de Rodoreda que al conjunt dels lectors, no van provocar l'impacte ni el ressò cultural de la reedició de 2017 de Club Editor, que aconseguia fer existir la novel·la pòstuma en el paisatge cultural català del segle XXI.

nord en el mar de la bibliografia crítica o em deixava descoratjar per la dificultat de l'obra i la violència que s'hi representa.

Anaven passant els anys i creixia la culpa d'haver empantanegat una tesi que volia ser un homenatge a una obra i a una autora tan importants per mi. La culpa i l'auto-exigència teixien una mena de relació absurda que em paralitzava en la por de reprendre un projecte difícil de compaginar amb la docència, primer a cinc universitats estrangeres, i després, ja de retorn a Catalunya, a secundària i a la URV. Amb tot, no deixava de tenir l'enigma de *La mort...* sempre present: a cada lectura, a cada exposició, a cada conversa intel·lectual, a cada moment de lleure... Sempre present com una mala consciència. O potser com la inconsciència de repetir a contracor un bloqueig, una dissort que sembla que persegueix aquesta novel·la inconclusa amb el seu laberint de variants i que també es devia apoderar de l'adaptació cinematogràfica d'Agustí Villaronga, estroncada el 1991 per falta de finançament.

ESTAT DE LA QÜESTIÓ

A hores d'ara no existeix cap monografia que s'hagi dedicat a l'anàlisi exclusiva de *La mort...*, si bé sí que ha estat objecte d'alguns pocs articles i capítols de llibre que tot seguit comentarem. Com a possible raó d'aquesta minsa atenció crítica a Catalunya, podem aventurar que el caràcter suposadament fantàstic de la novel·la no encaixava ni amb la identificació que ja el 1986 –any de la publicació pòstuma– s'havia creat de Rodoreda com a escriptora realista, ni amb el camp literari català d'aleshores, fonamentat encara en el dogma del realisme històric com a millor gènere narratiu per garantir la represa cultural catalana.

Pel que fa a la crítica nord-americana, eminentment feminista, durant força temps es va interessar principalment per aquelles narracions de Rodoreda protagonitzades per dones. Com ha assenyalat Resina (1987: 227), això va propiciar que s'oblidessin aquelles obres en què el punt de vista i la veu enunciativa corresponen a personatges masculins com és el cas de *La mort...*, però també de *Quanta, quanta guerra...*, *Jardí vora el mar*, «Viatges a uns quants pobles» i de nombrosos relats dels reculls *La meva Cristina* i *Semblava de Seda*. Fet que en cap cas invalida l'aplicació dels estudis de gènere per entendre obres protagonitzades per personatges masculins, però que en dificulta l'evidència.

Un dels primers estudis sobre *La mort...* fou el de Carme Arnau a *Miralls màgics. Introducció a l'última narrativa de Mercè Rodoreda* (1990), en què també incloïa –sota el terme d'«última narrativa»– *Quanta, quanta guerra...* i *Viatges i flors*. Si bé fou la primera publicació que proposava una interpretació conjunta d'aquestes obres, la seva anàlisi es fonamentava en tres hipòtesis que considerem problemàtiques i que demanen una revisió crítica. En primer lloc, Arnau duia a terme una lectura teleològica del conjunt de la producció rodorediana que es basava més en les dates de publicació que no pas en les de redacció per poder establir una bipartició artificial entre una suposada etapa realista de l'escriptora i una altra, l'*última*, de fantàstica. En segon lloc, un reduccionisme deliberat del sentit d'aquestes tres obres a una interpretació alquímica que menysté la gran riquesa polisèmica que els hi és pròpia. Per últim, l'atribució del suposat viratge de Rodoreda cap a una escriptura de caire més fantàstic i enigmàtic a la hipòtesi biogràfica, no demostrada, de la pertinença de l'escriptora a la secta

Rosa-Creu. Hipòtesi que ha estat rebatuda per les biògrafes (Casals 1991; Nadal 2001; Ibarz 2008):

Mercè Rodoreda fou una gran lectora de literatura esotèrica de divulgació; que s'interessà, juntament amb d'altres amigues, per l'il·luminisme Rosa-Creu i que fou, al llarg de la seva vida, admiradora d'alguns autors cabdals, que han influït o s'han sentit marcats per l'esoterisme (Dante, Baudelaire, Artaud...) (Arnau 1990: 16)

Estem d'acord amb Arnau que Rodoreda s'interessà per lectures de caire esotèric al final de la seva vida. Entre els pocs llibres que ens han arribat de la seva biblioteca a Romanyà, junt amb els de literatura, hi trobem títols de temàtica gnòstica tan diversos com *La era de acuario* (1970), de Jean Sendy; *Les temoins de l'invisible* (1972), de Jean Prieur; *L'énigme des vierges noires* (1972), de Jacques Huyen; o, *L'or des templiers* (1973), de Maurice Guinguand. A més, a l'arxiu de la Fundació, s'hi conserva un pamflet en francès de l'associació suïssa Rosa Creu (AMR 2.2.4). Però aquest fet, per si sol, no demostra que fos adepta al rosacruzianisme. De la mateixa manera que, si entre les seves pertinences s'hi hagués trobat una baralla de cartes del tarot, seria exagerat afirmar que era tarotista o experta en cartomància. Anna Maria Saludes, filla de Susina Amat, ens va comentar, en una conversa telefònica, que qui realment creia en el rosacruzianisme era Carmen Manrúbia i que Rodoreda no va acabar d'entrar-hi mai, encara que, en un primer moment, pogués arribar a tenir una certa curiositat per les creences de la seva amiga. Això explicaria que, entre els seus papers, hi hagués aquell fulletó divulgatiu de l'Associació rosa-creu. D'altra banda, la hipòtesi rosacruziana d'Arnau per interpretar *La mort...* ens sembla problemàtica en dos sentits més: primer perquè no demostra concretament com aquesta referència apareix configurada literàriament en el text o bé la confon en una referència més general a l'alquímia i al gnosticisme; segon, perquè, si l'autora s'arribà a interessar pel corrent rosa-creu, degué ser a Romanyà, quan va fer amistat amb Manrúbia, ben lluny, per tant, del 1961, any en què escrigué la primera versió de la novel·la⁶. Segurament que aleshores ja tenia interessos metafísics, inoculats en ella de petita a través de

⁶ No neguem, en canvi, que la lectura en clau alquímica i esotèrica sigui una perspectiva vàlida per llegir *Quanta, quanta guerra...* (1980) tot i que sempre tenint present que Rodoreda sol deformar, parodiar i assimilar les referències hipotextuals de les seves novel·les. A més, tot i les ressonàncies entre *La mort...* i *Quanta, quanta guerra...*, cal veure també allò que les distancia. Cal apuntar, a més, que les dates de publicació dels títols esotèrics citats més amunt són tots de la dècada dels setanta i, per tant, no la van poder influir en la redacció de *La mort...*, una dècada abans a Ginebra.

les històries d'àngels i sants que li explicava el seu avi, fanàtic de Mossèn Cinto Verdaguer. En aquest sentit, no es pot passar per alt l'epígraf de *Jardí vora el mar*, que tot i que la va publicar el 1967, és la primera novel·la que escrigué a l'exili, abans també de *La plaça...* ni la quantitat ingent d'àngels que poblen *El carrer de les Camèlies* (1966). L'epígraf de la novel·la del jardiner és de Robert Kanters, autor de *Angologia del ocultismo* (1976 [1950]): «Dieu est au fond du jardin». Una idea que encaixa amb la descripció de la natura a *La mort...* tan vivent com si posseís una ànima. Tanmateix, insistim, caldria justificar com aquestes creences apareixerien literaturitzades concretament a *La mort...* De tota manera, l'estudi simbòlic d'alguns elements de la novel·la per part d'Arnau, sobretot a partir de les teories de Bachelard, ens sembla pertinent i esclaridor i així ho destacarem quan s'escaigui a l'hora d'interpretar la novel·la.

Carles Cortés va seguir una aproximació biografista i teleològica, semblant a la d'Arnau, en la seva interpretació de la novel·la pòstuma a *Els protagonistes i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda* (1995) i a «Godless Religions in *La mort i la primavera*» (1999). Tant Arnau com Cortés esmenten que la redacció de la primera versió va coincidir, el 1961, amb la revisió de *La plaça...* Paradoxalment, la datació del procés d'escriptura no els impedeix d'establir dues etapes cronològiques amb què oposen completament ambdues obres. Orts i Arnau també coincideixen en analitzar el caràcter mític de la novel·la des de la teoria de Mircea Eliade sobre els orígens de les religions, que és en efecte encertada per entendre alguns elements de la narració. Després, però, fonamenten la seva interpretació en les possibles fonts que haurien pogut inspirar Rodoreda: l'esoterisme Rosa Creu, segons Arnau, i els mites d'Èdip i d'Ossiris, segons Cortés. Defugen així l'estudi intrínsec de la novel·la, tot situant el sentit del text fora d'aquest en uns suposats mites i creences, però sense arribar a establir un vincle intertextual clar amb els esdeveniments de la novel·la. És el mateix problema que trobem a la interpretació psicoanalítica de Loreto Busquets (1989), que analitza tota la història del poble sense nom com a pur psiquisme o projecció de la consciència:

Mientras el Padre es encadenado en lo alto sin abandonar su posición de dominio en la conciencia, y los hombres y mujeres del pueblo luchan por «matar el deseo», se repite ahora y siempre el deseo de suprimir al Padre para la posesión del objeto amado. Deseo que el alma proyecta en el autosacrificio del padre dentro del árbol de la muerte, y con la consumación del incesto. (Busquets 1989: 120)

És innegable que la psicoanàlisi és una eina hermenèutica adient per il·luminar certs aspectes d'una novel·la sobre la repressió del desig i l'obsessió amb la mort, però ni de bon tros n'és l'única. A més, Busquets aplica a la força el seu argot metodològic i redueix una novel·la excepcional a ser una simple il·lustració esquemàtica del complex edípic.

De caire més breu i divulgatiu són els articles de Margarida Aritzeta (1987), que remarca la sensualitat de l'estil rodoredià i la seva visió del món alhora poètica i cruel, i el de Lluís Solà (2008), que assenyalava l'afinitat d'aquesta novel·la amb rondalles i contes populars i amb la prosa de Kafka. Per a Solà l'imaginari de *La mort...* no descriu un col·lectiu primitiu llunyà, sinó les litúrgies més fosques que regeixen la vida dels homes de tota societat.

Quant als estudis nord-americans, Janet Pérez (1991) s'ha centrat en la construcció cíclica del temps narratiu, que considera més biològic que històric. L'interessant article de Donna J. McGiboney (1994) analitza la interrelació simbòlica dels diferents rituals des de la perspectiva de René Girard i l'oposició binària de la societat patriarcal des de la teoria de Kristeva. Considera que l'abjecció a la novel·la té a veure amb el retorn a elements materns, com el riu, que transgredeixen les fronteres del que és simbòlic.

Kathryn Everly (2010) ha assenyalat l'ús de tècniques surrealistes per mostrar la violència infringida al cos i William Viestenz (2011) ha introduït la noció de *late style* de E. W. Said per entendre en quina mesura la novel·la inacabada qüestiona la imatge de Rodoreda com una autora amb una trajectòria tancada i aproblemàtica. Estic plenament d'acord amb Viestenz quan assegura que el reconeixement de les tensions latents que implica la reescriptura intermitent d'aquesta novel·la pot desencadenar un efecte retrospectiu que faci evidents tensions semblants amagades en obres anteriors.

Les anàlisis més extenses i aprofundides de la novel·la són els capítols finals dels llibres de Christine Arkininstall (2004) i d'Eva Bru-Domínguez (2013), que parteixen d'una eficaç combinació entre la crítica feminista i la contextualització cultural, política i sociològica. Si bé Arnau, Cortés i McGiboney ja havien assenyalat l'evident imaginari mític de la novel·la, Arkininstall fa un pas més enllà en recordar l'estreta relació entre mite i feixisme europeu i la llegeix com l'al·legoria d'un règim totalitari. També hi assenyalava la influència d'Antonin Artaud. Eva Bru-Domínguez, per part seva, continua amb la perspectiva teòrica

de combinar estudis de gènere i contextualització històrica d'Arkininstall i aprofundeix les nocions apuntades en l'article d'Everly sobre la representació d'un cos violentat i objecte.

McGibonney, Everly i Bru-Domínguez coincideixen en emprar les teories de Girard sobre el sacrifici ritual i les de Kristeva sobre l'abjecció materna contraposada a l'ordre simbòlic patriarcal, l'ordre del llenguatge. També citen l'estudi de Elaine Scarry, *The body in pain* (1985) sobre el vincle entre patiment físic i els diversos discursos culturals, polítics i mèdics que s'hi superposen.

El 2017-2018, amb la reedició de la novel·la per part de Club Editor, va ser un molt bon any per a revifar-ne la difusió. La *novetat* editorial va ser objecte de nombroses ressenyes a la premsa escrita i audiovisual i, també a mitjans electrònics⁷. El nou ressò va capgirar el destí que fins aleshores havia tingut aquesta novel·la gairebé del tot desconeguda pel públic lector català, amb només «cinc reimpressions en vint anys, cinc-cents lectors l'any» que, com assegurava Maria Bohigas el 2008, l'any del centenari: «el llibreter hauria de regraciar amb un petó a cada galta si és regraciés l'atreviment» (2008: 4). La redescoberta per part del públic lector gràcies a l'atenció dels mitjans culturals va anar acompanyada de noves mirades sobre la novel·la en forma d'epílegs i capítols d'assajos.

Sens dubte el més interessant i complet és el d'Arnau Pons (2017), que al postfaci a la reedició de la novel·la, n'analitza diferents aspectes: des de l'al·legoria dels ocells blancs i negres a partir de la filosofia hegeliana i la teoria estètica del filòsof Theodor W. Adorno fins a consideracions filològiques per referir-se als diferents estats d'escriptura de la novel·la, més que no pas a diverses variants. Pons també dedica gran part del seu estudi a desvetllar el tèrbol episodi col·laboracionista de Joan Prat a la França ocupada amb l'organització nazi Todt de Bordeus. Un passat gris que fins ara només s'havia insinuat i que planteja de manera prou versemblant com, mitjançant el relat del seu company sentimental a l'exili, Rodoreda hauria pogut obtenir informació del que esdevenia als camps de concentració i extermini per

⁷ Vegeu un recopilatori de cròniques al web de Club Editor <https://clubeditor.cat/llobres/la-mort-i-la-primavera/>

publicar «Nit i boira» el 1947 o inspirar-s'hi per a l'ambient totalitari que plana a *La mort...* A la tercera part, aprofundirem en aquestes qüestions per dur a terme la nostra lectura en clau històrica en diàleg amb la que n'ha fet Arnau Pons.

Cal emmarcar també en la reedició de Club Editor la nota biogràfica d'Eduardo Jordà (2017), traductor de *La mort...* al castellà, per presentar autora i obra al públic espanyol. Són interessants les seves consideracions sobre l'ús fantàstic del llenguatge a la novel·la, les connexions que assenyala amb Henri Michaux i la lectura al·legòrica en clau política, social i metafísica.

Simona Škrabec (2017) va dedicar un capítol del seu assaig *Una pàtria prestada* a reivindicar el valor testimonial de *La mort...* com a novel·la històrica sota la forma d'utopia negativa o de conte popular d'horror sobre la generalització de conflictes arreu d'Europa durant les dècades dels anys trenta i quaranta del segle XX. El mateix any, Mercè Ibarz (2017) explorava, a l'interessant capítol de *L'amic de la finca roja*, la creació de la novel·la en les fecundes relacions entre literatura i arts visuals a l'Europa dels anys cinquanta, marcades per l'exili i, en el cas de Rodoreda, per l'experimentació plàstica seguint Michaux, Dubuffet, Klee, Kandinsky, Picasso i Miró.

Amb una mirada diferent, Sergio Fernández (2019) centrava el seu article sobre *La mort...* en la qüestió del que ell anomena «gòtic rodoredià», en tant que una actualització molt personal del gòtic per part de l'autora. Una lectura que considerem problemàtica, perquè extrapolava certs elements molt concrets de la narració a l'estètica general de tota la novel·la⁸. Per últim, Eva Comas (2020) ha dedicat un capítol del seu estudi sobre els somnis i visions en la narrativa de l'autora a analitzar quatre somnis presents a la novel·la en l'edició de Núria

⁸ No neguem, ben al contrari, que a la novel·la hi hagi episodis que, en efecte, insisteixen en una estètica macabra, descripcions que poden recordar vagament tints vampírics –com la de la marastra a qui els vells de l'escorxador fan beure sang de cavall– i altres exemples aportats amb encert per Fernández. Però sí ens sembla exagerat que afirmi que tota l'estètica de l'obra interactua constantment amb el gènere gòtic (2019: 298). De la mateixa manera, a *Mirall trencat* hi ha fragments que remetent innegablement a les històries gòtiques –la torre descrita com un castell, el vent i la tempesta que porten mal averany, el fantasma de Maria– però seria del tot inapropiat reduir tota l'estètica de la novel·la de la família barcelonina a aquest gènere. Per a un estudi dels espais i aparicions gòtiques a *Mirall trencat* vegeu Janet Pérez (1994).

Folch⁹. Comas n'ofereix una interpretació detallada i traça el lligam simbòlic entre el món de vigília i el món oníric, fet que permet obrir esclatxes de claredat en un text tan opac i enigmàtic.

Tot i l'interès i rigor dels textos comentats, la bibliografia crítica sobre aquesta novel·la és encara massa exigua com per abastar la seva gran complexitat. D'altra banda, no s'ha abordat per què una obra d'aquesta categoria literària és encara considerada com a marginal en la producció de Rodoreda i ha estat gairebé desconeguda al nostre país fins el 2017. No comptem tampoc amb un estudi aprofundit de les relacions intertextuals de *La mort...* amb l'antropologia, la pintura i el cinema. Amb el present treball, voldria poder donar resposta a aquesta llacuna important en els estudis rodoredians.

⁹ Eva Comas els ha classificat i anomenat com: «el somni del dit, l'eruga i la papallona», «el somni de les abelles», «el somni dels ulls de cavall» i «el somni de l'àlè del pare» (2008: 65-93). Tanmateix es descuida d'un cinquè somni que apareix al capítol XVI de la Segona Part en l'edició del Segon Volum de la *Narrativa Completa* (p. 623-624) i al tercer apèndix de l'edició de Club Editor de 2017: 327-328.

PART I: UNA ALTRA RODOREDA?

1. CONSIDERACIONS SOBRE UNA NOVEL·LA PÒSTUMA

«Hi ha novel·les que se t'imposen. D'altres les has d'anar traient d'un pou sense fons» (Rodoreda 2008: 698). Així ho afirmava el 1974 al pròleg de *Mirall trencat*, obra que havia començat a escriure, per capítols, feia més d'una dècada. Mentre rumiava la llavor de la novel·la sobre una família rica, *Colometa* s'havia interposat: «s'anava acostant insinuosament, com si demanés perdó d'interferir-se, una altra novel·la, d'estructura senzilla, amb un ball, amb un casament, amb un terrat atapeït de coloms» (2008: 699). En aquest pròleg magnífic, Rodoreda estableix una cronologia de la seva represa de l'escriptura «al cap d'anys de no poder escriure res» (698), després de la Guerra Civil i de la Segona Guerra Mundial. Esmenta els *Vint-i-dos contes*, desvetlla que «Jardí vora el mar, la darrera publicada de les meves novel·les, cronològicament la primera que vaig escriure després del gran marasme, per a mi és important perquè obre el camí a les altres» (698); i tot seguit relata el moment de més inspiració creativa de la seva vida: un lapse de temps breu que no precisa, però que cal situar entre el tombant dels anys cinquanta i seixanta, quan encavalcà l'escriptura de *La plaça...*, amb un capítol de *Mirall trencat* i, poc després –durant els dos anys que va necessitar per escriure *El carrer de les Camèlies*– amb un segon capítol¹⁰ i amb contes fantàstics del futur recull *La meva Cristina*.

¹⁰ En efecte, els dos primers capítols de *Mirall trencat* els escrigué, el primer a cavall de *La plaça del Diamant* i el segon de *El carrer de les Camèlies*: «Treballant en el casament de la Colometa, potser perquè feia temps que tenia ganes d'escriure un conte amb un personatge de cos present, va néixer, carregat de misteri, “Eladi Farriols de cos present”, que [...] no es deia Eladi Farriols ni el vetllava una cuinera que es deia Armanda ni un pintor de parets que es deia Jesús Masdeu. Eladi Farriols, mort i estirat al mig d'una biblioteca de casa de senyors, em donava de la manera més impensada el primer capítol de *Mirall trencat*, que es convertiria en el dinovè de la segona part». (699-700) «La infantesa de la Cecília, no sé per què, em va inspirar un altre capítol de la novel·la

A la cronologia que Rodoreda presenta al pròleg de *Mirall trencat*, hi ha dues grans obres absents que decideix no esmentar, perquè en aquell moment encara en planeja la publicació: són les «Flors de debò», escrites el 1960, aparegudes fragmentàriament a *El Pont* (1969) i que acabarà recollint al volum *Viatges i flors* (1980) a continuació de «Viatges a uns quants pobles»; i *La mort...*, la gènesi de la qual se situa entre la primavera i la tardor de 1961 i que va refer durant un any i mig fins a arraconar-la el 1963.

Si *La plaça...* forma part, doncs, de les novel·les que *se li van imposar*¹¹, *La mort...*, en canvi, va maldar per treure-la «d'un pou sense fons». Un pou tan profund com aquell que, a la novel·la, forada per dintre la muntanya de la Maraldina, plena de la pols vermella amb què els vilatans fan el ciment rosa per ofegar els moribunds. Un pou de què Rodoreda no aconseguiria de treure-la mai del tot, encara que per ella fos la seva obra més important de totes les que van coincidir en la seva imaginació, en l'espai i el temps d'aquella febrada creadora a un apartament de la rue Vidollet de Ginebra entre 1957 i 1963, quan va trobar com escriptora el –en paraules d'Obiols– «punt dolç»¹².

d'una família on el jardí ja prengué vida: “Els nens”. Ja tenia dos capítols de *Mirall trencat*, que s'anava construint sense que a penes me n'adonés» (Rodoreda 2008: 702).

¹¹ «De pronto, yo no sé por qué azar, se me impuso *La plaza del Diamante* y empecé a escribirla sin parar hasta que la terminé. El primer capítulo ha sido escrito siete u ocho veces, y muchos otros han sido reelaborados varias veces también; porque como había sido escrito con mucho entusiasmo, tenía que controlarme, que serenarme, para poder separar, hablando vulgarmente, el trigo de la paja». (Rodoreda entrevistada per Soledad Alameda a «La mirada en el agua», *El País* (7/IX/1980) Reeditat a Mohino 2013: 193.

¹² «No deixis d'escriure perquè estàs en el punt dolç: has fet coses de gran categoria i encara en pots fer algunes més» (11/VI/1961) (Obiols 2010: 300). Maria Bohigas també es va referir, en una entrevista, a aquest moment de màxima eferescència creativa a Ginebra: «Aparentment va tenir una etapa de tremenda creativitat al tombant dels cinquanta i seixanta, i després va reprendre aquesta mena d'embrions, que li havien sortit pràcticament alhora, i va donar cos de novel·la a coses que havien estat mig parides el 1958-60. *La mort i la primavera*, exactament a quin moment la reprèn, no ho sabem. Sembla que molt tardanament, i va coincidir amb l'etapa de Romanjà, quan ella pràcticament no escrivia i li costava de posar-se a treballar. Quan, d'una banda, ja s'ha fet vella i, d'una altra, és feliç» (Serra 2008).

La mort..., plena de símbols i de rituals estranys, constitueix un repte hermenèutic, i el desafiament es multiplica precisament perquè es tracta d'una novel·la pòstuma amb diverses variants. El misteri del poble sense nom, assentat al peu de la muntanya partida i a sobre del riu que subterràniament el va descalçant sembla tenir el seu correlat en l'enigma de l'organització de les diferents versions de la novel·la, que han complicat el procés d'edició d'aquesta obra fascinant. N'existeixen quatre publicacions diferents: la de Núria Folch de 1986 a Club Editor, l'edició crítica de Carme Arnau de 1997 a la Fundació Mercè Rodoreda, la de 2008 de Carme Arnau i Jordi Cornudella a Edicions 62 i la revisió el 2017 de la primera edició de Folch, a càrrec d'Arnau Pons, a Club Editor.

Mecanoscrits, còpies a màquina sense datar, anotacions a mà de la mateixa autora o de Joan Prat, capítols i numeracions de pàgines divergents i fins i tot tres mapes detallats del poble fictici es conserven a l'arxiu de la Fundació, a l'Institut d'Estudis Catalans, institució a qui l'escriptora volgué deixar el seu llegat en herència. L'editor Joan Sales fou el primer en trobar el material abundant i divers d'aquella novel·la que Rodoreda li havia anunciat per carta més de vint anys enrere. Així ho relata Núria Folch, vídua de Sales i primera editora de la novel·la pòstuma:

A més de tot de còpies, iguals o diferents, més o menys corregides, sense dates ni numeració seguida congruent, fragments sense cap referència, esquemes i notes de l'Obiols, de la Mercè, etc. Semblava com si la Mercè ho conservés tot, i en una forma que només ella podia entendre-s'hi: amb aquesta primera impressió es quedà Joan Sales, que ignorava que moriria aquella mateixa tardor però ja es cansava molt i tot se li feia muntanya. (Folch 1986: 11)

Montserrat Casals, curadora de la correspondència entre autora i editor, explica amb més detall com Sales, poc abans de morir el mateix 1983, va efectuar el relleu per transferir a l'IEC tot el material que ella havia deixat:

Va tenir temps de conèixer les seves darreres voluntats, un testament que va deixar tothom perplex: donava la seva obra i els seus drets d'autor a l'Institut d'Estudis Catalans. Aleshores l'Institut no era l'Acadèmia que és ara. En aquest sentit, Rodoreda va ser premonitòria. Però el més paradoxal d'aquella situació inesperada és que el mateix Sales, que s'havia enfrontat sempre, i sovint amb virulència, a l'IEC, ell mateix malalt sense encara saber-ho, va posar una energia rara a fer de la millor manera possible el traspàs de totes les competències rodoredianes a tan anacrònica institució. I va ser aleshores que, entre una trentena de carpetes i caixes molt desordenades, barrejada amb correspondències,

originals i documents diversos, va descobrir-se *La mort i la primavera*: la millor ofrena que podia fer Mercè Rodoreda als seus lectors. Joan Sales exultava. Era dels pocs que sabien que aquesta novel·la existia i feia exactament vint-i-tres anys que l'esperava! (Casals, a Rodoreda-Sales 2008: 1007-1008)

Casals exagera força en afirmar que Sales va esperar vint-i-tres anys per llegir la novel·la. Si bé és cert que en coneixia l'existència des de 1961, no va mostrar mai gaire interès pel text en vida de Rodoreda, més aviat tot el contrari. Sales estava enamorat de *La plaça...*¹³ i va jutjar precipitadament *La mort...*, sense haver-ne llegit ni una ratlla, pel sol fet de saber que no era realista. El primer cop que Rodoreda la hi anuncia, el 18 de setembre de 1961, encara estan discutint la correcció de *La plaça...*:

Tinc una altra novel·la per a enviar-hi [al premi Sant Jordi], 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*. Vós que sou «expert» en títols voldríeu dir-me quin us agrada més? (Rodoreda-Sales 2008: 58)

Sales avala el primer títol, però cuita a aclarir que el preocupa que sigui una «obra irrealista» (2008: 63). Ella insisteix, li en parla plena d'entusiasme: «Jo, encara estic engegada, però tot i l'encegament i el cansament i el mareig, em sembla que *La mort i la primavera*, és molt bonic» (2008: 65). Ell, en canvi, desoeix les seves paraules i es referma en el prejudici: «L'experiència –que és la mare de la ciència– ensenya que les novel·les irrealistes no hi ha lector que les aguant» (2008: 66). Fins i tot li arriba a escriure:

Potser és una obra mestra (de l'autora de *La plaça del Diamant* se'n pot esperar tot), potser és una equivocació de cap a peus. El que vostè me n'ha dit em fa témer que no s'hagi emprès un assumpte irreal, sense cap relació amb la gent de carn i ossos i els seus autèntics problemes, és a dir, tot al revés de *La plaça del Diamant*. (1/XII/1961) (Rodoreda-Sales 2008: 70)

De ben segur que el predomini de l'estètica històrica i realista en el camp literari català d'aquells anys devia condicionar el judici editorial de Sales. Però tornem al 1983, quan l'editor descobreix els mecanoscrits d'aquella novel·la de què havia sentit a parlar feia una pila d'anys.

¹³ Així li ho recrimina ella després que s'hagin barallat per carta, a causa de la correcció de *La plaça...* i dels canvis que Sales hi havia introduït sense consultar-li: «El que passa amb aquesta novel·la és que vós n'esteu enamorat i jo n'estic gelosa i quan la toqueu faig un bot que amb el cap forado el sostre [...] Vós i jo ens passarem la vida amb crits i baralles i fent les paus» (17/II/1962) (Rodoreda-Sales 2008: 90).

Tan sols tingué temps d'organitzar-la en vint-i-una camises provisionals amb gairebé totes les anotacions amb interrogants (Folch 1986: 11), abans que la mort el sorprengués també a ell, pocs mesos després. La tasca d'organitzar els originals es presentava àrdua, ja que Rodoreda escrigué fins a quatre versions que diferien bàsicament en l'estil, tret d'una: la que se suposa que és la més recent no disposa de les quatre parts que té la novel·la, s'atura sobtadament en els dos primers capítols de la tercera part. A més, aquesta darrera i quarta versió –la revisió més tardana que existeix, però que no s'ha pogut datar exactament– introdueix canvis substancials a la trama a partir del capítol sisè de la segona part, que no encaixen amb la continuació de la novel·la en la tercera part i la quarta de les tres versions anteriors.

Es multipliquen, per tant, les possibilitats organitzatives d'aquest relat de malson que, com un somni recurrent, es repeteix fins a quatre vegades amb variacions. La dificultat que suposa l'edició pòstuma de *La mort...* és només el revers del duríssim procés de creació que sembla que s'allargà, intermitentment, durant més de vint anys i que tants maldecaps portà a l'autora.

1.1 El període de redacció

No es pot datar amb precisió exacta el període de temps que Rodoreda va dedicar a la novel·la. Si bé no hi ha dubte que escrigué la primera versió en sis mesos, entre l'abril i l'octubre de 1961, no està del tot clar que en reprengués la revisió als anys vuitanta. És segur que la primeríssima redacció l'enllesteix en mig any, perquè en queda constància a la correspondència amb Obiols i amb Sales, així com també, segons sembla, en un dietari personal d'aquell mateix any conservat a la Fundació, però que malauradament no es permet de consultar al públic¹⁴. Aquella primeríssima versió escrita en sis mesos intensos no la llegeix ningú, tret del jurat del Premi Sant Jordi. Tot i que no s'ha conservat, sabem per un llistat

¹⁴ Carme Arnau sí que hi va tenir accés i l'esmenta de passada a la introducció a la seva edició crítica, tot afirmant que l'autora hi va anotar el mes d'abril de 1961 que iniciava una novel·la, *La mort i la primavera* (Arnau 1997: 9).

temàtic escrit a mà per Rodoreda que no comptava amb quatre parts, sinó amb tres. Poc després de no haver estat guardonada, n'inicia la correcció i la nova classificació en quatre parts. A la introducció a l'edició crítica, Arnau explica amb detall la redistribució de la novel·la per passar de tenir de tres a quatre parts:

Inicialment, i amb una divisió en tres parts que Mercè Rodoreda seguirà també a d'altres obres, la primera constava de divuit capítols breus –de dos, tres i en un cas quatre fulls–, la segona part, de tretze capítols, igualment breus, mentre que la tercera part, més curta, en tenia sis. Però, en la redistribució de l'obra, la primera part es dividirà en dos, i així la nova primera part constarà de nou capítols, amb una extensió de vint-i-set fulls, mentre que la segona la formaran deu capítols, en afegir-ne un de nou, i tindrà una extensió de vint-i-nou pàgines. Pel que fa a la tercera part, abans la segona, constarà d'onze capítols, en suprimir-ne dos –el primer i el darrer– i la longitud serà de trenta-tres fulls. Pel que fa a la quarta part, es mantindrà igual, amb sis capítols i una extensió de vint-i-una pàgines. Per tant, en la seva correcció la novel·la constarà de cent deu fulls. Aquesta redistribució, fins i tot pel que fa al nombre de pàgines –si exceptuem la segona part, a la qual afegeix un altre capítol–, correspon a la que denominarem MP1, que és la primera versió conservada de la novel·la, la revisió de l'obra enviada al Sant Jordi. Una versió que manté, ben probablement, les dues darreres parts de la novel·la no premiada, la segona i la tercera, que passaran a ser la tercera i la quarta. Es tracta d'una versió acabada i circular, que se centra exclusivament en un únic punt de vista i en un singular nucli familiar: el format per un noi jove –el narrador–, el seu pare, la seva marastra i la filla de tots dos. (Arnau 1997: 22-23)

Seguint Arnau, doncs, considerem com a primera versió aquesta correcció de l'enviada al Premi Sant Jordi que ja compta amb quatre parts i que és la més antiga que s'ha conservat. De la rapidesa amb què enllesteix la primera redacció –recordem, en tan sols sis mesos– i que envia al Sant Jordi, passarà a estancar-se i deixar-la de banda a finals d'octubre de 1963. D'ençà d'aquesta data, ens trobem amb l'interrogant de no saber si hi treballa de manera intermitent o si l'arracona durant uns anys, per reprendre-la a inicis del vuitanta. Però tampoc està clar si s'hi dedica realment entre el 1981 i el 1983 o si tenia només la intenció de fer-ho. Malauradament, la coincidència macabra de morir la primavera de 1983 no li deixarà realitzar la revisió final, després de l'engrescador «falta poquíssim» que Rodoreda promet a Sales en persona, segons Núria Folch: «Darrerament Joan Sales la burxava per fer-li escriure records d'infància, que sovint ens evocava i eren una delícia; ja s'hi havia posat i de sobte ho interrompé: “Abans que res vull enllestir *La mort i la primavera*. Falta poquíssim” Moriria aquella primavera» (Folch 1986: 10).

Carme Arnau, va més enllà i ha assegurat que no només tenia la intenció de reprendre la novel·la, sinó que realment ho va fer a finals de la seva vida:

Rodoreda va tornar a escriure la novel·la probablement als anys setanta o vuitanta –i aquesta circumstància, en un cert sentit, invalida les versions anteriors–, però només va poder escriure, a més de les dues primeres parts, dos capítols de la tercera, MP4c perquè novament el desànim, o bé la mort, ho va impedir. Del que no ha quedat cap mena de constància és de quan s'esdevingué, concretament, aquesta nova redacció, però en tot cas per segona vegada, i aquest cop definitiva, *La mort i la primavera* romangué inacabada. (Arnau 1997: 34)

Uns anys abans, a *Miralls màgics*, Arnau ja havia definit el període de gestació de la novel·la i aportava, com a proves de la represa, una carta de Rodoreda a Gimferrer i unes declaracions de l'autora al llit de l'hospital de la clínica Muñoz de Girona:

El fet que treballés en aquesta novel·la al final de la seva vida sembla confirmat per la carta que va enviar a Pere Gimferrer, l'any 1981, concretament el 21 d'agost, on escriu: «Estic embrancada amb una novel·la que per ara es presenta difícil i plena de rocs que no em deixen caminar. Voldria demanar-li permís per posar-hi dos versos d'un poema seu com a lema»; uns versos que Pere Gimferrer ha afegit a la traducció castellana de *La mort i la primavera*: *El món tampoc no hi era / i hi era més que mai*. L'autora mateixa, quan la vam anar a visitar amb Joaquim Molas la primavera de 1983, a la clínica de Girona on poc després moriria, i en preguntar-li per la novel·la que m'havia dit que escrivia, el títol de la qual em va colpir particularment en aquelles circumstàncies, ens va contestar que «ja l'havia acabada i que només li calia escriure-la». (Arnau 1990: 8)

En canvi, Maria Bohigas, tant en una entrevista a Vilaweb com en unes declaracions al diari *Ara*, nega que l'autora tornés a escriure *La mort...* els darrers anys de la seva vida, ja instal·lada a Romanyà de la Selva:

Molt sovint s'escriu (sigui la Carme Arnau, sigui l'Abraham Mohino, sigui l'Albert Roig), sobre la repercussió de Romanyà en la seva escriptura. Fins i tot hi ha un textet del Perejaume que diu que *La mort i la primavera* no es podia haver concebut sinó sota les suredes de Romanyà. Però, en canvi, *La mort i la primavera* es va escriure a Ginebra. I aquesta mena de persistència, que la Rodoreda va trobar una font d'inspiració meravellosa a Romanyà, és un mite. Perquè la Rodoreda a Romanyà, com qui diu, va deixar d'escriure! Perquè era gran i perquè, a la fi, tenia una casa i un jardí que la il·lusionava tant que es passava la vida regant-lo. (Serra 2008)

Rodoreda havia escrit sota la lectura i la mirada d'Obiols fins que ell va morir, el 1971. Va ser un cop molt fort. El retorn a Catalunya, per a Rodoreda, va significar d'alguna manera deixar d'escriure. El que sabem a través de moltes cartes és que a Romanyà no està escrivint gens, que es dedica a ser feliç. (Nopca 2014)

La hipòtesi de Bohigas podria ser certa, ja que a la correspondència amb Sales no torna a escriure el títol de la novel·la d'ençà que li va anunciar que la plantava el 1963. Les cartes datades entre 1981 i 1983 són, per part de Rodoreda, poques i curtes, i parlen de drets d'autor, de traduccions, de les vendes de *Quanta, quanta guerra...* –publicada el 1980–, de l'esgotament que li suposa haver de fer de relacions públiques i, per últim, de l'èxit de públic de l'adaptació cinematogràfica de *La plaça...* Ens podem preguntar, però, si el fet de no esmentar *La mort...* a Sales es deu a que realment no hi està treballant i només té el propòsit de fer-ho o també a que recorda els prejudicis que l'editor li havia comunicat envers la novel·la anys enrere. O potser es tracta simplement que, com Rodoreda ja havia tornat de l'exili, es podien veure en persona i també es telefonaven sovint. En tot cas, pel que podem llegir a l'epistolari i a les entrevistes dels vuitanta, la hipòtesi més versemblant sembla apuntar a que, si bé tenia la intenció ferma de corregir la novel·la per publicar-la en vida, la fatiga i els compromisos d'autora cèlebre li ho varen impedir. L'estiu de 1981 és l'únic cop que, després del 1963, torna a referir-se a *La mort...* per carta, però sense recordar-ne el títol a Sales:

M'havia proposat enllestir una novel·la que ja fa temps havia escrit i que em va quedar esguerrada, justament perquè es tractava d'una feina de recreació més o menys mecànica, però fa tanta calor, i el jardí té tanta set que la set del jardí és l'excusa per a no escriure. Encara no he fet res. (4/VIII/1981) (Rodoreda-Sales 2008: 900)

Estic esperant que la calor es calmi, perquè tancar-me a escriure em ve a repèl. L'any passat per aquesta data estava treballant per acabar la *Quanta, quanta guerra* i recordo que vaig patir molt. Sé per experiència que quan em posi a treballar abatré feina. Però per ara inclús fer cartes em costa. (3/IX/1981) (Rodoreda-Sales 2008: 904)

La tardor del mateix 1981, a una entrevista, l'anuncia com a obra *acabada* que cal revisar i corregir, també sense desvetllar-ne el títol i qualificant-la d'*esgarrifosa*:

Ara n'he acabat una que encara és més esgarrifosa que *Quanta, quanta guerra...* [...] *No hi ha guerra, però és pitjor.* [...] Encara no té nom. És a dir: està acabada, però 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'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. (Mohino 2013: 216)

Poc després, la primavera del 1982, insisteix, a diferents entrevistes, en la difícil tasca d'haver-la de corregir i assumeix que no agradarà a ningú:

La he acabado, pero ahora viene lo más duro: corregir y sacar lo que estorba. Y estos días me siento cansada, bloqueada, como si no hubiera escrito nunca. Será una novela muy extraña, en la que me invento un pueblo, sus personajes e incluso sus costumbres. Estoy convencida de que no gustará a nadie, pero me apetece escribirla. Será muy shakespeariana, sensacional. Espero que de la Venus no me salga una rana, que decía el escultor. (Mohino 2013: 219)

No gustará a nadie, pero a mí me ha encantado escribirla. No está terminada del todo, está, ¿cómo le diría yo?, para bordarla, ¿eh? Es muy rara, no hay nada que sea verdad. ¡Es horrible! (Y ríe maliciosa, desparramando su risa por la habitación.) (Mohino 2013: 236)

Aquest *no agradarà a ningú*, el repetirà encara en dues ocasions més a entrevistes del mateix any¹⁵. És curiós que l'autora presenti amb tan mala premsa la que havia de ser la seva propera novel·la. Si bé sobta que afirmi que no agradarà als lectors –atès que va en contra del sentit comú de la promoció editorial– Rodoreda demostra així una gran consciència del gust imperant entre el públic lector de l'època i de la imatge que, el 1982, aquest ja s'havia fixat d'ella com a creadora. Però tornant a l'interrogant sobre la veritable represa de la novel·la abans de morir, creiem que tant si la va arribar a materialitzar en part –com creu Arnau¹⁶– com si no –com defensa Bohigas–, allò realment important és que tenia el propòsit de fer-ho i que, per tant, *La mort...* no va ser una novel·la abandonada, com sí que ho era *Isabel i Maria*, que probablement redactà a inicis dels anys quaranta fins ben entrada la dècada dels cinquanta (Arnau 1991) i que havia plantat definitivament.

¹⁵ Vegeu Mohino 2013: 238 i 246.

¹⁶ A l'edició de 2008, al segon volum de la *Narrativa Completa* Arnau i Cornudella conclouen: «No sabem si va reprendre la feina en algun moment posterior, en la mateixa dècada dels seixanta o dels setanta, però sí que sabem que hi treballava de nou en els últims anys de la seva vida. Quan va morir encara estava lluny d'haver-ne enllestit la versió final» (943).

Rodoreda considerava *La mort...* com el seu testament literari, com la que havia de ser la seva obra mestra. Per tant, que sigui pòstuma no justifica la poca atenció que ha rebut durant trenta anys. Podria arribar a ser lícit de veure-la com un atzucac, com un camí imaginatiu sense sortida i rebutjat per l'autora, si l'hagués abandonat després de la primera versió, l'enviada al Premi Sant Jordi de 1961. Però n'hem de qüestionar per força l'excentricitat pel fet que hi treballi, que la refaci, que la revisi a quatre mans amb Obiols, que la consideri com la seva obra més important, que lluiti amb ella mateixa durant gairebé dos anys i que, a finals dels setanta, escrigui una novel·la com *Quanta, quanta guerra...* (1980) –amb tants ecos de *La mort...*– i que publiqui un recull de prosa poètica plenament fantàstic com *Viatges i flors* (1980). Si pel lector comú *La mort...* «no existia» fins la reedició del 2017 (Bohigas 2018), per Rodoreda va existir poderosament en la seva imaginació durant anys i mai es va expressar de manera tan corprenedora en referència a cap altra novel·la seva. Encara que, com ja hem apuntat, Joan Sales no arribà mai a llegir-la en vida de l'escriptora, ella li en va parlar en diverses cartes datades entre 1961 i 1964 en què passa de l'engrescament creatiu a la progressiva desil·lusió per no poder-la acabar:

Estic lluitant amb *La mort i la primavera* com si m'hi anés la vida. Encara en tinc per uns quants mesos. Em penso, i no em voldria equivocar, que serà un gran llibre. Ja veieu que no necessito que em tirin flors. Però si em queda bo us asseguro que m'ho hauré guanyat. (15/VI/1962) (Rodoreda-Sales 2008: 106-107)

Estic completament llançada de cap a la *Mort*. (17/VII/1962) (113)

[En referència a la publicació al francès d'*Incerta Glòria*] Quan el llegiré –que probablement no serà fins que no hagi acabat la *Mort*– que acabarà matant-me– us en parlaré llargament. (22/VIII/1962) (125)

La protagonista de la novel·la –que no sé si escriuré– es diu Cecília. Millor dit: Cecília Ce. Com que encara està en estat purament embrionari –i abans he d'acabar la *Mort*– reposo perquè ja estic tipa de llençar pàgines i pàgines de la *Mort* a la paperera –no us en parlaré. (13/VI/1963) (174)

De moment he plantat *La Mort i la Primavera*. Ja xerro massa. (21/X/1963) (184)

La Mort i la Primavera és una novel·la en la qual he treballat un any i mig i que serà molt bona però de moment està empantanegada per una colla de raons. Entre altres perquè no acaba d'ésser prou viva, prou espontània, perquè li falta la sobirana naturalitat. I Cecília Ce és una altra novel·la que vaig

començar per a desenfargar-me de *La mort i la primavera* [...] Una novel·la que no surt com vull.
(3/II/1964) (194)

Si el 1963 va plantar transitòriament la novel·la perquè es refredés, abaltida per problemes creatius que no aconseguia resoldre, el 1981, un cop decidida a reprendre-la, una altra *colla de raons* li ho varen impedir i no totes tan plaents com dedicar-se a regar el jardí de Romanyà: els problemes de salut d'un càncer que, sense ella saber-ho, ja niava dins seu; l'esforç que, com a gran tímida, li suposava haver de concedir entrevistes i la promoció de la pel·lícula de *La plaça del Diamant*¹⁷ o –en paraules d'ella– «la feina esgotadora de fer de patum»¹⁸ (Rodoreda-Sales 2008: 918). Potser també hi devia jugar un paper important el fet d'haver d'encarar tota sola la revisió d'una novel·la en què Armand Obiols, desaparegut el 1971, havia participat tant.

¹⁷ «Con la promoción de la película sobre *La plaza del Diamant* me quedé tan cansada que este verano no he hecho absolutamente nada. Me desespera el hecho de no tener bastante impulso para ponerme a trabajar [...] Tengo los personajes y los capítulos, pero debe trabajarse más. Tengo que sacar lo que sobra y añadir lo que falta. Estoy esperando que cambie el tiempo para volver a trabajar en la novela. Una novela que no gustará a nadie porque es la cosa más estrambótica de este mundo» (16/VIII/1982) (Mohino 2013: 238).

¹⁸ No és refereix només al fet d'haver rebut el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes el 1980 o d'haver pronunciat el pregó de les festes de la Mercè del mateix any, sinó a l'augment d'entrevistes que això va suposar, però també a les cartes dels lectors i trucades amb propostes, algunes –vist des de fora– de ben divertides: «Ahir em van telefonar quan començava a fer la sesta: era un senyor. “Em dic Cervera i sóc director d'una coral de Gràcia i com que vostè ha escrit *La plaza del Diamant* i la fa passar a Gràcia ens sentim identificats amb vostè i volem pujar i fer-li una cantata”. Em vaig clavar a riure perquè ja em veia escoltant i la coral cantant i li vaig preguntar si eren gaires. “Quaranta”. Vindran a fer la cantata el quinze de juny. Em prenc dos carajillos cada dia a veure si em faig passar el deixament provocat per tanta gresca.» (22/V/1980) (Rodoreda-Sales 2008: 854). «El trobar-me malament suposo que era una conseqüència de tants nervis i tanta violència durant el curs de tot aquest any. El pregó va ser el punt final i aquest punt final em va matar.» (3/XI/1980) (Rodoreda-Sales 2008: 873). «Tinc unes quantes cartes per contestar. Uns clients d'un hotel (“Mas Badó) de Sant Quirze de Safaja, em pregunten què és una “garritxa femella”, nom que surt a *Viatges i Flors*. Els hauré de dir que amb aquesta garritxa m'he pres allò que se'n diu una llibertat poètica i que la garritxa és un nom empescat. Diu que si els ho explico em quedaran molt agraïts. Què hi farem!» (4/VIII/1981) (Rodoreda-Sales 2008: 900).

1.2 La revisió amb Obiols

A les cartes datades entre setembre i novembre del 1961, Obiols reclama que li deixi llegir per primera vegada la novel·la que –en aquella versió primerenca de tres parts– ja ha acabat: «m'agradaria molt que m'enviessis el començament de *La mort i la primavera*. Tinc moltíssimes ganes de llegir-la» (17/IX/1961) (2010: 306). Però Rodoreda s'hi resisteix una mica: «No he rebut encara la novel·la. En la teva darrera carta em deies que l'enviaves. No sé si volies dir que ja l'havies enviat (que l'acabes d'enviar) o que l'enviaries. Si me l'has enviat, digues-m'ho» (12/X/1961) (2010: 309). Finalment, tot indica –pel que podem deduir de la correspondència– que Obiols la degué llegir en persona, en una visita a Ginebra a mitjans de novembre, durant la qual van elaborar un esquema per revisar-la¹⁹: «treballa metòdicament, dóna de tant un tant un cop d'ull al calendari-esquema que t'he fet, i tindràs dues novel·les de primera» (26/XI/1961) (2010: 313). Dos dies després li escriu:

Avui llegiré amb calma els dos capítols que em vaig endur de *La mort i la primavera*. Aquesta novel·la et pot quedar tan bona com l'altra, i la gràcia és que tingui un to tan diferent. És molt bon senyal que, ara que fa dos dies que no l'he mirat, la «senti» encara dintre amb un gran pes de realitat. Sobretot la primera part i l'acabament. Tinc una mica la impressió que en aquell poble hi he «estab». (28/XI/1961) (2010: 315)

A partir d'aquí, Rodoreda comença a enviar-li capítols perquè els llegeixi i l'aconselli. Ja ho havia fet amb *La plaça...* –que encara no s'havia publicat i que llavors es deia *Colometa*–, amb les «Flors de debò» i amb molts contes, entre els quals cal destacar «La meva Cristina» i «La Salamandra» –aquest últim el més valorat per Obiols. Però amb la revisió de *La mort...* és diferent. L'intel·lectual sabadellenc no es limita a donar el seu parer sobre paraules concretes o a aconsellar-li la conveniència de treballar més alguns capítols; ara li proposa canvis estructurals, fins i tot canvis de narrador-protagonista:

¹⁹ Així també ho ha apuntat Carme Arnau: «Potser el treball teòric de redistribució es va concretar en un viatge de Prat a Ginebra. [...] S'ha conservat el full amb un esquema d'aquesta redistribució, on consta que, sempre teòricament, la novel·la hauria d'estar enlestida a finals de gener» (Arnau 1997: 22).

Avui se m'ha acudit que el llibre hauria guanyat encara si el protagonista –és a dir, si la persona que parla– fos la marastra i no el fill; si fos la marastra la que en el primer capítol passés el riu, etc. Sempre t'expresses millor, i vas més a fons, quan el protagonista és una dona (*Colometa*, «La Salamandra», les dones i noies de «Zerafina», «La mainadera», «Una carta», etc.) Ara no es pot modificar perquè s'hauria de refer massa cosa, i modificar els problemes... Potser he pensat així sota la influència, encara, de *Colometa*, que és una obra mestra sense atenuants. Però no convé enfocar les noves coses pensant en *Colometa*, perquè t'exposaries a repetir-te inútilment. (1/12/1961) (316)

Del novembre del 1961 a l'octubre de 1963, Rodoreda corregeix la novel·la enviada al Sant Jordi de 1961. La revisa, crea nous capítols, introdueix personatges nous –com el pres, el noi del ferrer o l'home del garrot²⁰– i envia a Obiols, que viu a Viena, còpies en paper carbó que ell li torna amb suggeriments de canvi. Si Sales estava enamorat de *La plaça...*, Obiols s'encaterina de *La mort...*, novel·la que es converteix en el tema central de la correspondència amb l'autora durant aquells dos anys. És interessant llegir les cartes del seu company i crític literari en paral·lel amb les del seu editor i constatar que, a inicis dels seixanta, estan protagonitzades, respectivament, per aquestes dues novel·les tan properes en el temps i tan diferents, així com per les intervencions que l'un i l'altre hi volen fer. El deler d'Obiols per *La mort...* és l'altra cara de la moneda del poc interès que manifesta Sales, entestat d'altra banda a introduir canvis lingüístics a *La plaça...* per suposadament augmentar-ne el realisme; fet que enerva Rodoreda i li fa perdre temps de dedicació a *La mort...*:

Em sembla ridícul que m'hàgiu donat aquesta feina. Us vaig donar un text impecable i l'havíeu esguerrat amb brometes i afegits, com pedaços en una tela tibant i bonica. [...] Limiteu-vos al text que us vaig donar i a les correccions que acabo de fer a les proves, restablint el text original. Si us heu permès unes llibertats absurdes, la culpa no és meva. (8/III/1962) (Rodoreda-Sales 2008: 94-95)

Quatre dies abans, el 4 de març del mateix 1962, Obiols prova de tranquil·litzar els ànims crispats de l'autora pels retocs que Sales vol introduir a *La plaça...* i li recorda que cal que treballi en *La mort...* poc a poc:

²⁰ A la correspondència amb Obiols queda constància de la introducció d'aquests personatges: «He rebut els dos darrers capítols de la segona part (amb la història del pres). Han guanyat molt i la història del pres està molt bé» (26/III/1962) (Obiols 2010: 327-328). «La introducció del noi del ferrer és una bona idea: omplirà i et facilitarà la narració. Cada vegada que modifiques un capítol, queda molt millor. La novel·la quedava informe a partir de la segona part. Ara tot va quedant més lligat i més ple» (30/III/1962) (329). «Tot el que em dius en la carta d'avui de l'home del garrot em sembla excel·lent» (24/V/1962) (331).

No et posis nerviosa amb *La plaça del Diamant*. Espera tranquil·lament que es publiqui. Aquests atacs de nerviosisme et fan perdre un temps preciós. No et posis tampoc nerviosa amb *La M. i la P.* Si hi ha dies que no et raja. [...] Treballa sense impaciències, reposa quan estiguis cansada, perquè no es tracta de guanyar una cursa de velocitat sinó d'escriure un llibre important. [...] Dorm a la nit, no pensis en en Sales ni en les seves malifetes i pensa només –i amb calma– en les coses que has d'anar escrivint. (4/III/1962) (Obiols 2010: 327)

Si bé Rodoreda no tolera de cap manera que Sales intervingui com editor a l'anglesa en l'original de *La plaça...*²¹, accepta tanmateix molts dels suggeriments d'Obiols per a *La mort...* A la Fundació s'hi conserven l'esquema de l'argument de la novel·la, escrit per Obiols, i nombrosíssimes anotacions seves fetes a mà a una gran quantitat de pàgines dels mecanoscrits. Obiols també li aconsellava autors, li enviava paquets de llibres i pensava sempre en les lectures que li podien ser més profitoses en el seu procés creatiu. Va arribar, fins i tot, a pautar-li un calendari de treball:

He rebut avui els capítols de *La mort i la primavera*. Encara no els he llegit [...] però tinc la impressió de que vas massa de pressa. No convé gens que et cansis els primers dies; administra una mica l'esforç per no estar cansada quan arribis als que s'han de modificar més. Segons el calendari, el dia 16 d'aquest mes hauries de tenir 10 capítols; el primer d'aquest mes ja en tenies 8. Si no et canses, va molt bé, però, si et canses, reposa dos o tres dies. Has d'estar en forma per quan arribin els trossos difícils. Jo miraré un capítol o dos cada dia, i sospesaré cada paraula. (5/12/1961) (316-317)

«Sospesaré cada paraula». Frase que indica el grau d'implicació d'Obiols en la revisió del primer esborrany de *La mort...* Una implicació que ha estat també motiu de polèmica. A la introducció a l'edició crítica, Arnau es mostrava ambivalent. Si d'una banda donava nombrosos exemples de les correccions proposades per Obiols²², acabava conclouent que no

²¹ Sembla que Sales aprèn la lliçó i li escriu: «Quan m'enviareu *La mort i la primavera*, em guardaré com gat escaldat de tocar-hi ni una coma ni unes cometes; em limitaré a fer-vos les suggestions que em semblaran oportunes, i vós en fareu cas o no –i santes paus. [...] De vegades penso que veniu a ser en un cert sentit la meva “sogra” i no us ofengueu. Vull dir: jo estic enamorat de la Colometa, i vós evidentment en sou la mare; *alors?*» (15/I/1963) (Rodoreda-Sales 2008: 163-164)

²² «Únicament pel que fa a la primera part i als cinc primers capítols de la segona part de la primera versió, segons demostren els mecanoscrits conservats, ella li enviava la còpia dels capítols a Viena, i ell els hi retornava amb comentaris, correccions o suggeriments; en l'endemig Mercè corregia l'original i, després, considerava si acceptava les indicacions de Prat o no. De vegades s'estableix en el mateix mecanoscrit un diàleg entre tots dos, com si es tractés d'una carta [...] Prat no accepta, per a la novel·la en general i per a la de Mercè en particular, res que sigui massa literari [...] Per aquest motiu, el seu retret més freqüent és, escrit en el mateix mecanoscrit:

era més que un «lector atent» (Arnau 1997: 56) i que «la influència de Prat [Obiols] sembla només detectable, però sempre en aspectes que no són fonamentals, en la segona part llarga MP4b» (1997: 58). És a dir, en la variant que correspon als divuit capítols de la segona part –al tercer apèndix en l’edició de Núria Folch– i que trenquen amb la trama argumental de la tercera i quarta parts per narrar l’estada del protagonista a casa del ferrer i a casa del senyor. En canvi, Maria Bohigas i Arnau Pons han reivindicat el paper decisiu que, al seu parer, Obiols va jugar en la revisió de la novel·la. Bohigas considera les anotacions d’Obiols als mecanoscrits com «apunts que són pràcticament apunts d’autor» i aporta un exemple que és ben significatiu:

A principi del 1962 la Rodoreda es posa a aplicar, com qui diu al peu de la lletra (i amb totes les llibertats del món, és clar), les indicacions de l’Obiols. Però és un cas molt interessant i molt insòlit de treball a quatre mans. El grau d’implicació de l’Obiols va molt més enllà del que solia. Hi ha una frase de l’Obiols que la Rodoreda incorpora a les versions posteriors, al començament de la segona part. És el moment en què descriu la sequera al poble i comença dient: «Aquell estiu es va assecar la font de la Jonquilla... Hi havia serps pels racons». I la frase de l’Obiols és: «Se’n va adonar una dona que criava perquè una matinada se’n va trobar una d’enganxada a cada pit.» T’adones del grau de simbiosi que cal perquè una escriptora accepti una imatge com aquesta d’algú que no és ella mateixa? I això, amb tot el conflicte que devia suposar. Perquè no és gens fàcil deixar entrar ningú en un territori tan íntim. [...] Sembla que no es pugui dir que l’Obiols va treballar amb la Rodoreda. Però no dir-ho és una gran bestiesa, perquè no pren gens de mèrit a la Rodoreda. Però hi ha censura. L’Obiols no pot existir dins *La mort i la primavera*. Pot existir com a lector intel·ligent, però no va ser solament això. Si agafes els originals i veus la versió treballada per l’Obiols i les versions en net de la Rodoreda, carai!, tot va a missa! (Serra 2008)

En la mateixa línia, Arnau Pons ha remarcat la dedicació que Obiols va esmerçar en aquesta novel·la i ha criticat que hagi costat parlar-ne obertament. Segons Pons, la seva

“massa literari”, o bé “massa retòric”. [...] D’entre les indicacions de Prat, n’hi ha una de recurrent que fa referència a la versemblança, molt útil per a Mercè, ja que l’ajuda a veure el que resulta difícil de fer o impossible d’imaginar. [...] Inicialment al capítol IV de MP1*a*, Mercè escriu, pel que fa al pare del narrador: “A cops de destrall va començar a fer una creu a la soca d’un arbre: l’havia marcada amb l’ungla”. Prat escriu al marge: “Jo no diria amb l’ungla és molt difícil marcar amb l’ungla una creu tan gran. Jo diria “amb una pedra”, per exemple”; Mercè corregeix “amb l’ungla” per “amb un clau”. Tanmateix, a MP4*a* escriurà “amb el cantell d’una pedra”, tenint en compte la indicació de Prat, modificada per tal de fer-la encara més versemblant» (Arnau 1997: 56-57). Un altre exemple de proposta d’Obiols per incrementar la versemblança el trobem a la carta del 10/V/1962: «El punxó per matar el desig va bé (però no el faria clavar a l’ungla; haurien de punxar la criatura sense que la criatura se n’adonés» (Obiols 2010: 330). [El subratllat no és nostre]. Rodoreda accepta el consell i escriu que el punxó es clava rere les orelles.

influència no es limita només a comentaris per augmentar la versemblança del text, sinó que és fonamental, per exemple, en la figura del pres:

És –prou que ho sé– una qüestió delicada, ja que cada vegada que s’ha insinuat el seu paper en l’obra de Rodoreda, de seguida un cert feminisme ha manifestat la seva irritació (aquell que veu en la suposada influència d’un home damunt d’una dona genial la mà barroera del masculisme), de la mateixa manera que ha incomodat també un cert academicisme (que ha de vetllar per mantenir incòlume de tot esquitx aliè el tòtem de l’autora). [...] Tot indica que Obiols va ser fonamental a partir de l’estat “borrador”; i ho va ser, per exemple, en la figura del pres i en la conversa que el protagonista hi manté. Perquè Obiols no només va vetllar per una versemblança en els accions i les descripcions, sinó també perquè l’obra tingués una volada filosòfica com poques vegades s’ha dat en català. Per això li aconsella lectures i li forneix algunes citacions d’autors que ha llegit. (Pons 2017: 372-373)

És cert que és un assumpte espinós, com també que no hauria d’amagar-se la intervenció d’Obiols en nombroses correccions de l’obra. Per la nostra part, creiem que fou molt més que un simple lector atent, estem d’acord amb Bohigas i Pons que es pot parlar d’una «revisió a quatre mans», fet que no menysté en cap cas la genialitat de Rodoreda. Ara bé, considerem exagerat qualificar les seves correccions com «apunts d’autor». Primer perquè, tret de la imatge aparentment surrealista de les serps encastades als pits d’una dona que alleta –en realitat, clarament inspirada del folklore català sobre les serps i ja apuntada per Rodoreda uns anys abans a les «Flors de debò»²³–, tot l’univers fictici de *La mort...* –el poble, els personatges, els rituals i l’estètica de la novel·la– neix exclusivament de la imaginació i de la ploma de l’escriptora.

En segon lloc, si bé les observacions de l’intel·lectual sabadellenc són decisives en el procés de correcció, «Mercè té sempre la darrera paraula» (Arnau 1997: 58): tot i que accepta

²³ La imatge, proposada per Obiols, de les serps que beuen llet dels pits d’una dona és pròpia de les creences populars catalanes sobre aquests rèptils. Rodoreda ja s’hi havia inspirat prèviament a les «Flors de debò»: «I a la nit, quan l’herba és freda i les serps beuen llet, a cada pètal tibant li surt una gota de sang negra» («Flor vermella» a Rodoreda 2008b: 490). Jaume Torrents ha recollit un exemple de la creença de pagès sobre les serps que beuen llet de dona: «Deien que quan en una casa hi havia una dona que alletava algun nen, havia de tancar ben tancades portes i finestres perquè si una serp olorava la llet, entrava a la casa hipnotitzant la mare i posant-se a mamar dels seus pits mentre donava la cua al nen perquè no plorés; mentrestant el nen s’aprimava de tal manera que arribava a morir de gana. Asseguraven els avis que en alguna casa s’havien adonat del que passava i havien aconseguit donar mort a la serp, que era molt llarga i grossa pel fet d’estar tan ben alimentada» (Torrents 2005: 26).

la majoria de revisions suggerides per Obiols, no sol adoptar, sense abans transformar-les, les alternatives proposades. En cap cas creiem, doncs, que es pugui parlar d'una autoria compartida. Ben probablement, Rodoreda va encarar la correcció de *La mort...* tal i com havia fet un any abans amb *La plaça...*, és a dir, escoltant Obiols però corregint amb una mirada d'autor, única, que només a ella li corresponia: «Joan: tots aquests dies he treballat en l'acabament de *Colometa*. Ara l'agafaré tota des del començament mirant bé tot el que em dius i arreglant coses que s'han d'arreglar i que només puc veure jo.» (?-IX-1960)(Rodoreda 2017: 357). A més, la versió en què més va participar l'Obiols –la segona part alternativa sense continuïtat argumental– creiem que és precisament la que Rodoreda hauria suprimit si hagués tingut temps de fixar el text, tal i com justificarem a l'última secció d'aquest apartat.

D'altra banda, si bé l'escriptora li va enviar, entre 1961 i 1963, còpies de *La mort...* en paper carbó a Viena i admeté corregir moltes puntualitzacions que Obiols li havia fet, arribà un punt en què la intromissió d'ell es va tornar problemàtica. És el que es desprèn d'una carta del 1962, en què ell reacciona a uns comentaris previs de l'autora que només podem llegir perquè els cita, ja que ella va decidir estripar la seva part del diàleg de finals del 1960 al 1964, és a dir, precisament les cartes que corresponen als anys de redacció i correcció de *La mort...*²⁴:

No sé pas què t'empatolles. Concretament: no sé pas d'on has tret que et vulgui «fer creure que no» saps «escriure i que la *Plaça* és l'obra d'un negat que Déu tot d'una va il·luminar». No crec que t'hagi dit mai res que de lluny o de prop es pugui interpretar en aquest sentit. Si ho dius perquè alguna vegada t'he dit que la *Plaça* era com un miracle, és que m'has entès molt malament. Hi ha tants llibres que em semblen un miracle –tots els bons– sense que pensi que els autors són uns idiotes! Tampoc no he dubtat mai que la *M.* estarà molt bé –i que pot estar millor que la *Plaça*. I que després de la *M.* pots fer altres novel·les, encara. La prova és que no em preocupa gens que no tinguis, aquesta temporada, l'empenta que tenies quan vas enllestir la *Plaça*. Ja la tornaràs a tenir, quan hags de tenir-la. Altrament, no tots els llibres s'escriuen de la mateixa manera. La *M.* serà un llibre molt més complex i no et vindrà l'empenta fins que no tinguis una estructura sòlida i lligada. [...] Deixa de pensar d'una vegada que jo

²⁴ Pel que fa a la destrucció d'una gran part de les seves cartes enviades a Obiols, Rodoreda escriu a Sales, des de Ginebra, el 2 de febrer de 1975, quan Obiols ja feia quatre anys que era mort: «Estic passant el dia estripant vint anys de cartes entre l'Obiols i jo. Però entre aquestes cartes n'he trobades una colla que parlen de literatura catalana» (Rodoreda-Sales, 2008: 604). Les cartes que s'han conservat de Rodoreda a diversos destinataris, inclòs Obiols, han estat publicades, a cura de Carme Arnau, a Rodoreda (2017) *Cartes de guerra i d'exili (1934-1960)*. A la Fundació Mercè Rodoreda es poden consultar les cartes enviades a Prat a partir del 1964, després d'haver creat volgudament aquest gran buit en esquinçar-ne un bon grapat, malauradament les que més ens interessaria llegir per a la nostra recerca.

pensi que la M. no et quedarà bé. Ni t'ho he dit mai ni ho he pensat mai. (18/VI/1962) (Obiols 2010: 337)

Està clar que es tracta d'un malentès, però l'equívoc posa de manifest els límits borrosos que Obiols de vegades transgredia –amb el permís d'ella– i fins a quin punt el seu tarannà hipercrític i extremadament exigent, no només el convertia en un escriptor sense obra, sinó que podia arribar a paraitzar el geni creador de Rodoreda, encara que la major part del temps l'esperonés i el refinés.

El 1962 tots dos tenen molt clar que ella és la creadora i ell el crític, atès que ja han passat gairebé vint anys des que rivalitzaven per ser poetes, encoratjats per Josep Carner –membre del jurat dels Jocs Florals a l'exili–, que els exhortava per carta: «Joves poetes cabdals, envieu als Jocs Florals» (Obiols i Carner 2013: 166). Els amants competien llavors en una mena de rivalitat creadora que ella guanyà amb escriure amb l'obtenció del títol en mestra en Gai Saber, després de tres victòries consecutives als Jocs del 1946 al 1949; mentre que Obiols rebé l'englantina d'or el 1948, en els Jocs celebrats a la Sorbona, amb el poema patriòtic «Oda a Catalunya». Tots dos es van referir a aquest pols poètic dels anys que van conuiu a París. El mateix 1948, Rodoreda confessava a l'Anna Murià: «L'Obi, com tu informaves en una carta, em té una mena de gelosia molt complexa i molt curiosa» (Rodoreda 1985: 89). En l'epistolari amb Carner, Obiols es refereix a aquesta gelosia amb molt d'humor «Ja veieu que M. R. ha entrat en deliri, com la Pítia. Jo, pà·lid d'enveja, en un racó medito tràgicament una englantina. Demà, si tinc esmà, m'hi posaré» (Obiols i Carner 2013: 168). O encara un altre exemple ben significatiu en què Obiols ja hi comparava –com a la carta que havia fet enfadar Rodoreda– la bona escriptura literària amb un miracle:

Estimat Carner:

Ja veieu que M. R. desborda totes les previsions. Quan, bo i mossegant-me les unghes, em pregunto si és possible que en una àrea tan reduïda com la que sostenen els altres sis pisos de Cherche-Midi, es produeixin, *simultàniament*, dos miracles, unes gotes de suor freda m'esborren els versos inicials de la meua englantina. (Obiols i Carner 2013: 169-170)

Ací, com podeu veure, el talent s'ha polaritzat, *tot*, en un sentit inesperat. JO PERÒ ENCARA NO HE DESISTIT. Ara tinc, almenys, una ideal: eclipsar la gloriosa. La qual, altrament, no té aturador –ahir em va dir confidencialment que pensava posar en vers tota l'Odissea! (Obiols i Carner 2013: 171)

És difícil de saber fins on va arribar la simbiosi entre tots dos, i en quin moment van passar de la concurrència a la col·laboració estreta, però és evident que la intervenció d'ell a l'obra d'ella va ser clara i directa. Eren antagonistes, en tots els sentits: ell híper cultivat, ella autodidacta i sense haver posat, gairebé, un peu a l'escola²⁵. Obiols era segur de sí mateix i del seu valor com a crític. A Rodoreda li hagués agradat anar a la universitat, però feia gala d'una imaginació i capacitat d'evocació poètica que a ell li mancaven. En definitiva, ella posseïa el geni creador; ell, l'ull crític i l'erudició. Obiols fou decisiu en l'educació literària de l'autora, va ordenar les seves lectures, tant en referència als clàssics com als autors contemporanis²⁶. Montserrat Casals, curadora de l'epistolari entre l'escriptora i Sales, ho exposava d'aquesta manera:

L'Obiols és l'absent més present d'aquesta correspondència i de tota l'obra de Rodoreda. [...] Malgrat el distanciament, progressiu a partir del 1958, l'Obiols va estar fins al darrer moment al servei de la part més preciosa i vulnerable de l'existència de Mercè Rodoreda: els seus llibres. No té res d'estrany que un intel·lectual i crític amb la força de convicció que tenia l'Obiols influeixi en una escriptora que –no ho ha negat mai– no té ni els estudis secundaris acabats. (M. Casals a Rodoreda-Sales 2008: 415)

Ara bé, si d'una banda és plenament lícit recórrer a la mínima escolarització de l'autora i al complex que en podia arribar a tenir per tal d'explicar la influència de Joan Prat a la seva obra, potser també caldria recordar, per ser justos, el complex que turmentava un home instruït fins al moll de l'os i que dedicava a la lectura hores de dia i de vigília. I és que Obiols, segurament el català més cultivat de la seva època, poliglota –dominava l'anglès, el francès, l'italià, l'alemany i el rus– i amb una ploma impecable no va deixar, tret d'alguns

²⁵ Sembla que només hi va anar fins als deu anys, quan els pares van decidir que ja n'hi havia prou. A *Imatges d'infantesa*, publicades en dues tongades a la revista *Serra d'Or* el març i el juny de 1980, l'escriptora relata alguns records del col·legi (Rodoreda 2008b: 531).

²⁶ Ja ho havia fet de més jove quan festejava la Montserrat Trabal –germana de Francesc Trabal–, la seva futura dona i destinatària de les lliçons literàries en format epistolar publicades pòstumament com a *Lectures del romanticisme* (veieu Obiols: 2006). Un recull d'abans de la guerra, en què hi trobem una veritable vocació d'Obiols com a professor de literatura i comparatista, que traça un viatge cultural des de l'antiga Gràcia fins al segle XIX, incloent-hi mapes dibuixats per ell mateix. En un to pedagògic i proper, Obiols explica com Homer i Shakespeare influïren els romàntics alemanys i com aquest corrent literari travessà Europa, alhora que recomana a la que esdevindrà la seva esposa quines obres ha de llegir cada dia.

poemes i cartes²⁷, cap obra tangible tot i haver estat aclamat, abans de la guerra, com el jove més prometedor de la seva generació, prematurament batejat com el Saint-Beuve o el Goethe catalans. Tanmateix, aquest intel·lectual amb una obra inexistent, a mig camí entre el més nostrat Bartleby²⁸ i el català més Pigmalió, va posar la seva cultura literària i judici crític al servei del talent narratiu de Rodoreda. O en paraules de Julià Guillamon:

L'Obiols és fruit de l'edat d'or de la cultura europea, que va tenir a la Catalunya republicana un dels rebrots més singulars, pel camí marcat per Maragall, Carner i Riba. Després del gran daltabaix, va entrar a formar part definitivament del club dels escriptors que no escriuen, però, al mateix temps, va posar el bagatge intel·lectual al servei d'una causa que molts creien perduda: refer el públic de la novel·la. Ho va fer per persona interposada, a través de l'obra de Mercè Rodoreda, que connecta la gran tradició del romanticisme amb la sensibilitat del segle XX. Darrera de Bartleby hi havia un Pigmalió. (Guillamon 2011: 43)

No hi ha cap dubte que, de totes les obres de Rodoreda, amb la que Obiols va exercir més de Pigmalió és amb *La mort...* A primer cop d'ull, pot semblar contradictori que algú que patia una inhibició tan gran per l'escriptura fes servir un to condescendent, si bé sempre afectuós, per dir a Rodoreda que no es posés nerviosa a l'hora d'escriure i que fins i tot li aconsellés com organitzar-se la rutina de treball. Però és ben probable que precisament el fet de patir d'una accentuada síndrome de Bartleby el tornés més Pigmalió: en no poder veure realitzada la seva obra, es volcà en la d'ella tot volent millorar obsessivament una altra persona. Ja ho havia fet abans de la Guerra civil, especialment amb Francesc Trabal quan encara eren amics i col·laboradors, però després del

²⁷ L'Editorial Proa va publicar, dos anys després de la seva mort, els seus *Poemes* (1973). La Fundació La Mirada de Sabadell també ha anat recuperant, pòstumament, l'escassa obra que Obiols va deixar, com ara *Mirall antic i altres poemes* (1988) o les seves ressenyes periodístiques, sota pseudònim, a *Buirac* (1996). Enguany s'ha publicat *Les hores decisives* (2021), un aplec dels seus editorials de 1932 al *Diari de Sabadell* quan feia un any que Macià s'havia avançat a l'anunci de la Segona República Espanyola i havia proclamat la República Catalana. Per un estudi més concret de la figura d'Obiols com a intel·lectual, comparatista i escriptor sense obra literària veieu Penalba (2018).

²⁸ Josep Maria Ripoll (2006) lamenta que Enrique Vila-Matas no l'incloués al seu inventari d'escriptors abúlics i sense obra a *Bartleby y compañía* (Anagrama 2000), i celebra que sí que ho fes Pere Gimferrer a *Los raros*. Gimferrer li fa justícia: «Ha habido, en este siglo y en esta península, pocos proyectos estéticos tan rigurosos como el de Armand Obiols, y pocos de ellos fueron asistidos por un talento tan evidente. Que, con todo, esta obra apenas haya pasado de ser una posibilidad, y que, incluso en el ámbito de la lengua catalana, los escasos fragmentos tangibles que de ella quedan hayan sido muy poco leídos, no es, desgraciadamente, sino harto natural. Las condiciones y aún, en lo que mínimamente llegó a existir, la realidad de un poeta de primer orden, se daban en Armand Obiols» (Gimferrer 1985: 278-279).

trencament amb bona part dels exiliats arran de la relació amorosa iniciada amb Rodoreda a Roissy i de les vivències de la guerra a la França ocupada, Obiols trencarà qualsevol lligam amb els intel·lectuals catalans a l'exili i es dedicarà a l'obra d'ella «amb la mateixa atenció i dedicació, o més, que fins aleshores havia bolcat en iniciatives plurals, el Grup de Sabadell, primer, i la *Revista de Catalunya* després» (Ibarz 1991: 89)²⁹.

Si el mític escultor Pigmalíó s'enamora de l'estàtua que ell mateix crea, Obiols s'enamora d'algunes obres escrites per ella i revisades per ell. Abans i tot d'haver llegit ni una sola ratlla de *La mort...* i en referència a l'estil que Rodoreda ja ha trobat amb *La plaça...*, li escriu: «De les teves coses, n'estic tan content com si fossin meves» (26/IX/1961) (308). I de fet, l'any 1967, Rodoreda va deixar una disposició testamentària a favor seu que el convertia en hereu de la propietat intel·lectual de la seva obra en cas que la sobrevisqués (Saludes 2010: 21). No hi ha dubte que Rodoreda va treure partit de la vasta cultura de l'intel·lectual sabadellenc. Ell li transmetia la seva obsessió per la puresa de l'estil, el rigor de la versemblança, l'actitud contra la banalitat i la impostura retòrica o pseudo-literària. Però sovint li pujaven els fums al cap i oblidava que la creadora era ella. De nou i abans d'haver llegit *La mort...* per primer cop, li escriu:

Em pensava que avui rebria dos o tres capítols de *La mort i la primavera*, però no n'he rebut cap. No esperis enviar-me'ls fins que en tinguis molts: em complicaries la feina. Prefereixo veure'ls d'un a un i no passar endavant fins que no hagi vist exactament en que consisteixen les coses que no m'agradin i la forma d'adobar-les. (4/XI/1961) (Obiols, 2010: 312-313)

Poc després, li reconeix el gran valor literari de *La mort...* i insisteix en els retocs que, segons ell, encara s'hi han de fer:

Hauràs de treballar encara una mica el pas del riu. Ja està bé tal com està –moltíssim bé– però estic

²⁹ Sobre l'anonimat d'Obiols durant l'exili, Ibarz va escriure a la seva biografia de Mercè Rodoreda: «A partir de 1948 es van acabar a Europa les empreses culturals col·lectives a què s'havia dedicat i en què el seu nom (pseudònim, en realitat) era conegut i indispensable. Des d'aleshores, l'exili seria personal i anònim per a Joan Prat. Antics amics que alguns anys després el buscaven a Ginebra no sempre recordaven que a la llista de telèfons calia buscar-lo com a Prat, i no el trobaven –no tots sabien tampoc que Obiols no era un nom de debò. També Mercè va esdevenir, oficiosament en el seu cas, madame Prat» (Ibarz 1991: 88-89).

convençut que el pots convertir en una peça sense precedents, en un gran gemec extraliterari, esborronador. [...] Aquesta novel·la t'haurà costat molt, però ara ja la tens. Un cop acabat el tros que et falta, serà només qüestió de polir els punts morts, d'intensificar fins a l'extrem els grans moments, d'aconseguir des del començament el to vellutat que finalment li has sabut donar. Però tot a base del que ja tens fet. No sé si agradarà, a la gent de Barcelona, més o menys que la *Plaça*. Però la *Plaça*, amb tota la seva riquesa, serà, al costat de la *Mort*, com una aquarel·la al costat d'una gran pintura a l'oli. Pots estar tranquil·la i contenta. Quan una vida pot anar cristal·litzant amb pàgines com les que estàs escrivint es pot tenir la sensació suprema que res no ha estat inútil, que tot ha servit. [...] No dubtis ja ni un moment que *La M. i la P.* serà una veritable obra mestra. Un gran llibre. (4/X/1962) (357-358)

Quan li adreça aquestes paraules, de Viena estant, els anys i la distància física havien refredat aquell amor desfermat dels primers mesos d'exili, però quedava encara un profund afecte i un vincle fonamentat en la passió per la literatura. Núria Folch, que sabia de la relació entre tots dos per l'autora –tot i que ni ella ni Sales conegueren Obiols en persona–, ja es va referir a la dependència afectiva i intel·lectual de Rodoreda respecte de l'Obiols i al complex de Pigmalíon d'ell, en unes declaracions al programa de TV3 *El meu avi*: «Jo tinc la sensació i pel que sé, que la que estava enamorada, enamorada de l'Obiols-persona era la Rodoreda. I que l'Obiols estava enamorat sobretot d'aquest gran talent que per ell era verge i que el podria influir i tirar endavant. De fet, l'Obiols serà l'escola de la Rodoreda» (14/I/2004)³⁰.

La mort d'Obiols, el 1971, va significar un profund trasbals per a l'escriptora: no només perdia el seu company, li mancava també el seu lector ideal, l'interlocutor exigent, el guia literari i aquell que sempre l'esperonava a materialitzar una obra narrativa tan necessària per a la literatura catalana. Del 1972 al 1974 viu un període de dol i de crisi literària³¹. Sembla que fou llavors quan va confessar a Josep Maria Castellet, en una visita d'aquest a Ginebra: «Tothom sap que jo he viscut molts anys sense públic. Mai no he escrit per al públic. Jo escrivia només per a l'Obiols, i ara ja no hi és» (Castellet 1988: 40). Tanmateix, Rodoreda seguirà escrivint i publicant. El 1974 apareix *Mirall trencat*, que ell no va estar a temps de

³⁰ Veieu: <https://www.ccma.cat/catradio/alacarta/el-meu-avi/merce-rodoreda/video/172199/>

³¹ Montserrat Casals dóna una dada important sobre la commoció que la mort d'Obiols li suposà: «que la seva vida personal afecta la seva carrera d'escriptora en tenim, aquest 1971, un bon exemple. Després d'anys d'esperar-la, surt publicada a França, a la prestigiosa col·lecció *Du Monde Entier* de Gallimard, *La Place du Diamant*. I tanmateix, Mercè Rodoreda és totalment absent de la seva promoció» (Casals a Rodoreda-Sales 2008: 416).

corregir del tot, només en revisà alguns capítols³². Rodoreda li havia demanat per carta que la llegís, en una visita a Barcelona, pocs mesos abans de la mort d'ell: «A veure si t'animes i comences a revisar el Mirall! Abans que els trossos no s'acabin d'esmicolar» (21/XI/1970) [AMR 5.1.1.46/43]. En tot cas, obres aparegudes el 1980 com *Quanta, quanta guerra...* i «Viatges a uns quants pobles» (part del recull *Viatges i flors*) o contes nous i magnífics com «Semblava de seda» (1978) demostren la plena capacitat de Rodoreda d'escriure i revisar sense l'ajuda d'Obiols i, per tant, desmenteixen la idea exagerada que si l'autora no va poder acabar la correcció de *La mort...* va ser a causa de la desaparició de Joan Prat. Potser sí que va ser així a principis dels setanta, però en cap cas perquè no pogués fer-ho sola, sinó perquè –com va apuntar Núria Folch– li devia de resultar molt difícil trobar la cal·ligrafia d'Obiols a tantes pàgines de la novel·la en un moment de dol:

La malaltia i la mort de l'Obiols, el gran amic i gran crític que tant estimava *La mort i la primavera* i tant l'havia animat a treballar-la més i més. Fou duríssim, i la hipersensible Mercè Rodoreda havia de tallar en sec amb tot allò que l'hagués desfet i moltes còpies de *La mort i la primavera* tenen notes a mà de l'Obiols... (AFMR 6.1.1.3)

Tanmateix, i com ja hem vist, des del 1981 Rodoreda estava decidida a reprendre *La mort...*, així ho explica Folch a l'escrit adreçat al IEC: «Ja havia començat a fer-ho [a escriure els Records d'Infància] i de sobte ho interrompé: abans que res volia acabar d'enllestir *La mort i la primavera*. Això s'esdevenia quan la Mercè ja devia tenir la malaltia final; moriria aquella primavera.» (AFMR 6.1.1.3), afirmació que reformularà després al seu pròleg, citat anteriorment. Podem constatar, doncs, que l'única raó i l'única mort que va impedir la fixació de la novel·la fou, evidentment, el traspàs de l'autora.

³² Vegeu Obiols 2010: 372-375 i 385.

1.3 Les diferents edicions existents

No es pot establir una edició definitiva del text i així ho han reconegut Folch (1986), Arnau (1997 i 2008), Cornudella (2008) i Pons (2017) en les respectives publicacions de la novel·la. Probablement és un dels pocs punts en què estan d'acord els curadors de Club Editor (Folch i Pons) amb els d'Edicions 62 i la Fundació (Arnau i Cornudella). Tot i existir-ne quatre edicions diferents, i per facilitar la comparació, podem reduir-les a dues, ja que l'última reedició de 2017, revisada per Pons, valida l'ordenació feta per Folch, mentre que l'edició a càrrec de Cornudella de 2008 coincideix, en termes generals, amb el segon bloc de l'edició crítica d'Arnau.

Les edicions de Folch i d'Arnau

Si Rodoreda s'hagués limitat a corregir al primera versió –la que va enviar al Sant Jordi– tindríem avui una novel·la acabada, circular, amb la visió del protagonista com a únic punt de vista i que començaria amb el conat de suïcidi i la mort arbrada del pare i acabaria amb el suïcidi real, dins l'arbre, del fill (Arnau 1997: 20). Però la va sotmetre a successives redaccions, la va complicar i enriquir afegint-hi nous personatges, incorporant-hi més punts de vista – com el del pres o el del noi del ferrer– i tornant-la polifònica. A més, va trencar la circularitat del relat en afegir, a la tercera versió, un nou capítol final en gestació, el vuitè de la quarta part, en què trobem el monòleg *post mortem* del protagonista. Per acabar-ho d'adobar, escriurà quatre fragments inacabats i alternatius d'aquesta veu fantasmal que esberla el tancament de la primera versió i proposa un final obert.

Amb tal varietat de redaccions no és estrany que les edicions pòstumes amb què comptem divergeixin. Com bé ha apuntat Arnau Pons, caldria reservar el terme *versió* «per al conjunt d'una obra, tant si ha estat acabada com si no» (2017: 423) i emprar, en canvi, el terme d'*estat* per a referir-nos als diferents manuscrits conservats de cadascuna de les parts:

Per tant, pel que fa a *La mort i la primavera*, podem dir que la primera part de la novel·la té tres versions diferents. Però encara serem molt més precisos si diem que, de la primera part, se'n conserven tres estats. Com que Mercè Rodoreda, en treballar a màquina, feia sempre una còpia en carbó del mecanoscrit (segurament amb la intenció d'enviar-la a Armand Obiols), aleshores en molts casos s'han conservat dos jocs (sencers o no) d'un mateix text. I val a dir que aquests jocs, si tenen esmenes a mà diferents en cadascun, hauran donat lloc a dues variants. La complexitat dels materials ens obliga a ser precisos amb la terminologia emprada. Tot i això, l'objectiu de Núria Folch no va ser editar tècnicament aquesta profusió, sinó entendre-la. (Pons 2017: 423-424)

Exacte, Folch construeix, sense amagar-ho, la per ella anomenada com a «darrera versió contínua» (1986: 13), que ha conformat amb aquells estats de redacció més recents de cada part, que més depuren el text i que arriben al desenllaç de l'obra. I dóna en apèndix, no les innumerables variants de detall i correcció d'estil, sinó els blocs textuais extensos que plantegen diferències importants. Allò que Folch cerca en la prolixitat de materials que té al davant és especialment una coherència argumental. És per això que la seva «darrera versió contínua» és la que més concentra la trama en la manera com el protagonista transgredeix la llei del poble. Carme Arnau, en canvi, fragmenta el tema principal per provar d'aclarir qui és el pare del jove. Ens dóna, en primer lloc, la versió més antiga conservada: la primera correcció del manuscrit enviat al Sant Jordi de 1961. Tot seguit, dóna en un segon bloc la que seria la darrera, la més nova, però que planteja el problema d'acabar-se sobtadament en el segon capítol de la tercera part i, per tant, de no encaixar amb la resta de capítols d'aquesta part ni de la quarta.

Són edicions amb propòsits ben diferents. Si la de Folch volia que l'esforç de l'autora «no fos va, que molts lectors la llegissin amb gust, com més nombrosos millor» (Folch 1986: 12), la d'Arnau pretenia ser una edició crítica exhaustiva, destinada a especialistes rodoredians. Així doncs, a la primera se li ha de reconèixer el mèrit d'haver organitzat l'obra de tal manera que el relat flueix tan continu i coherent com és possible, des de l'inici fins al final. És mèrit de Folch aconseguir que *La mort...* pugui arribar als lectors com una obra de bon llegir i més o menys cohesionada. D'altra banda, les anotacions crítiques que basteixen l'edició d'Arnau ens permeten ser testimonis de fins a quin punt Rodoreda polia el llenguatge narratiu o introduïa canvis a la trama. Notes erudites que deixen constància dels canvis proposats per Obiols i de si Mercè l'escoltà o no. Arnau obre així el camp als estudis crítics

en profunditat que tant calen per interpretar aquesta novel·la, la menys llegida i menys estudiada de l'autora, malgrat ser-ne la més original i complexa.

Ara bé, a primera vista pot semblar que no són edicions comparables des del punt de vista filològic, ja que estrictament només ho seria la d'Arnau. Si Folch ens presenta –i ho reconeix obertament– una reconstrucció d'allò que el text hauria pogut ser; Arnau –i en el mateix camí, anys després, Cornudella– pretén oferir-nos el text *tal com és*. Però el cert és que les edicions d'Arnau i Cornudella són també un recull artificial, i ho són doblement ja que no ho admeten. Arnau Pons ha assenyalat, amb molt d'encert, que la suposada «darrera versió» d'Arnau de 1997 i de la revisió que se'n fa a l'*edició canònica* del 2008 no deixa de ser un «artefacte filològic». El citem llargament, ja que allò que Pons exposa és de gran importància per dilucidar què s'entén per «darrera versió»:

A l'apartat «Criteris de la nostra edició» (MP-FMR-1997, p. 64) se'ns explica què s'entén per *darrera versió*: és l'aplec dels últims estats cronològics conservats en què es troba cadascuna de les parts, tenint en compte, però, que aquestes parts “són, ben probablement, pel que fa al sentit i a l'escriptura, d'èpoques diferents”. Per tant, el terme *versió* és, aquí, filològicament impropï, ja que designa un conjunt de parts disjunctes. No es pot deixar de banda el caràcter artificial d'aquesta presumpta *versió* que el 1997 va ser presentada com a *darrera* –com si formés, en certa manera, un projecte unitari, tot i un cert descontrol. Així, doncs l'etiqueta de «darrera versió» designa la construcció d'una continuïtat de discontinuïtats, o sigui, un artefacte filològic. Això vol dir que diferents estats de cada part –i diferents tant pel que fa al sentit i a l'escriptura com ple que fa a la cronologia– han estat *connectats* per tal de crear una «darrera versió» de la novel·la. El resultat desconcerta. Tot i això, aquesta edició ha servit de base a l'anomenada *edició canònica* del 2008. (Pons 2017: 423 [Nota al peu n° 53])

Ara bé, encara que no siguin comparables filològicament, sí que ho són des d'una òptica que valori les conseqüències hermenèutiques que han tingut les diferents decisions editorials, basades en lectures oposades de l'obra. Es tracta aquí de comparar les convergències i diferències temàtiques de cadascuna per tal de sospesar els canvis interpretatius que comporten sobre el sentit global de la novel·la.

La diferència més destacable entre «la darrera versió contínua» de Folch i «la darrera versió» d'Arnau es troba en la segona part de la novel·la –que consta d'onze capítols en l'edició de Folch i de divuit en la d'Arnau–. I és que la primera part no presenta problemes en les successives redaccions, ja que manté el nombre de capítols i d'episodis, i entre una

versió i l'altra, només s'introdueixen correccions estilístiques i s'afegeixen, per anunciar-los, els nous personatges. Pel que fa a la tercera i quarta parts, tant Folch com Arnau donen per bons els onze i els set capítols respectius de la tercera versió. El problema és la segona part: si bé Arnau dona els divuit capítols de la quarta i última versió, Folch forma una segona part híbrida entre la quarta versió i una de més anterior. Empra la darrera versió fins al sisè capítol, i després continua la segona part amb els capítols restants de la versió més antiga. Justifica la decisió híbrida pel fet que els primers cinc capítols de la segona part són temàticament idèntics en totes les versions i, per tant, tenia sentit triar-ne la més depurada i corregida. Tanmateix, a partir del sisè capítol, la primera versió i la quarta es bifurquen en camins imaginatius diferents, i Folch decideix tancar la segona part amb la primera versió de la novel·la, per tal que aquesta pugui ser llegida de manera contínua i fluida. Això l'obliga a intervenir més en el text i a corregir repeticions i canvis estilístics entra la versió més antiga i la darrera, com per exemple *ésser* per *ser*.

Arnau, en canvi, com que opta per donar íntegra la darrera versió de la segona part, ens ofereix una novel·la en què el centre no encaixa ni continua en les parts següents. S'accentuen, d'aquesta manera, les ferides en la lectura, els sotrats d'una obra que, en llegir-la, el lector no ha d'oblidar que és inacabada. Però, al mateix temps, es malmet el potencial imaginatiu i líric que la versió contínua produeix en el lector.

Potser per aquesta raó, l'edició de Folch continua sent el referent per a les noves traduccions a altres llengües. És el cas de la publicació, el 2009, de la primera traducció a l'anglès, *Death in spring*. La traductora novaïorquesa Martha Tennent manté la versió de Folch –però eliminant-ne els apèndixs– tot i disposar de l'edició crítica d'Arnau i de l'edició de 2008, i segueix així el camí encetat per traduccions més antigues, com la castellana o la francesa, que només comptaven amb l'edició de Folch com a únic referent.

Però, què succeeix en aquests capítols de la discòrdia? En la versió de Folch s'accentua la transgressió del protagonista i de la seva marastra, que, des de la innocència inconscient de dos adolescents que només pensen a jugar, minen i capgiren l'ordre social en dificultar la continuació dels rituals més sagrats. Primer, malgasten la pols vermella de la Maraldina, que serveix per pintar les cases de rosa cada primavera. Profanen després el bosc dels morts, obrint els troncs i traient-ne fora les despulles humanes, fins i tot el cadàver del

pare del protagonista i ex parella de la marastra. Juguen amb els ossos, les calaveres i les plaques amb els noms dels morts que pertanyen a cada arbre, i acaben ajuntant-ho i dispersant-ho tot, confonent el cementiri vegetal en una gran fossa comuna. Per acabar, llencen al riu tots els pinzells, de manera que quan s'ha de repintar el poble, els veïns només tenen temps de fer-ne uns quants i no el poden repintar tots alhora. Per primera vegada, la vila queda descolorida i trista a la primavera: el maquillatge de color rosa ja no podrà amagar-ne la desolació i la crueltat; les façanes parlaran per primer cop de l'horror que s'esdevé dins les cases, plenes de nens tancats i mig ofegats als armaris de la cuina, amb les orelles adolorides de les punxades contra el desig. En definitiva, no hi haurà fals rejuveniment primaveral, sinó que es posarà de manifest com n'és, aquest, de mentider: amb el pas de les estacions res no canvia, sinó que tot retorna indefinidament, míticament.

En l'ordenació de Carme Arnau, però, aquest fragment de la trama queda reemplaçat per un canvi d'escenari narratiu: els últims capítols de la segona part de la quarta versió tenen lloc primer a casa del ferrer i després al castell del senyor, dalt de la muntanya, on el protagonista és cridat per viure-hi i treballar-hi una temporada. Aquest gir dona un accent més medieval al relat, en què predomina la descripció en comptes de l'acció i l'intimisme precedents. La figura del senyor cobra molt més pes, ja que s'atribueix la paternitat del protagonista –tot i que el ferrer ja se n'havia proclamat el procreador a la primera part. També hi apareixen personatges nous, inexistents a les altres versions, com els servents del senyor o la mare del pres. El problema, però, és que no hi ha una continuïtat entre aquesta segona part i la tercera i la quarta de la tercera versió. De sobte, passem de ser a casa del senyor a tornar a baixar al poble, i ens costa molt més d'adaptar-nos a l'aparició de les noves veus i els punts de vida del fill del ferrer i del pres, acostumats com estàvem a veure el protagonista aïllat del seu entorn natural i dels personatges que l'envolten al poble.

Per aquesta raó, discrepem d'una afirmació de Carme Arnau a la seva introducció a la novel·la, en què considera la versió contínua de Núria Folch de ser «de complicada lectura» (Arnau 1997:14, nota). Creiem que és ben bé al contrari. A més dels arguments ja exposats, cal recordar que, amb el tema dels jocs transgressors entre el protagonista i la marastra a la primera versió de la segona part, es prepara el terreny que explica i que causa el malestar creixent entre els habitants del poble, desconcertats per la subversió de l'ordre establert, amb el bosc profanat i les cases despintades. En canvi, la darrera versió d'Arnau confon el lector,

ja que es passa d'un clima d'estabilitat ritual al poble –a la primera part i a la segona– a un escenari d'emboïment desfermat entre els veïns, a la tercera part.

En efecte, sense el trencament de l'ordre a la segona part a càrrec del protagonista i de la marastra al bosc dels morts, no s'entén un dels capítols clau de la narració: el desè de la tercera part, en què, amb la mort del senyor, s'obre el debat i el conat de rebel·lió d'alguns joves que volen deixar morir les persones de la seva pròpia mort, sense cimentar-los. És també el capítol que concentra més violència: es cala foc al poble, el pres se suïcida i tant l'home del garrot com l'home del ciment i la filla del protagonista són assassinats. Així, la segona part que Folch dóna per bona és la que ens permet d'entendre la revolta col·lectiva de la tercera part i, encara més important, la revolta personal i última del protagonista a la quarta part, en què aconsegueix suïcidar-se sense que l'omplin de ciment, tot realitzant en carn pròpia la que fou l'última voluntat del seu pare i reafirmant la seva llibertat individual davant de la comunitat.

D'altra banda, no creiem tampoc que el canvi de passar d'un relat monològic a un de polifònic enfosqueixi la lectura, en trencar la linealitat de la narració, que deixa de ser únicament «la visió amb el protagonista» (Arnau 1997:31). És cert que a la tercera i quarta parts es produeix una intensificació del lirisme, que, de vegades, pot semblar descompensada en relació amb la menor concentració lírica de les primeres parts. Però, som del parer que la complicació, tant de punts de vista i de veus –inserides en la del narrador– com d'emotivitat, està absolutament justificada narrativament. I és que creiem que la complexitat narrativa i la intensificació del lirisme són el correlat, a nivell discursiu, de l'acceleració i l'atropellament que pateix la història amb el capgirament de l'ordre del poble.

A més, hi ha un motiu evident que torna el parlar del pres, el del noi del ferrer i el del mateix protagonista menys lineals i lògicament ordenats en les dues últimes parts de la novel·la. No creiem que la raó sigui merament imputable al caràcter inacabat de la novel·la. De ben segur que Rodoreda hauria treballat més els fluxos de consciència d'aquests tres personatges si hagués tingut temps per fer-ho, però no ens sembla tan evident que hagués encotillat la llibertat discursiva d'aquests monòlegs, gairebé interiors, a la linealitat i la coherència lògica d'una narració més convencional. En efecte, si parem atenció a la naturalesa de cadascun d'aquests tres personatges no és casualitat que el seu parlar soni una mica

diferent des del principi de la novel·la. Hem de recordar que el pres, tot i ser l'únic que coneix la veritat i que no es eixa enganyar per la rentada de cervell de la llei del poble, ja no és «persona». Els veïns l'han animalitzat, l'han engabiat i torturat durant anys, condemnat a viure a la intempèrie i a renillar com un cavall, de tal manera que ja tot se li'n dóna i no fuig quan el ferrer decideix de treure-li la gàbia: ja li han matat la voluntat humana. Tot i així, continua sent un esperit lúcid, però el seu discurs reflecteix tant la seva genialitat com el patiment que li han infligit els homes.

Per la seva banda, el noi del ferrer és un jove embogit, corcat d'odi i mesquinesa que s'ha passat la vida postrat al llit de casa els pares, malalt i mort de gana. Quan, per fi, reuneix forces per poder sortir al carrer, ho espia i analitza tot amb un aire al·lucinat, com una mena d'espectre vivent que vaga pel poble i que persegueix el protagonista. Finalment, també és normal que la veu innocent del personatge principal es vegi afectada pel trauma d'haver perdut la seva filla: metafòricament, primer, perquè la nena s'encaterina del noi el ferrer, i literalment, després, quan l'assassinen a pedregades els altres nens del poble. El protagonista ha canviat, la seva mirada innocent s'ha enterbolit amb la ràbia i el dolor d'haver perdut el que més estimava. És lògic, doncs, que es reflecteixi en la seva manera de narrar.

Sigui com sigui, mai no podrem saber quina era la intenció de l'autora. La publicació pòstuma, recobreix la novel·la amb el mateix halo misteriós que l'obra de Kafka. *La mort i la primavera* n'està a l'altura, constitueix la culminació de l'estil i de l'imaginari rodoredià i porta la llengua catalana a les cotes líriques més altes que s'hagin escrit mai en una novel·la en el nostre idioma. Així ho advertí l'únic veritable lector d'aquesta obra, Armand Obiols.

Malgrat que la deixés inconclusa i amb tot el material publicat, podem multiplicar aquests mons fantàstics i cruels en la nostra imaginació i redescobrir aquell plaer infantil de jugar amb el text, de decidir quin camí volem seguir en arribar el bell mig de la novel·la. Com a crítics, tenim el privilegi de poder presenciar el *work in progress* de l'estil rodoredià, sempre regit per l'obsessió de trobar el mot just, de corregir una vegada i una altra fins a depurar el text de tota falsa retòrica.

Tres qüestions controvertides

Després de l'estudi i comparació de les edicions existents, podem concloure que les desavinences de com s'ha de donar el text es fonamenten en tres qüestions: la incògnita sobre la represa de la novel·la a la dècada dels vuitanta; si cal considerar la novel·la com a inacabada però completa i amb coherència orgànica o, ben al contrari, com a manifestament incompleta; i, per últim, si cal considerar els originals o les còpies en carbó. Aquests tres aspectes han tingut conseqüències hermenèutiques i tècniques a l'hora d'editar els mecanoscrits conservats, i són al cor de les diferències entre les edicions.

Pel que fa al difícil establiment del procés de redacció de la novel·la –que ja hem abordat– és cabdal per determinar si la quarta i darrera versió, sense datar, inacabada i amb la trama més divergent, és el nou camí que hauria seguit l'autora als anys vuitanta; o si es tracta més aviat d'una versió escrita dècades abans i que Rodoreda hauria bandejat en la correcció final de l'obra, que es proposava d'enllestir poc abans de morir. És a dir, la impossible fixació del text rau principalment en què aquesta versió, que és clarament la més recent, no està datada ni compta amb les quatre parts que té la novel·la, sinó que s'atura al dos primers capítols de la tercera part i no encaixa amb el fil argumental del mig i el final de les versions anteriors³³. Ja hem vist com Carme Arnau i Jordi Cornudella afirmen que Rodoreda sí que va treballar la novel·la els últims anys de la seva vida, mentre que Maria Bohigas i Arnau Pons neguen aquesta possibilitat. És un detall important, perquè és el que decideix els primers a prioritzar l'última versió i considerar que la tercera part no estava només pendent de polir, sinó de refer (Cornudella a Rodoreda 2008b: 547), és a dir, de reescriure per tal de coincidir amb la nova trama de la segona part.

En canvi, tant Folch com Pons donen la darrera versió de la segona part en apèndix –concretament el tercer–, ja que el seu objectiu no és el d'oferir l'última versió de cada part si això comporta esquinçar completament, i al bell mig de la història, el sentit de la novel·la. El nostre parer s'apropa més al de Folch i Pons que al d'Arnau i Cornudella. No creiem que es pugui afirmar rotundament que Rodoreda escrigué aquesta versió més recent poc abans

³³ La darrera versió està formada per: la primera part amb els capítols I-IX, la segona part amb els capítols I-XVIII i només l'inici de la tercera, amb els capítols I i II.

de morir i, per tant, el criteri filològic de prioritzar la darrera versió de cada part per sobre del sentit unitari de l'obra planteja el problema següent: en el cas que aquesta última versió hagués estat escrita dècades abans, ¿com podem estar segurs que Rodoreda no l'hauria bandejat en favor d'una versió anterior, en la correcció definitiva? O dit d'una altra manera, ¿és lícit prioritzar la cronologia com a criteri únic de fixació d'un text, especialment quan aquesta és incerta i no se sap si es tracta d'una versió escrita el 1963, a la dècada dels setanta o a la dels vuitanta? A més, cal tenir en compte que, durant la correcció de l'obra, Rodoreda no la va refer consecutivament, sinó que:

va deixar de treballar linealment, de cap a cap, és a dir, capítol rere capítol i una part després de l'altra, de manera que es va posar a avançar de vegades en diferents fronts oberts –i va obrir nous fronts dins dels mateixos fronts oberts, que de vegades va descartar (o no)–, i si, a més a més, ara tenim jocs de còpies en què varien substancialment uns capítols concrets (perquè hi són refets a màquina) i d'altres no, ¿fins a quin punt el criteri cronològic no es torna també subjectiu quan tenim al davant –repeteixodós jocs de còpies (d'una mateixa part) amb certs capítols diferents i que a sobre tenen també esmenes a mà divergents en aquells fulls que són iguals? (Pons 2017: 409-410)

En efecte, al seu postfaci a la reedició de 2017 per Club Editor, Arnau Pons exposava les contradiccions de l'anomenada «versió canònica» de la *Narrativa Completa* (2008) que aplegava, segons ell, «provatures terminals en un volum luxós i encofrat destinat a la lectura» (408) i que, tanmateix, presenta un text ple de cicatrius i d'incoherències que no poden més que desorientar un lector no expert, sobretot en el pas de la segona part a la tercera, en què la manca de sentit es fa manifesta, ja sigui perquè l'argument no lliga o perquè es produeixen repeticions contradictòries. En aquesta edició, el sentit de l'obra ha estat sacrificat a l'altar del suposat rigor filològic³⁴. Podem citar, a tall d'exemple, l'inici del capítol XVIII de la segona part, que resulta molt estrany perquè se'ns hi explica qui són els *caramens* –«uns homes que vivien de matar i sense por de res. Les seves dones eren petites i reien tot el dia» (Rodoreda 2008b: 629)– com si fos el primer cop que aquests éssers apareixen a la novel·la, quan unes pàgines abans es dedica tot el capítol XII –també de la segona part– a la mare del pres, una *caramena*³⁵, que no apareix a cap de les versions anteriors. No pot ser, per tant, que

³⁴ Es produeixen salts molt estranys a la segona part i la tercera del segon volum de la *Narrativa Completa*. Veieu Rodoreda 2008b: 625, 628, 629, 630 i 631.

³⁵ «Un dia el cotxer em va dir que, la criada, tothom es pensava que era una caramena perquè uns guaites de ronda a la nit l'havien trobada més morta que viva pels volts de les Pedres Altes quan encara no sabia enraonar.

aquests dos fragments formin part de la mateixa i darrera versió. És per això que coincidim plenament amb Pons quan es pregunta:

¿Per quin motiu el caprici cronològic ha d'estar per sobre de la voluntat de l'autora quan aquesta ja no pot decidir? I sobretot: ¿per què s'ofereixen al lector pàgines senceres que Rodoreda va descartar amb una aspa ben emfàtica o de vegades amb una o moltes ratlles llargues i fermes, i que evidencien que aquesta variant va ser clarament desestimada? ¿Perquè són els últims fulls, potser? [...] Amb el fet de voler revelar un material anul·lat perquè em diuen que és l'últim conservat d'aquella part concreta, ¿no miren d'anul·lar de retop la veritat de l'obra en tant que obra? ¿És l'última de debò, *aquella* variant? ¿Sota quins indicis? (Pons 2017: 409)

Les discrepàncies de criteri editorial sobre la impossible datació —i no només d'aquesta segona part temàticament aberrant de l'última versió, sinó també d'altres parts³⁶— enllaça amb la segona qüestió: la de valorar l'obra pòstuma com a novel·la completa, tot i que inacabada o, ben al contrari, de considerar que estava per refer, que encara s'havien d'escriure parts noves i que, per tant, és del tot incompleta. En un escrit informatiu de Núria Folch adreçat al IEC mentre estava treballant en la primera ordenació de la novel·la llegim el seu propòsit d'aconseguir una versió contínua de la novel·la, triant els estats de redacció de cada part que facin sentit:

Em sembla que seria imperdonable no editar aquesta obra, de fet acabada, treballadíssima, molt original i de gran valor, pensant que la Rodoreda potser encara l'hauria retocada. Tal com és, ja és molt bona, i escollint les versions de cada part que encaixin perfectament, la novel·la quedarà, del començament al final, perfectament unitària, lligada, rodona. (AFMR 6.1.1.3)

Volien dur-la terra caramena endins, però el cap dels guaites va dir que l'havien de dur al poble perquè tothom la veiés i al poble va fer por a tothom però el senyor de seguida la va voler i allà dalt s'havia fet vella i havia tingut home i un fill, que era el pres, i de tant en tant ella l'anava a veure.» (Rodoreda 2008b: 606)

³⁶ Pel que fa a la primera, tercera i quarta parts es conserven diferents blocs i en alguns casos costa de determinar quin és realment l'últim estat de redacció. Per donar un exemple de la complexitat, citem els dubtes de Núria Folch pel que fa a la primera part: «Hi ha tres estats diferents que són bàsicament la mateixa versió (en dos d'ells corregida, i amb petites modificacions a supressions o algun petit afegit): el de 27 pàgines, el de 25 i el de 21. Una còpia del 27 el declara "borrador per passar a net"; i, efectivament, té abundants anotacions al marge d'Armand Obiols, i correccions a mà que es retroben a màquina al 25 i al 21. En canvi, no veia clarament si 21 era anterior o posterior a 25 —ni quin dels dos preferia finalment Mercè Rodoreda. [...] El fet és que a 21 «brevitas imperat» més dràsticament que en cap altra versió de cap de les quatre parts de l'obra, i que hi ha, doncs, una certa discontinuïtat d'estil entre el 21 i la resta de l'obra.» (Folch «Sobre les diverses versions a *La mort i la primavera*» a Rodoreda 1986: 163)

Al contrari, Arnau i Cornudella adverteixen que: «és una novel·la manifestament inacabada, tant pel que fa al desplegament argumental al llarg de les quatre parts com pel que fa a la redacció de cada capítol» (Rodoreda 2008b: 547). En aquest punt tornem a coincidir amb Folch. No hi ha dubte que és una novel·la inacabada, atès que hi falta el vistiplau definitiu de l'autora, però sí que existeix una certa unitat d'obra que es pot reconstruir.

Si recordem declaracions –abans citades– de Rodoreda a principis dels vuitanta, queda absolutament clar que ella considerava la novel·la com argumentalment acabada. Fet que reforça la nostra hipòtesi que els últims tretze capítols de la segona part de la discòrdia, tot i ser els darrers, no els devia escriure als anys vuitanta, sinó abans, i de ben segur els hagués acabat rebutjant, ja que si no fos així, no tindria sentit que afirmés en una entrevista del 1982: «la he acabado, pero ahora viene lo más duro: corregir y sacar lo que estorba» (Mohino 2013:219); o, en carta a Sales, «m'havia proposat enllestir una novel·la que ja fa temps havia escrit i que em va quedar esguerrada, justament perquè es tractava d'una feina de recreació més o menys mecànica» (4/VIII/1981) (Rodoreda-Sales 2008: 900). Acabar d'escriure o refer de nou les dues últimes parts d'una nova línia argumental que, per tenir sentit, haurien de canviar el nus no sembla que encaixi gaire amb allò que Rodoreda anomenava «recreació mecànica» o corregir i treure el que hi destorba.

Pons ha sentenciat, de manera ben eloqüent, la mirada diferent dels editors que veuen en *La mort...* una novel·la o bé un conjunt de mecanoscrits disfuncionals: «tot el que llegim en llegir *La mort i la primavera* és, al cap i a la fi, la diferència entre una necròpsia i una biòpsia. Fins i tot en una cosa que pot semblar inerta com la lletra, hi ha la possibilitat de veure-hi una cosa viva» (Pons 2017: 412). I si podem llegir la novel·la com un text viu, és gràcies a Núria Folch que –en el paper d'una mena de Víctor Frankenstein sublimat– cus membres i parracs del cadàver no-nat en vida de Rodoreda, tria aquells que millor encaixen i conforma una criatura tan bella que amb prou feines se li noten els punts de sutura. I això és potser el que més se li ha criticat, que la seva tècnica híbrida –confessada per ella al pròleg– funcioni per aconseguir donar una novel·la llegidora, «perfectament unitària, lligada» (AFMR 6.1.1.3). L'academicisme filològic, en canvi, crea un monstre textual que fa basarda i ja no pel que narra, sinó per la seva disfunció formal.

Per últim i en referència a la tercera qüestió controvertida que platejàvem a l'inici d'aquest apartat, un altre problema afegit per a editar la novel·la és que Rodoreda escrivia un original a màquina i en treia còpies en paper carbó –de vegades una, d'altres dues–, per tant, quin és el joc de cada capítol que s'ha de donar per bo? Sobretot tenint en compte que era a la còpia on sovint intervenia Obiols i que Rodoreda revisava després. És també una de les crítiques que Arnau Pons fa a l'edició d'Arnau i Cornudella de 2008:

Sempre que es conserven els dos jocs d'un capítol, Jordi Cornudella decideix agafar el mecanoscrit original com a bo i considera la còpia en carbó com a secundària; un criteri que tanmateix no especifica enlloc i que no té per què seguir necessàriament el mètode de treball de Mercè Rodoreda (tot sembla indicar que ella no distingia materialment entre el mecanoscrit original i la seva còpia en carbó, i és molt possible que en alguns casos hagués considerat la còpia com a bona). Per tant, quan la còpia en carbó té un ratllat, Jordi Cornudella el dona entre claudàtors (encara que no afecti la coherència del text), i quan l'original mecanoscrit té un ratllat, aleshores fa cas de la supressió. (Pons 2017: 402-403)

I encara cal assenyalar una última contradicció: la versió mecanoscrita més marcada i amb més anotacions de l'Obiols és precisament la darrera segona part de divuit capítols que no continua, la més diferent que no encaixa amb la tercera i quarta parts. És precisament la versió que Arnau i Cornudella prioritzen, per cronologia, tot i que no han reivindicat obertament el pes d'Obiols a la novel·la, com si que ho ha fet Pons.

En definitiva, l'obra acaba amb una mort arbrada i és com si la novel·la mateixa estigués tancada dins d'un arbre que creix en direccions diferents, fent ombra a una mateixa soca. Si la novel·la és com un arbre, les últimes paraules del jove les podem interpretar des d'una lectura metaliterària. És a dir, com si Rodoreda es referís –per boca d'ell– a la llibertat narradora i a la pròpia creació de la novel·la, amb el seu laberint de versions i de diverses ordenacions possibles en què va esmerçar tants anys:

La meua vida la puc començar a explicar per on vull, la puc explicar d'una manera diferent, puc començar amb la mort de la meua criatura o la puc començar amb aquell dematí que el noi del ferrer se'm va plantar davant en el bosc dels morts o amb la meua visita al senyor. (202-3)

A la llum d'aquesta lectura, les darreres paraules poden expressar al·legòricament el destí d'una novel·la que narra una història que no es pot acabar de fixar mai del tot, però que talment la mort del protagonista i de l'autora: «és closa. Com una bombolla de sabó feta de

vidre no en puc treure res ni puc ficar-hi res» (203). Una obra pòstuma: d'una banda divergent i amorfa; de l'altra rodona, closa en si mateixa i hermètica com una esfera de vidre.

Un final post mortem

Tot i les tres qüestions controvertides que acabem d'exposar, n'hi ha una quarta que és potser la que més conseqüències hermenèutiques té en el text: la qüestió del final de l'obra. No coincidim amb Folch quan diu que la novel·la havia de ser «rodona» (AFMR 6.1.1.3), ço és, amb un final tancat. Expliquem-nos: tant la quarta part de la seva edició, com la revisada per Pons el 2017 acaben al capítol VII de la quarta part amb les últimes paraules del protagonista, que es suïcida per evitar el ritual del ciment. Queda així una novel·la circular, sense cap final obert. Tot i que ja n'hem citat un fragment a l'apartat anterior, el repetim a fi d'aportar claredat:

Vaig empènyer el pinyol i el vaig fer rodolar fins a un altre arbre i el vaig mig colgar de fulles. Que se n'adonessin ben tard. Si em treien de l'arbre me'n traurien mort. Vaig arrencar els quatre claus de l'escorça i els vaig deixar caure d'un a un... i em vaig clavar el punxó a l'alçada del cor i la meua vida és closa. La meua vida la puc començar a explicar per on vull, la puc explicar d'una manera diferent, puc començar amb la mort de la meua criatura o la puc començar amb aquell dematí que el noi del ferrer se'm va plantar davant en el bosc dels morts o amb la meua visita al senyor, però faci el que faci, la meua vida és closa. Com una bombolla de sabó feta de vidre no en puc treure res ni puc ficar-hi res. No puc canviar res de la meua vida. La mort va fugir pel cor i quan ja no vaig tenir la mort a dintre em vaig morir... (2017: 202-203)

És també el final triat per Carme Arnau a la «darrera versió» de l'Edició Crítica. Però Rodoreda escrigué un vuitè capítol, amb quatre variacions diferents, que era un discurs *post mortem*. La mort, lluny de callar la veu del jove, la feia més intensa, era la veu de l'ànima lliure, que havia fugit del ciment i que podia vagar i tornar a explicar –en monòleg interior– l'essència del poble.

Folch no inclou aquest capítol en gestació a la versió contínua de la novel·la, sinó que ho fa després del punt final, com a primer apèndix. La seva decisió s'entén perquè tres dels quatre fragments del capítol són molt diferents, perquè és un capítol inacabat i perquè

la seva voluntat era la de donar una novel·la unitària. Gràcies a que el dona com a primer apèndix, hi ha una mena de solució de continuïtat i es pot llegir just després de la darrera frase del capítol VII. Ara bé, no entenem que Folch —que es va atrevir a intervenir força al text i no va dubtar a fer capítols híbrids amb paràgrafs d'estats de redacció diferents— decidís no cloure la novel·la amb els quatre fragments seguits del capítol VIII com a final de la versió contínua, sobretot tenint en compte que no són incompatibles. Si el principi que guiava la seva edició era el de donar una obra amb sentit, creiem que el fet de no incloure el monòleg *post mortem* a la versió contínua és una manera d'esquinçar el potent sentit metafísic que, tot i que encobert i en aparença negat, té aquesta obra i que es desvetlla amb una lectura atenta. Un final que, no només guanya en intensitat poètica, sinó que encaixa perfectament amb el lema de Ronsard que encapçala la novel·la: «*ceste voix sans corps que rien ne saurait taire*». La veu sense cos, desencarnada, la veu de l'ànima que ha pogut vèncer l'opressió del poble i que el recorda i el condensa amb un encadenament associatiu surrealista:

Com una casa amb trenta portes i gent desesperada al voltant picant a cada porta perquè la persegueixen i necessita entrar, així vénen els ulls enriquetats de vermell del pres vénen i vénen només el ribet vermell i res més ni els ulls només aquell tros de fulla de pell vermella doblada a dalt i a baix i els palmells vermells de l'home de la cova s'acosten i s'acosten oberts donant-se, volent ser meus només i quan penso en la Maraldina vénen els endolats tot un vol xisclant i empaitant-se i tirant-se damunt del poble i el soroll del riu i el blanc d'un núvol i el blau de l'aigua i quan vull la noia de l'aigua vénen i van les figuretes de fang apilotades. (2017: 275)

Tornar. Deixar-me voltar per les coses... tornar per refer per afegir per canviar... la meua vida tancada sola i sense mi encara pateix en alguna banda, encara va de les Pedres Baixes a la Maraldina i dels aiguamolls a la Font de la Jonquilla. De l'herba en sent... és que sent alguna cosa de l'herba una vida morta que l'herba un moment l'havia fet adonar-se que vivia? Jo no sóc enlloc m'he esborrat d'uns camins i d'uns arbres. A dintre de la meua casa no hi sóc. Assegut al pedrís no hi sóc. Damunt de la pedra del rellotge tot jo temps no hi sóc. Però perquè havia estat alguna cosa queda. (2017: 277)

A l'edició crítica de 1997, Carme Arnau també dona, sorprenentment, les variacions d'aquest capítol en apèndix —al segon—, tot i que el criteri que l'inspira és el d'incloure l'última versió de cada part, i aquest capítol és clarament el darrer de la quarta. A la reedició de Club Editor de 2017, les variacions *post mortem* segueixen en apèndix, però ara han passat al segon i ja no es poden llegir a continuació del punt final de la versió contínua. L'autoproclamada edició «canònica» del 2008, sense apèndixs, és l'única que dona com a últim capítol de la

novel·la³⁷ el que nosaltres creiem que hauria estat, sens dubte, el veritable final. I si ho afirmem tan rotundament no és només perquè Rodoreda s'esmerçés en escriure quatre versions de la veu fantasmal, sinó perquè a tota l'obra hi ha, amagades o potser tan a la vista que no les veiem, afirmacions que ens avisen que la creença absurda que es pot privar les ànimes d'una transcendència és mentida. Hi ha, a més, un altre indicatiu que confirma la nostra hipòtesi que l'autora hauria inclòs com a final de la novel·la la veu fantasmal, que no l'hauria descartat a l'última revisió: es tracta d'una frase del cinquè capítol, que les quatre edicions donen igual. El protagonista, que ja ha passat per sota del riu i n'ha sortit amb la mateixa ferida al front que abans el seu pare, vaga desorientat pel poble:

Vaig tornar enrere i no sé el temps que caminava aquelles nits... les figuretes de fang eren mortes i desfetes... buscava un lligam... no sé on ni sabia què buscava... ho sé ara... ara que la meua vida és tancada i a punt de fer-se a miques. Esperava que es fes de dia per mirar-me a dins de l'aigua. (2017: 191).

De cop i volta la narració en passat fa un salt al present de l'enunciació «ho sé ara... ara que la meua vida és tancada i a punt de fer-se a miques». Creiem que el present enunciatiu no pot ser cap altre que el de la mort, que és l'única que pot «fer miques» la vida. A més en aquesta frase, hi ressona una altra de posterior, la ja citada del capítol VII –«i la meua vida és closa. La meua vida la puc començar a explicar per on vull». A més, hi tornem a trobar el salt de temps verbals: del perifràstic i l'imperfet amb què s'ha narrat tota la novel·la al present de l'enunciació, però la darrera frase torna al passat per certificar la mort: «No puc canviar res de la meua vida. La mort va fugir pel cor i quan ja no vaig tenir la mort a dintre em vaig morir» (203).

Aquests salts temporals, jocs de passat i present en una sola frase, compliquen enormement la pregunta sobre l'enunciació. Des d'on narra la seva vida el protagonista? Ho fa des del més enllà? És la veu d'una ànima en pena que volta el poble? Tornarem a abordar aquesta qüestió a l'últim capítol de la tercera part, però avancem ja que editar el final *post mortem* fora del gruix de la novel·la i relegar-lo als apèndixs té implicacions en el sentit de l'obra. És minvar el poder revolucionari del suïcidi del jove que té per objectiu alliberar la seva ànima i la seva veu.

³⁷ Però només es publiquen tres dels quatre fragments, ja que el tercer i el quart són molt semblants.

2. CONSTRUCCIÓ D'UNA IMATGE PÚBLICA D'AUTORA

Tota creació d'un cànon comporta processos arbitraris de marginalització i exclusió. En aquest sentit podem dir que, tot i ser considerada gairebé unànimement com la millor novel·lista catalana del segle XX, Rodoreda ha estat objecte d'un encasellament a un tipus de narrativa i d'un interès desmesurat per la seva biografia. Interès que té molt a veure amb un masclisme molt arrelat en l'àmbit de la cultura que va haver de patir en vida i que d'alguna manera ha perviscut fins ara, tot condicionant la seva projecció pública al nostre país.

Per a l'opinió pública catalana, és l'autora de dues obres que han estat lectura obligatòria en els programes de secundària durant gairebé tres dècades –*La plaça...* i *Mirall trencat*– que es van adaptar al cinema i a la televisió sense gaire encert, però que van contribuir a popularitzar-la. Una fama parcial que ha anat en detriment del veritable reconeixement de la seva genialitat literària.

Poc abans de morir, en una entrevista amb Dolors Ollé i Carme Arnau que es va publicar pòstumament, Rodoreda parlava de l'obtenció del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes, de la injustícia que encara no l'haguessin atorgat a Josep Pla, i de la *patumització* que comporten els premis a Catalunya:

En Pla és un home que s'ha passat tots aquests anys a casa seva escrivint i escrivint sobre Catalunya. I si vols saber coses d'aquest país has de recórrer a Pla. És un escriptor molt important. És clar que també ho és en Carner i tampoc no l'hi ha donat. Recordo que, quan l'any 1970 li van donar el Premi a en Joan Oliver, aquest va reaccionar immediatament d'una manera molt divertida, va dir: «Que s'ha mort en Carner?» Però és que passa una cosa molt curiosa aquí a Catalunya: quan surt una persona important, automàticament desvetlla unes enveges, unes ràbies..., se'l rebutja, com si els fes nosa, no els agrada. De seguida hi ha una colla de gent que es giren en contra d'aquella persona. Ara, el que passa amb aquest Premi és que et converteixes en una patum i..., ja s'ha acabat. Jo, però, del que tinc ganes és que em deixin tranquil·la per poder continuar escrivint. (Mohino 2013: 272)

Malauradament ha cristal·litzat una certa imatge d'autora que sovint té molt de patum, més homenatjada que no pas coneguda en totes les seves facetes com a creadora.

Partim, però de la hipòtesi que la lectura de *La mort...* esvaeix tots i cadascun dels prejudicis associats a la novel·lista i a la seva literatura. Rodoreda és sempre l'autora de *La plaça...* sens dubte una de les millors novel·les que s'hagin escrit mai en català, la més llegida, traduïda i la que més estudis crítics ha rebut, però una part dels quals ha propiciat que sovint es llegeixi tota la seva producció des de l'endogàmia d'uns mateixos referents i que se la classifiqui com a narrativa psicològica, realista i protagonitzada sempre per dones. Hi ha també el clixé de l'escriptora solitària, voltada de flors, que exhibia un riure estrident malgrat haver-les passat magres a l'exili i tenir un passat familiar fosc.

Unes imatges estereotipades que provenen de les entrevistes fetes a l'autora i dels articles publicats a la premsa diària, però també del primer estudi comprensiu sobre la seva obra i de la primera biografia: la tesi doctoral de Carme Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa* (1979), seguida de *Miralls màgics. Introducció a l'última narrativa de Mercè Rodoreda* (1990); i la biografia de Montserrat Casals, *Mercè Rodoreda. Contra la vida la literatura* (1991)³⁸. Es tracta d'estudis que, si bé se'ls ha de reconèixer el mèrit de ser pioners, és justament perquè foren les primeres obres de referència crítica que han condicionat molt la recepció de la producció rodolediana, fins al punt d'haver-la recobert amb llurs perspectives i d'haver contribuït a la construcció de certs clixés associats després a l'escriptora³⁹.

³⁸ Marta Pessarrodona va qualificar Casals d'«antibiògrafa» a *Mercè Rodoreda i el seu temps* (2005) per la duresa amb què jutjava la vida de l'autora. El 1991 és també l'any de publicació d'una altra biografia, la de Mercè Ibarz, que se centra sobretot en el record d'Anna Murià. L'any següent, Carme Arnau publicà una biografia en què es defensava de les crítiques de Casals sobre l'error d'haver dividit en dues etapes l'obra de l'autora (1992: 107-125). Entre les últimes aportacions destaquen l'àlbum fotogràfic de Neus Real (2000) i l'interessant assaig biogràfic de Mercè Ibarz *Exili i desig* (2008a). Enguany s'ha publicat, combinant fotografia i biografia, un llibre sobre els paisatges vitals de l'autora, à càrrec d'Ibarz i Esteve (2021).

³⁹ Ja ho considerava així Carbonell als noranta i afirmava que els estudis d'Arnau i la biografia de Casals podien considerar-se com: «els punts de vista amb més influència per a l'anàlisi de Rodoreda en la història de la literatura catalana» (1994: 59). Maria Isidra Mencos també ha constatat que la perspectiva temàtica-simbòlica i biogràfica inaugurada per Arnau s'ha convertit en referència obligada de la crítica posterior tot i que, de vegades, amb una acollida polèmica (2003: 14).

2.1 Una mirada als estudis rodoredians

Neus Carbonell (1994a: 6-9) va exposar molt encertadament els punts febles dels primers estudis sobre Rodoreda, la tesi doctoral d'Arnau i la biografia de Casals. Arnau catalogava tota la narrativa de l'autora segons criteris teleològics i biografistes, per tal d'establir paral·lelismes entre les dates de publicació de les novel·les i l'edat –joventut, maduresa, vellesa– de l'escriptora. Pel que fa a Casals, semblava prendre partit en un cas de disputes familiars de manera que la seva biografia esdevenia «d'instrument pel qual la família del fill de Rodoreda pot venjar-se públicament dels greuges que considera haver sofert». L'èxit amb què va comptar el llibre de Casals era, segons Carbonell, «sobretot resultat d'haver connectat amb el *voyeurisme* i la cultura del xafardeig» (1994a: 9). En efecte, no hi ha equivalent masculí de cap altre autor català que hagi estat objecte d'una tendència tan aferrissada al judici sobre la seva vida.

Durant els primers vint anys d'ençà la mort de l'autora, la crítica acadèmica es va centrar en la interpretació de *La plaça...*, seguida de *Mirall trencat*, *El carrer de les Camèlies*, *Aloma* i certs contes del recull *La meva Cristina*. Els corrents crítics que més abunden en la bibliografia especialitzada són la crítica simbòlica i temàtica sempre esquitxada de biografisme, la interpretació feminista i la psicoanalítica. També s'ha analitzat prou, des d'un vessant estructuralista, l'oralitat de l'estil rodoredià. En cadascun dels corrents crítics esmentats aplicats amb insistència a les mateixes obres s'ha arribat sovint a conclusions homogènies i a estudis repetitius fins al punt que aquests temes ja es poden considerar esgotats, tal i com ho va constatar Maria Isidra Mencos (2003) en la seva bibliografia crítica⁴⁰. Jaume Martí Olivella va saber resumir els dos pols pels quals s'havia decantat tradicionalment la crítica especialitzada de la lectura canònica de Rodoreda a Catalunya:

⁴⁰ Mencos enumera com a temes esgotats «la interpretació feminista, psicoanalítica i/o simbòlica de *La plaça del Diamant*, tret que estudiï un aspecte de la novel·la que no hagi tractat abans, la metamorfosi com a al·legoria de marginació femenina i/o exili (en contes de *La meva Cristina i altres contes*), la interpretació arquetípica de *Quanta, quanta guerra...*, l'anàlisi estructuralista de *Mirall trencat* (sobretot pel que fa als punts de vista), l'oralitat de l'estil rodoredià, etcètera» (2003: 17).

Una lectura canònica que o bé ha interpretat l'obra rodorediana com a metàfora històrica, és a dir, com el cant èpic, tot i que a escala reduïda, de la supervivència de Catalunya a partir dels valors de la seva classe menestral o petitburgesa; o bé l'ha reduïda teleològicament a partir d'una lectura regressiva i superficial de la seva estructuració mítico-poètica. (1987b: 283)

Fora del Principat, Rodoreda ha estat sobretot estudiada als Estats Units⁴¹. Dues tradicions crítiques que, en termes generals, han abordat el corpus des de perspectives teòriques ben diferents: si entre la crítica catalana han predominat les aproximacions deutes de la història literària positivista i biogràfica i dels estudis mítico-poètics; la crítica nord-americana s'ha inclinat sobretot pels estudis de gènere i pel debat entre la idoneïtat d'aquestes lectures feministes o de les aproximacions socio-històriques (Bru-Domínguez 2013: 3). En el número monogràfic que la *Catalan Review* –revista de la North American Catalan Society– va dedicar a Rodoreda, Joan Ramon Resina retreia a les estudioses estatunidenques l'oblit de l'especificitat cultural catalana, en què s'inscriu l'obra de l'autora, i rebutjava en bloc totes les aproximacions feministes fetes fins llavors per reduccionistes i mancades d'historicitat (1987: 226).

Cal destacar també l'aparició als Estats Units a finals dels noranta de dos volums que per primer cop combinaven els estudis sobre la producció més canònica de Rodoreda amb l'atenció crítica cap a altres obres menys conegudes. El llibre editat el 1994 per Kathleen McNerney i Nancy Vosburg, *The Garden Across the Border* aplegava, juntament amb articles sobre *La plaça...* o *Mirall trencat*, estudis sobre el recull de prosa poètica *Viatges i flors*, sobre *La mort...* i fins i tot sobre *Crim*, una paròdia de novel·la policial de 1936. En la mateixa línia, l'últim volum editat per McNerney, *Voices and visions* (1999), incloïa treballs sobre la novel·la inacabada *Isabel i Maria* o un estudi sobre la poesia amb una selecció de sonets traduïts a l'anglès que s'avançava a l'edició a Catalunya de l'antologia poètica a càrrec d'Abraham Mohino, *Agonia de llum* (2002), en què també s'hi reproduïa una selecció de l'obra pictòrica de l'autora.

Els seus relats rebien una atenció crítica merescuda amb la publicació de les *Actes del primer simposi internacional de narrativa breu* (AA.VV, 1998), tot i que amb un clar predomini dels contes del recull *La meua Cristina*. Els estudis de Neus Carbonell sobre la configuració

⁴¹ Vegeu Kathleen McNerney (2010) per a un estudi de la recepció de l'obra rodorediana als Estats Units.

narrativa de l'exili al relat de la balena (1995) o la interessant lectura feminista de *La plaça...* (1994), en tant que reescriptura del *Gènesi*, enriqueixen els estudis rodoredians amb la poc habitual perspectiva de gènere adoptada a Catalunya.

També des dels estudis de gènere i de Nova Zelanda estant, el llibre de Christine Arkinstall, *Gender, Class and Nation: Mercè Rodoreda and the Subjects of Modernism* (2004) esmenava el reduccionisme feminista assenyalat per Resina amb una anàlisi que incloïa una envejable contextualització cultural, sociopolítica i històrica. Arkinstall analitzava el diàleg crític que Rodoreda mantenia literàriament amb els ideals estètics i polítics del Modernisme i del Noucentisme, d'ençà de les primeres novel·les rebutjades fins a *Mirall trencat*, i dedicava el capítol final a interpretar *La mort...* com una al·legoria mitològica del feixisme. És en la mateixa línia interdisciplinària entre feminisme i estudi de l'especificitat cultural catalana, que Eva Bru-Domínguez ha situat el seu magnífic llibre sobre la construcció de la corporeïtat en *El carrer de les camèlies, Mirall trencat i La mort... a Beyond Containment. Corporeality in Mercè Rodoreda's Literature* (2013), amb què inaugurava la perspectiva teòrica dels estudis del cos aplicada a l'obra de l'escriptora.

Al principi dels anys dos mil, apareixien estudis que abordaven part de la producció menys coneguda. Amb *L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda* (2002), Montserrat Palau i Francesc Massip omplien exhaustivament la llacuna acadèmica sobre el teatre de l'autora amb una anàlisi sistemàtica de les obres –la majoria publicades pòstumament⁴²–, els muntatges i adaptacions escèniques fets fins aleshores, així com la recepció i valoració crítica. D'altra banda, la redescoberta, per Roser Porta, de la producció d'abans de la guerra amb *Mercè Rodoreda i l'humor (1931-1936): les primeres novel·les, el periodisme i "Polèmica"* (2007) ha estat clau per entendre els inicis de l'escriptora –rebutjats per ella mateixa– i per reivindicar la gran càrrega irònica de la seva narrativa.

Amb el centenari del seu naixement, l'any 2008, moltes van ser les iniciatives impulsades per la Fundació Mercè Rodoreda per tal de reivindicar públicament altres

⁴² L'obra dramàtica de Rodoreda fou publicada pòstumament a *El torrent de les flors* (1993), tot i que en vida ja havia editat una breu peça –*El parc de les magnòlies* (1976)– i n'havia estrenat una altra –*L'Hostal de les tres Camèlies*, (1970).

aspectes pocs coneguts de la seva obra. Entre els actes commemoratius i les publicacions que es varen realitzar⁴³, hi destacava la intenció d'oferir a la societat catalana una visió més acurada i completa de l'obra de l'escriptora. Així, el *Congrés internacional Mercè Rodoreda* va aplegar alguns dels màxims especialistes de dins i fora del país en un intent d'apropar la crítica catalana i la internacional al voltant de l'obra canònica, tot bandejant les aproximacions biogràfiques, de les quals s'ha abusat tant. Al «Pròleg» Joaquim Molas justificava així aquesta decisió:

La Fundació va creure oportú de reunir els especialistes més acreditats del país i de fora del país. [...] I va dissenyar una estratègia de treball que, respectant la llibertat d'elecció de cada ponent, obeís a uns principis globals d'unitat. Per exemple: es van suprimir els aspectes biogràfics sobre els quals ja s'ha especulat massa, tot i que no posem encara cap biografia que pugui ser reputada de segura i exhaustiva, i es va concentrar l'anàlisi de l'obra canònica, ni que fos amb alguna petita llicència, i més en concret, a obrir per a ella nous camins d'aproximació. O de lectura. (Molas 2008: 9)

D'altra banda, la publicació del volum *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008* proposava un ampli ventall d'articles signats per crítics, principalment catalans, que abastava la totalitat de l'espectre creatiu rodoredià: a més de les novel·les, s'hi dedicaven textos a l'obra periodística de preguerra, als contes, a la producció plàstica i a la poètica.

Altres exemples d'aquesta mateixa voluntat de descobrir noves facetes de l'escriptora van ser les exposicions «L'altra Rodoreda. Pintures & Collages» –centrada en l'obra plàstica⁴⁴– i «*La mort i la primavera*, Rodoreda per Villaronga»⁴⁵, sobre el projecte truncat

⁴³ Tots els actes i publicacions del centenari a Catalunya i a l'estranger han estat recopilats a Joaquim Molas (dir.) (2010). *Any Rodoreda 1908-2008. Memòria*.

⁴⁴ Es va poder veure entre el 16 de desembre de 2008 i l'1 de febrer de 2009 a La Pedrera, organitzada per Caixa Catalunya i comissariada per Mercè Ibarz. Se n'ha publicat el catàleg, vegeu Ibarz (2008b). L'any 1991 ja s'havia fet una exposició de bona part de l'obra plàstica de la novel·lista a Altarriba Art i es va publicar el catàleg *Mercè Rodoreda. Obra pictòrica* (1991).

⁴⁵ Es va poder veure del 5 de març al 3 de maig de 2009 al Palau de la Virreina, organitzada per l'Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona i comissariada per Arnau Pons. També se n'ha editat el catàleg en forma de llibret il·lustrat, vegeu Villaronga (2009).

d'adaptació cinematogràfica d'aquesta novel·la que Agustí Villaronga no va poder arribar a rodar per manca de finançament.

Del centenari daten també els dos volums de la *Narrativa completa* i la publicació de l'epistolari entre l'autora i Joan Sales (curat per Montserrat Casals), un document molt valuós per entendre tant la relació entre l'escriptora i el seu editor com la situació del camp literari català entre les dècades dels seixanta i els vuitanta. Des de llavors, cal esmentar l'edició de les cartes d'Armand Obiols (2010), de gran interès per resseguir la gènesi creadora de Rodoreda i el paper del sabedellenc com a primer lector i conseller literari. Publicacions que, juntament amb la recopilació de totes les entrevistes fetes a l'autora (Mohino 2013) o del tercer volum de l'*Obra Completa* (2015), amb les novel·les de joventut i els treballs periodístics dels anys trenta, faciliten amb escreix la tasca documental per a la crítica especialitzada. Estudis com el de Jordi Julià, *L'abrupta llengua. Una poeta a l'exili* (2013) o el volum *Mercè Rodoreda i els clàssics* (Pujol i Talavera: 2013) han il·luminat aspectes fins llavors desatesos.

Tot i així, el clixé d'una Rodoreda amarat durant més de dues dècades persisteix i la celebració del centenari no en va poder alterar significativament la seva projecció en l'imaginari del gran públic. D'aquí ve que un mateixa actitud es repeteixi en els estudis dedicats a la poesia, la pintura, el teatre, els contes, el periodisme i la narrativa més fantàstica: la de reivindicar una *altra* Rodoreda. Un gest que nosaltres també reproduïm amb la nostra anàlisi de *La mort...* Però, cal preguntar-se: *altra* respecte a què? La insistència en voler revelar facetes poc conegudes no només posa de manifest la gran riquesa i complexitat de Rodoreda com a creadora, indica també que la seva canonització com a millor novel·lista catalana del segle XX ha estat, si més no, problemàtica.

És evident que, tant per la seva condició de novel·la pòstuma com per la seva complexitat, *La mort...* no és a l'abast de qualsevol lector. Però no s'entén que una obra tan reeixida i fascinant hagi comptat amb poc reconeixement per part de la crítica acadèmica a casa nostra. Ens disposem, doncs, a situar en el centre de la nostra anàlisi una novel·la que és considerada com a perifèrica en el corpus rodoredià. Es tracta de restituir-li la seva importància i veure quina llum diferent pot aportar a la relectura canònica. I és que, si el període d'escriptura s'allargà, amb interrupcions i intermitències, durant dues dècades, podem qualificar aquesta novel·la de marginal?

Ja hem vist com els primers tres anys de redacció intensa i de revisió i correcció de *La mort...* queden emmarcats entre la presentació de *Colometa* al Premi Sant Jordi de 1960 – publicada amb el títol de *La plaça...* el 1962– i la redacció de *El carrer de les Camèlies* –que es publica el 1966. Això vol dir que, el 1961, Rodoreda escrigué la primera versió de *La mort...* mentre revisava *La plaça...* Que potser «dues novel·les que van conviure com bessones al ventre, poden no tenir cap punt de contacte?» (Bohigas 2008). La lucidesa d'aquesta pregunta apuntada per Maria Bohigas i una relectura atenta poden fer descobrir-hi afinitats, malgrat la distància aparent que les separa.

Volem fer explícita una predilecció per les tres últimes obres publicades –*La mort...*, *Quanta, quanta guerra...* i *Viatges i flors*–, però no pretenem, en cap cas, convertir aquest corpus en un nou cànon rodoredià. El nostre plantejament no implica ni prova de convertir la producció més coneguda en perifèrica i, per tant, caure en el parany absurd d'imitar la maniobra crítica que fins ara ha desatès l'última narrativa⁴⁶, tot situant-la en un segon pla d'importància. Però sí que volem notar els problemes d'aquells estudis que, basant-se en les dates de publicació, han dividit en dues etapes la narrativa de l'autora i han creat així una distorsió i escissió en el seu projecte creador. Per això, a la tercera part, quan interpretem *La mort...*, la posarem en relació amb *La plaça...* i amb els relats «La salamandra» i «Nit i boira», la novel·la i els contes amb què més convisqué, per proximitat temporal, a l'imaginari de l'escriptora.

És evident: la cara visible de la producció ha estat durant dècades i continua sent *La plaça...*, *Mirall Trencat*, *Aloma*⁴⁷ i els reculls de contes. La cara fosca de la seva novel·lística, encara per desvetllar a bastament per part de la crítica, està formada per *Quanta, quanta guerra...*, *Viatges i flors* i *La mort...* Rodoreda és, pels catalans, l'autora de les tres grans heroïnes barcelonines: Colometa, Cecília Ce i Teresa Godall. L'altra o les altres *Rodoredes* són la jove periodista, l'escriptora de poesia i teatre, la pintora amateur, la novel·lista fantàstica. El primer èxit de públic de les novel·les més conegudes i la insistència acadèmica per estudiar-les ha eclipsat altres cares d'una autora genial i polifacètica, sempre per reivindicar com l'altra

⁴⁶ És el terme que Carme Arnau (1990) emprà per referir-se a *Quanta, quanta guerra...*, *Viatges i flors* i *La mort i la primavera*.

⁴⁷ I en menys mesura, segurament a causa de la seva duresa, *El carrer de les Camèlies*.

Rodoreda. Però com és que una obra de la categoria literària de *La mort...* ha estat tan poc estudiada.

2.2 Factors que han fet de *La mort i la primavera* una obra marginal

Al primer capítol hem abordat els problemes inherents a aquesta obra publicada després de la mort de l'autora. És evident que el fet de tractar-se d'una novel·la pòstuma i incompleta – amb diferents variants i estats de redacció – ha contribuït a desencoratjar l'interès acadèmic. A més, la polèmica ha acompanyat sempre les diferents edicions pòstumues, d'ençà de la primera, el 1986, amb les crítiques que Folch rebé per part de la família de l'autora i d'altres estudiosos⁴⁸.

La tan esperada edició crítica d'Arnau (1997), que semblava que havia de fixar filològicament el text, era novament esmenada per l'edició del centenari, el 2008, curada per ella mateixa i per Jordi Cornudella. Era la que la Fundació Mercè Rodoreda avalava, i l'anomenava «edició canònica». Però tot i la rotunditat d'aquest terme, seguia sent l'edició de Folch, per més llegidora i coherent narrativament, la base de la traducció a l'anglès –à càrrec de Martha Tenent (2009)– i d'estudis crítics –com el de Bru-Domínguez (2013). L'obligació incòmoda d'haver de prendre partit per una de les edicions, que per força havia de precedir l'anàlisi de l'obra –encara que fos implícitament, com en el cas de Bru-Domínguez– en cap cas facilitava els estudis hermenèutics.

Hi havia també altres raons per relegar *La mort...* a un segon pla. Amb *Miralls màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda* (1990), el primer estudi extens sobre *La mort...*, *Quanta, quanta guerra* i *Viatges i flors*, Arnau, sempre pionera, fixava un corrent de caire gnòstic

⁴⁸ Vegeu, per exemple, els articles a la premsa de Montserrat Casals (1985), «La família de Mercè Rodoreda intenta evitar la edició manipulada de una novela inacabada», i de Marta Pessarrodona (1986), «Les altres dames».

per llegir la novel·la. Si bé el gnosticisme forma part indiscutible de la història del pensament humanístic i artístic a Europa, aquest tipus d'estudis compten amb poca tradició i aval universitari. A més, l'anàlisi d'Arnau, basada en la hipòtesi biogràfica d'una Rodoreda rosa-creu, contribuïa a afegir a *La mort...* encara més enigma i misteri, poc útils a l'hora de fixar una marc teòric i una metodologia per realitzar estudis crítics. D'altra banda, Arnau insistia en agrupar la novel·la pòstuma en una triada artificial, la de «l'última narrativa», una etiqueta conformada a partir de les dates de publicació i no de les de redacció. Així, *La mort...* perdia el seu veritable lloc central en la cronologia de l'escriptura rodorediana, just després de *La plaça...* i abans de *El carrer de les Camèlies* i de *Mirall trencat*. Era, per tant, desplaçada a la cua de la producció, relegada al final, una novel·la que esdevenia una glosa estranya, una ampliació pòstuma i inacabada en la trajectòria literària de l'autora: uns punts suspensius d'una provatura que la Rodoreda madura no hauria tingut temps d'explorar a fons.

En la commemoració del centenari, el suplement «Cultura/s» de *La Vanguardia* triava un títol impactant pel seu monogràfic sobre l'autora, «Rodoreda gore». S'hi dedicava una atenció central a l'exposició «*La mort i la primavera, Rodoreda per Villaronga*», que exhibia els materials de l'adaptació fallida al cinema per part del director mallorquí a la dècada dels noranta. Amb el poc afortunat adjectiu de «gore», s'accentuava el caràcter terrorífic de l'obra, la seva duresa i foscor, i, de retop, la suposada estranyesa i distància amb la resta de la producció rodorediana, raó de més per situar-la en un lloc marginal.

Però aquesta estranyesa és relativa i fabricada culturalment pel tòpic que la Rodoreda més coneguda és l'autora d'una literatura amable, dolça, fins i tot cursi. No és aquest el lloc de fer un recorregut exhaustiu per la seva producció, però és evident que tota la literatura de la barcelonina, sense excepcions, està saturada amb narratives de violència⁴⁹. ¿O és que potser no és *gore* que a la Colometa se li passi pel cap matar els fills amb sulfumant? Matar-los com si fossin aquells ous de colomins que havia sacsejat abans, per venjar-se dels coloms imposats per en Quimet. ¿I com hem de qualificar les violacions en grup patides per Cecília Ce, tancada i drogada en un pis de l'Eixample, a mercè dels desitjos més corromputs de senyorets burgesos? El suïcidi de Maria, la noia verge de *Mirall trencat* «casada amb el lloren», ¿no és prou *gore*, potser? ¿No recorda clarament les antigues tortures per empalament?

⁴⁹ Estem plenament d'acord aquí amb Bru-Domínguez (2013: 121).

Tanmateix, el pes dels mateixos clixés ensucrats i repetits durant dècades sobre les novel·les més conegudes, propicia que encara hi hagi estudiosos que afirmen que «*La mort i la primavera* es la primera incursió en el horror de una forma tan directa y explícita por parte de la autora» (Fernández 2019: 297). ¿No eren prou explícites les violències que acabem d'apuntar? Què dir dels contes, redactats amb anterioritat a la primera versió de *La mort...* En podem citar alguns exemples: el modern Jonàs, de «La meva Cristina», convertit en una espècie de caníbal que s'alimenta de les parets de l'úter matern de la balena; el linxament de tot un poble contra la noia de «La Salamandra»; la treta macabra del protagonista de «Nit i boira», que fa passar per viu el cadàver del company de llitera per menjar-se la seva sopa. També ens podem remuntar a altres contes com «Divendres 8 de juny», –probablement un homenatge a *La infanticida* de Caterina Albert–, en què una mare jove llença al riu la seva filla, fruit d'una violació; o «La gallina», que relata el curiós cas de zoofília d'un home vidu que ha substituït la dona morta per una lloca, amb la qual dorm al llit de la seva barraca. Potser és que, a les novel·les més conegudes i als relats de *Vint-i-dos contes*, la violència extrema que s'hi narra es troba emmarcada en unes coordenades realistes. Un marc que permet al lector suavitzar les narratives de l'horror, situant-les en una Barcelona del passat on, ja se sap, abans s'hi cometien barbaritats contra les dones... Però a *La mort...* no hi ha agafador. En aquell poble sense nom que sembla fantàstic, no hi ha un escenari que permeti legitimar ni situar històricament la tortura ni el terror que uns éssers humans infligeixen a uns altres.

Ensopeguem llavors amb un últim roc que ha convertit *La mort...* en marginal: el poc conreu i la poca legitimació cultural que la literatura fantàstica ha tingut en tant que gènere a les lletres catalanes. Víctor Martínez Gil (2005) i Alfons Gregori (2015) han estudiat vastament aquesta problemàtica i n'han assenyalat les causes: des del ferri control que l'Església catòlica exercia sobre l'imaginari col·lectiu de l'estat espanyol –autoritzant únicament narratives del meravellós cristià, com les vides de sants–, fins als dogmes estètics de corrents tan diferents com el *Noncentisme* i el realisme social –teoritzat per Molas i Castellet– que bandejaven el gènere fantàstic de la represa cultural catalana. És evident que, en tant que editor i escriptor, Joan Sales estava condicionat per l'estètica dominant del camp literari dels seixanta. Per aquest motiu, s'espantava quan Rodoreda li anunciava *La mort...* Recordem el fragment d'una carta, ja citada:

El que vostè me n'ha dit em fa témer que no s'hagi emprès un assumpte irreal, sense cap relació amb la gent de carn i ossos i els seus autèntics problemes, és a dir, tot al revés de *La plaça del Diamant*. (Rodoreda-Sales 2008: 70)

«Carn i ossos»: és precisament d'això de què tracta *La mort...* No, és clar, en el sentit expressat per Sales, que en vida de l'autora no va llegir ni una sola ratlla de la novel·la. Però, des del nostre present, l'expressió triada per l'editor crida l'atenció, perquè de ben segur que fou justament amb la carn i els ossos de la gent que Rodoreda degué veure a la França ocupada que havia poblat la seva novel·la. A Sales li va passar per alt que, tot i semblar una història “fantàstica”, «potser és la més subversivament “realista” de les obres de Rodoreda. Novel·la europea, *La mort i la primavera* surt de la catàstrofe» (Pla 2018: 5).

Maria Bohigas esmenava l'error de perspectiva del seu avi i el 2017 reeditava, aconseguint un gran ressò públic, la novel·la pòstuma que la seva àvia havia editat per primer cop. L'editora va saber triar molt bé el moment en què calia relançar la novel·la, amb un públic català rejuenit, ja avesat a llegir literatura fantàstica, i quan les narracions distòpiques estan tan en voga. *The Handmaid's Tale* (1985), de Margaret Atwood, aixecava passions i gaudia d'una nova vida editorial tres dècades després de la seva publicació, per què no podia passar el mateix amb la novel·la pòstuma de Rodoreda? I així va ser. Per primer cop *La mort... existia* en el camp literari català, perquè existia en l'horitzó del públic lector i no tan sols en el dels especialistes rodoredians. La reedició de Club Editor havia estat revisada per Arnau Pons, que avalava les decisions de Folch i canviava només l'ordre dels apèndixs. Per acompanyar la novel·la, recordem-ho, Pons signava un postfaci brillant, en què defensava els criteris editorials de Folch i interpretava l'obra en clau històrica. Però també hi aixecava polseguera: la de «les coses lletges» que l'Obiols havia fet per França. Xavier Pla ho va sintetitzar molt bé en una ressenya: «Solemne, *La mort i la primavera* sembla l'al·legoria inapel·lable dels molestos episodis de l'exili» (2018: 5). Pons encarava de ple la qüestió del treball d'Obiols a l'organització Todt de Bordeus i la relacionava amb la literaturització de l'horror concentracionari, representat a l'obra. Amb la reedició de 2017, per fi s'atorgava a *La mort...* una visibilitat ben merescuda, però el vincle amb el passat d'Obiols, establert per Pons, afegia una capa més a l'hora d'associar la novel·la amb una lectura incòmoda.

En tot cas, la reedició de Club Editor treia *La mort...* de la somnolència editorial de la qual, i fins aleshores, no havia aconseguit deixondir-se. El relat de malson s'imposava,

desvetllava consciències i badava les boques i els ulls de molts lectors. Havien passat cinquanta-sis anys des que Rodoreda l'havia anunciat, emocionada, per primer cop al seu editor. Creiem que ara ja és hora que la crítica acadèmica retrocedeixi per entendre el lloc central que la novel·la –tot i que estigués per acabar– ocupava en la producció de l'autora. Des d'aquesta perspectiva, es podran obrir noves vies per reinterpretar la producció més coneguda sota una llum diferent i es podrà conformar una imatge més unitària de la narrativa de Rodoreda, lluny de la falsa dicotomia establerta per Arnau. Perquè, si per cronologia *La mort...* va just després de *La plaça...* i abans que *El carrer...* i que *El mirall...*, per força s'hi han de trobar ecos. A més, es fa evident que el conreu del fantàstic no fou un tret tardà del seu estil, quan ja era vella i s'havia aïllat a Romanyà, sinó que l'havia explorat profundament a Ginebra i formava part de la seva voluntat d'obra.

2.3 *La mort i la primavera al centre?* Un projecte creador

A la dècada dels seixanta, Pierre Bourdieu havia revolucionat la sociologia de la cultura amb el concepte de «camp intel·lectual»⁵⁰. Un terme que superava, alhora, la percepció substancialista de l'autor i l'obra com entitats separades –deutora de la ideologia romàntica del geni creador– i la percepció contrària, la de la sociologia mecanicista, que els reduïa a simples determinants socials. El camp intel·lectual funcionava com a mediador entre l'autor i la societat i estava estructurat com un sistema de relacions en competència i de posicions intel·lectuals, artístiques i socials en conflicte (Bourdieu 1966). El sociòleg francès va demostrar que el lligam que el creador sosté amb la seva obra i, per tant, l'obra mateixa, es troben afectades pel sistema de relacions socials. Per això, definia el concepte de «projecte creador» com una relació a la vegada dependent i en lluita, un pols que els autors mantenen amb la societat i el moment en què han de publicar les seves obres:

⁵⁰ Bourdieu va definir per primer cop aquest concepte a «Champ intellectuel et projet créateur» (1966) i el va desplegar en una sèrie de recerques i assaigs que culminen en *Les règles de l'art* (1992).

El proyecto creador es el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la *necesidad intrínseca de la obra* que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las *restricciones sociales* que orienta la obra desde fuera. (Bourdieu 2002: 19)

Creiem que aquest i altres conceptes del sociòleg francès ens poden ser molt útils per entendre per què *La mort...* ha acabat sent una novel·la pòstuma marginal en la concepció que el gran públic té a Catalunya de la producció de l'autora, tot i que en realitat Rodoreda l'havia concebut com l'obra que seria clau i central en la seva projecció literària. Recordem que s'hi va referir en termes hiperbòlics quan la va anunciar per primer cop al seu editor, el juny del 1961: «Estic escrivint molt i algun dia, si tots som vius, us donaré una de les novel·les més importants que s'hauran escrit a Europa de quatre mil anys a aquesta banda». (Rodoreda-Sales 2008: 44). Sales, però, no volia sentir a parlar d'una obra «fantàstica» que no podia tenir cabuda en el camp literari català d'aleshores.

El 1961, Rodoreda és a Ginebra amb els ulls, el cap i el cor plens d'una sensibilitat que com a creadora ha construït a París durant la dècada anterior, amarada de l'eclosió de les segones avantguardes i del millor cinema i literatura europeus després de la gran destrossa de la Segona Guerra. Sales, en canvi, és en aquella Barcelona grisa que ja no és europea, que no només ha estat reprimida, sotmesa i humiliada pel francofalangisme, sinó que entre el 1939 i el 1949 ha viscut també un procés de suplantació del sistema cultural català i de la seva hegemonia intel·lectual (Vilanova 2018). Sales havia tornat de l'exili mexicà el 1948. El 1955 havia fundat, amb Xavier Benguerel i Joan Oliver i amb la col·laboració de l'editorial Aymà, la col·lecció «El Club dels Novel·listes» amb «la idea de donar a la novel·la catalana una existència real i normal, fins en l'aspecte editorial»⁵¹. L'any 1959 assumia la direcció de la col·lecció, ara publicada per Club Editor: era la seva manera de contribuir en la lluita per la pervivència de la cultura catalana. «Els llibres també són una arma», declarava, i la lluita per la recuperació política i cultural passava per adoptar els dogmes del realisme històric. Per tant, esperava de Rodoreda que encabís en aquell moviment estètic les novel·les posteriors a *La plaça...* Si ella, a l'exili i sense públic, havia seguit escrivint en català era perquè participava

⁵¹ Carta de Sales a Rodoreda del 10/VI/1961 (Rodoreda-Sales 2008: 46).

de la mateixa lluita, ho feia «per un cert esperit de revolta»⁵², però sempre anteposant la seva individualitat radical de creadora:

He viscut molts anys a França, país de gran cultura, on rarament es parla de cultura de tanta que n'hi ha. A Catalunya és diferent. La cultura potser hi és una mica feble, però hi ha persones indicadíssimes per protegir-la, salvar-la i activar-la. Per preocupar-se'n. Jo, excessivament individualista, em desentenc de la cultura en massa. Ara bé, a la nostra cultura hi apporto tant com puc: el meu gra de sorra. El que considero vital de la nostra cultura són els fonaments. I els fonaments són la llengua. Mai no em cansaré de repetir-ho.⁵³ (AMR 6.4.2.7)

Per Rodoreda, contribuir a la lluita significava també, i sobretot, traslladar a la narrativa en català les tendències estètiques contemporànies de la literatura universal, sempre passades pel sedàs del seu estil i originalitat pròpies. Però *La mort...*, ja en la primera versió enviada al Sant Jordi, era massa radical i el 1961 recull carbasses per segon cop consecutiu, després de no haver-lo guanyat tampoc l'any anterior amb *La plaça...*

D'aquí un parell de mesos, potser tres, us enviaré *La mort i la primavera*. No feu cas del que us hagin dit ni del que vós en penseu. Reconec que és una novel·la que vaig precipitar per tal de poder-la enviar al premi. Però és –o serà– una novel·la extraordinària. Potser no us agradarà; però és bona. Si us agrada bé, i si no us agrada, paciència (3/1/1962) (Rodoreda-Sales 2008: 77).

Tanmateix és ella qui s'haurà de carregar de paciència, tant per refer aquella primera versió com per admetre que no encaixaria mai en el gust editorial de Sales ni en el dels jurats dels premis de l'època. L'obstinació, però, li durarà uns dos anys, fins el 1963. Si hi insisteix és per ser fidel al seu projecte com a creadora: «Ara us començaré “a fer la propaganda” de *La mort i la primavera*, ai las. Jo, personalment, me l'estimo tant com la Colometa [...] I us

⁵² Rodoreda animava Sales a seguir escrivint així: «Escriure, estimat Sales, i escriure en català sobretot, és un plaer de solitari. De totes maneres no cregueu que tot siguin grans edicions, pel món. A França mateix hi ha escriptors molt bons que fan tiratges relativament reduïts. Si teniu coses per dir, digueu-les, encara que us hi mateu i encara que no hàgiu venut la primera edició d'*Incerta Glòria*. En català es pot escriure, també, per un cert esperit de revolta. Que això és mal pagat? Ja ho sabem. Però també és mal pagat no fer res» (14/IX/1962) (Rodoreda-Sales 2008: 130).

⁵³ El 2 de març de 1976, Carmen Alcalde sol·licità a l'escriptora que contestés un qüestionari. Una selecció de les respostes es publicaren, traduïdes al castellà a *Cuadernos para el Diálogo*, amb el títol «La noia de las Camelias: entrevista con Mercè Rodoreda». Part dels fulls originals mecanografiats (AMR 6.4.2.7), acompanyats d'il·lustracions de Susina Amat, els recuperà posteriorment Anna M. Saludes (1996).

copiaré, de cartes d'un amic meu, que hi *entén*, el que en diu»⁵⁴. Es refereix, evidentment, a Obiols. El criteri d'aquest no impressionarà ni farà canviar d'opinió els prejudicis de Sales: «Tota “la propaganda” que em feu de *La mort i la primavera* és contraproduent, perquè (sembla que ho fa expressament) tota va a subratllar el caràcter “literari” de la novel·la. Fins he arribat a pensar si l'adjectiu “literari” té un sentit totalment diferent per vós i per mi»⁵⁵.

La definició bourdiana de camp literari i intel·lectual es complicava molt en el cas català i les relacions que hi mantenien els escriptors a l'exili. S'havia accentuat l'aïllament dels agents socials, existia la censura prèvia, els premis no funcionaven com a veritables plataformes de legitimació cultural, amb prou feines hi havia públic que llegís en català i les perspectives d'internacionalització semblaven un miracle. Més que un camp de forces era una tragèdia. Per això Sales ho resumia amb termes teatrals: «Escriure en català és un drama en diversos actes. Primer acte, premis que no funcionen; segon acte, públic que dorm; tercer acte, editors estrangers que no entenen el català (¿i per què l'entendrien, si els mateixos catalans sembla que no l'entenen?) » (7/VI/1963) (Rodoreda-Sales 2008: 176).

Com ja hem vist, durant la redacció de *La mort...*, Rodoreda es trobava influïda per dos agents culturals amb visions molt diferents que li donaven consells completament contraposats: Sales, des de la Barcelona franquista, li recomanava que deixés córrer aquella novel·la estranya; Obiols, des de Viena, l'encoratjava a continuar-la. I ella, al mig, amb la novel·la per refer. Si l'hagués arribat a publicar a la Catalunya d'aleshores la seva imatge pública hauria canviat totalment de signe i, segurament, no en un sentit positiu. Així ho ha afirmat Mercè Ibarz:

Sales no comprenia l'abast del projecte de *La mort i la primavera*, que Rodoreda tenia sempre en ment i que l'any següent del seu fracàs en el Sant Jordi va tornar a presentar a la convocatòria de 1961 i, un altre cop, va fracassar. En aquesta ocasió l'editor Sales tampoc no va assumir l'obra. El seu olfacte li deia que Rodoreda havia de continuar amb novel·les de l'estela de *La plaça del Diamant*. Obiols comprenia bé el repte d'aquesta novel·la i l'encoratjava a continuar-la sense presses i amb dedicació. Però no pas Sales. Les raons de l'editor no són certament rebutjables, tot i que l'allunyen de la

⁵⁴ (8/I/1962)(Rodoreda-Sales 2008: 80).

⁵⁵ (11/I/1962) (Rodoreda-Sales 2008: 84-85).

imaginació de Rodoreda i les derives de la novel·la contemporània. Obeeixen al pragmatisme i a la seva anàlisi de la història cultural i de les seves necessitats en aquell moment: si Rodoreda hagués publicat *La mort i la primavera* aleshores, la seva recepció, la seva lectura en l'àmbit lingüístic de l'època, hauria canviat radicalment de signe, és molt possible. L'escriptora també ho degué comprendre. Abstracta, d'una negror sense contemplacions, més propera a les arts plàstiques –fins i tot al cine d'assaig– que a la narrativa que no fos la del deliri, sense que sovint el lector comú pugui aferrar-se a una trama, *La mort i la primavera* guanya amb els anys i amb lectors més experimentats. No permet massa retorns. Mentre que les novel·les que va publicar després de *La plaça del Diamant* poden conduir els lectors, a poc a poc, a *La mort i la primavera*. (Ibarz 2008a: 111-12)

Obiols, fervent defensor de *La mort...*, també ho va comprendre. Començà aleshores un gran projecte de lectura i no pas per plaer: llegir voraçment les novetats editorials en català i castellà que es publicaven a la dècada dels seixanta per poder entendre, des de l'estranger, quin era el funcionament del camp literari i així aconsellar Rodoreda en el seu reingrés. Es pot rastrejar a la seva correspondència, sobretot a les cartes de l'any 1962, quan Rodoreda està reescriuint *La mort...* i ultimant la publicació de *La plaça...* amb Sales. Obiols tranquil·litza les ànsies d'ella, que es compara amb la visibilitat que estan rebent altres escriptors catalans una mica més joves –Pedrolo, Capmany, Sarsanedas–, l'ànima a escriure i a llegir grans autors universals, de Sant Agustí a Faulkner:

El mal del 99 per cent dels escriptors catalans ve del fet que són pur aficionats: gent que escriu, amb escassa ambició, una estoneta després de sopar i alguna tarda de diumenge. Gent mandrosa: incapaç de trencar-se el cap i, ja no cal dir, de perdre la salut, per arribar a dir alguna cosa. No serà inútil, de totes maneres, que llegeixis *Bearn*. Més val tenir una idea del que es fa pel nostre país. No hi perdís, però, massa hores. Et seran infinitament més útils 6 pàgines de Faulkner –o de qui sigui⁵⁶. (4/VI/1962) (Obiols 2010: 334)

Però havia estat gràcies a Sales, tot i que aquest no sentís cap interès per *La mort...*, que Rodoreda havia pogut reintegrar-se en el domini editorial català. El 1962 li escriu:

⁵⁶ Citem altres exemples remarcables: «Deixa estar els Pedrolo, Capmany i C^a. I no t'encaparris» (20/XII/1962) (Obiols 2010: 322). «El fet que a Barcelona s'escrigui ara bastant i no massa bé t'hauria de produir més aviat satisfacció. El que no convé és que no escrigui ningú o que tothom escrigui com Faulkner. Res del que he llegit es pot comparar a *la Plaça* o a *la Mort*. Però perquè les qualitats de *la Plaça* siguin més evidents és necessari aquest fons de literatura una mica amorfa però no del tot dolenta» (26/VII/1962) (346). «No s'ha de plànyer res perquè *La M. i la P.* Sigui una novel·la extraordinària. Una novel·la que deixi aplanats tots els minyons i minyones que fan els gegants a Barcelona. Literalment aplanats» (2/VIII/1962) (350).

Estic contenta. Ningú no pot saber com necessitava aquesta diguem-ne *comunicació* en el sentit més filosòfic que vulgueu. Em sento una mica reintegrada en una situació que és una mica menys fantasma del que fins ara havia estat. I la meua situació és Catalunya. No és que sigui massa sentimental, o potser ho sóc massa i perquè ho sóc molt no em permeto d'ésser-ho, però us dec a vós –a pesar de les enrabiades que m'heu donat– aquesta mica de pau espiritual d'haver publicat un llibre després de vint anys i escaig de silenci, a penes trencats per algun lleu baluceig. (17/VII/1962) (Rodoreda-Sales 2008:1962)

Ella mateixa en destaca el mot «comunicació», clau en la teoria sociològica de Bourdieu i la seva concepció de l'obra com un objecte simbòlic destinat sempre a ser comunicat. Un missatge que serà reconegut o rebutjat, però que s'ha de poder transmetre, atès que és la condició necessària perquè l'escriptor segueixi escrivint, encara que sempre obligat a relacionar-se amb la seva obra d'una manera ambigua i, de vegades, contradictòria (Bourdieu 2002: 20). Dit d'una altra manera: Rodoreda, com qualsevol escriptor, volia publicar i ser llegida i això significava també acceptar les regles del joc del camp literari que li era contemporani, malgrat que això impliqués haver de deixar reposar *La mort...* indefinidament i aturar el camí imaginatiu que amb aquesta novel·la havia encetat⁵⁷. El seu editor li havia manifestat clarament que no publicaria «assumptes irreal» i li demanava que seguís per la via de *La plaça...* Rodoreda, summament irònica, acceptava el joc. Però, posats a prostituir la seva voluntat d'autora, donava a Sales una novel·la protagonitzada per una meuca que feia senyors a la Rambla. Les crítiques de l'època, com la de Llorenç Villalonga⁵⁸, veien en *El carrer de les Camèlies* una mena de repetició i un cert amanerament en l'estil: es tractava d'una altra novel·la protagonitzada per una noia de classe baixa i educació escassa. Ignoraven, a diferència d'Obiols, la capacitat eclèctica de l'autora, que immediatament després d'haver enllestit *La plaça...* havia estat capaç de treure de ben endins l'imaginari primitiu de *La mort...*

⁵⁷ En aquest sentit Bourdieu afirma: «Ni siquiera la más “pura” intención artística escapa completamente de la sociología, ya que, como se ha visto, puede integrarse gracias a un tipo particular de condiciones históricas y sociales, y también porque se ve obligada a referirse a la verdad objetiva que le remite el campo intelectual» (2002: 20).

⁵⁸ Vegeu Villalonga (2008 [1966]) «Lo mismo, pero muy diferente».

Hi ha, creiem, tres fets que han acabat conformant la idea, errònia i massa estesa, que *La mort...* només existeix al final de la vida de Rodoreda: en primer lloc, que aparegués publicada pòstumament; en segon lloc, que la mateixa autora, poc abans de morir, l'hagués anunciat a vàries entrevistes com una novel·la «nova»; i, per últim, que s'hagi insistit tant en què l'estava escrivint a Romanyà, a la dècada dels vuitanta –hipòtesi que, com hem vist, ens sembla dubtosa, malgrat que sí tenia la ferma intenció de reprendre-la. S'ha conformat així la tendència a creure que el projecte literari de l'autora consistia en una mena d'evolució des del realisme psicològic fins a les últimes obres més fantàstiques i fosques. Estudis com el d'Arnau (1990) van passar per alt el joc de forces i interrelacions del camp literari català d'aleshores, van confondre la necessitat de seguir publicant amb la intenció pura de l'escriptora, i van fer coincidir la cronologia de publicació de les novel·les i contes amb el seu projecte creador, quan les necessitats intrínsecament estètiques d'aquest eren unes altres. Un error que és encara deutor de concepcions romàntiques sobre l'artista, com bé ho assenyalà Bourdieu⁵⁹. Tanmateix, la qualitat d'escriptor és:

una cualidad socialmente definida e inseparable, en cada sociedad y en cada época, de cierta demanda social, con la cual el escritor debe contar; así ocurre también, de un todo todavía más evidente, con el renombre del escritor, es decir, con la representación que la sociedad se hace del valor y de la verdad de la obra de un escritor o de un artista. El artista puede aceptar o repudiar a este personaje que la sociedad le envía, pero no puede ignorarlo: por medio de esta representación social, que tiene la opacidad y la necesidad de un dato de hecho, la sociedad interviene, en el centro mismo del proyecto creador, invistiendo al artista de sus exigencias o sus rechazos, de sus esperanzas o su indiferencia. Independientemente de lo que quiera o haga, el artista debe enfrentar la definición social de su obra, es decir, concretamente, los éxitos o fracasos que ésta tiene, las interpretaciones que de ella se dan, la representación social, a menudo estereotipada y reductora, que de ella se hace el público de los aficionados. (Bourdieu 2002: 18)

A les cartes amb Sales i amb Obiols es pot resseguir la manera en què Rodoreda reaccionava a la crítica literària de l'època. Anys després, quan «l'èxit lent»⁶⁰ de *La plaça...* s'havia imposat indiscutiblement i ja era una autora reconeguda, provaria de modificar o ampliar «l'horitzó d'expectatives» –per utilitzar el terme de H. R. Jauss– que els lectors

⁵⁹ «La afirmación de la autonomía de la intención creadora lleva a una moral de la convicción que inclina a juzgar las obras con base en la pureza de la intención del artista» (Bourdieu 2002: 15-16)

⁶⁰ Així s'hi havia referit Sales (2/XI/1962)(Rodoreda-Sales 2008: 142).

catalans s'havien creat de la seva obra. Ho faria sobretot mitjançant els tres pròlegs que escrigué: el del 1974 a *Mirall trencat*; el del 1980 a *Quanta, quanta guerra...*; i el de 1982 a *La plaça...* A tots tres paratextos, l'autora hi destacava les referències literàries universals que nodrien moltes de les seves pàgines. Reivindicava, així, la seva obra en el gran context de la novel·lística europea, més enllà de l'etiqueta del realisme històric, i provava de salvar-la dels llocs comuns carrinclons que sobre ella ja circulaven, com el de la sobreidentificació amb la Colometa:

Algú, en sortir la novel·la, segur d'ell mateix, convençut que era molt intel·ligent i que havia descobert una gran veritat, em va preguntar si la Colometa era jo. En tots els meus personatges hi ha característiques meves, però cap dels meus personatges no és jo. Per altra banda, el meu temps històric m'interessa d'una manera molt relativa. L'he viscut massa. En *La plaça del Diamant* el dono sense haver-me proposat de donar-lo. [...] Si hagués volgut parlar deliberadament del meu temps històric hauria escrit una crònica. N'hi ha de molt bones. Però no he nascut per limitar-me a parlar de fets concrets. (Rodoreda 2008a: 701)

Però és sobretot a través de les obres que encara volia publicar després de *La meva Cristina i altres contes* (1967) i de *Mirall trencat* (1974) –en què la via fantàstica era evident– que comptava amb sacsejar la representació social que d'ella s'havien fet els catalans en tant que escriptora. Quan va publicar el *Mirall* tenia seixanta-quatre anys, ja era cèlebre i comptava amb una llibertat respecte del seu editor que no tenia el 1961. Podria haver estat el moment de reprendre *La mort...* Al cap i a la fi, els contes fantàstics, alguns capítols del *Mirall...* i del *Carrer...* provenien tots d'aquell esclat d'efervescència creativa que experimentà a Ginebra a principis dels seixanta. Només li faltava per recuperar la novel·la que per ella havia de ser cabdal, la que havia deixat «reposar» des del 1963. Tanmateix, a finals dels setanta publica encara un recull que aplegava contes de diverses èpoques –entre els quals «Nit i boira»– i d'altres de nous a *Semblava de Seda i altres contes* (1978) i comença a escriure una novel·la completament nova, *Quanta, quanta guerra...* Escriu també uns viatges a indrets fantàstics –els «Viatges a uns quants pobles»– per acompanyar aquelles «Flors de debò» que encara no s'havien marcit, tot i que s'esperaven al calaix des del 1960. Per què? ¿Per què en comptes de recuperar llavors *La mort...* es posa a escriure els «Viatges a uns quants pobles» i la novel·la de l'Adrià Guinart? Obres noves però amb tants ecos de *La mort...* Potser la resposta és, simplement, perquè li venia de gust.

Se'ns acut, però, una altra hipòtesi basada en el fet que *La mort...*, tot i haver quedat inconclusa, no era marginal en el seu projecte literari, sinó que hi ocupava un lloc absolutament central. Creiem que aquelles dues obres publicades el 1980, *Quanta, quanta guerra...* (Club Editor) i *Viatges i flors* (Edicions 62), eren en realitat un camí. El camí que els lectors necessitaven per arribar fins a la radicalitat de *La mort...* i que Rodoreda, conscient que no agradaria a ningú, s'afanyava a desbrossar amb les aventures itinerants de dos antiherois masculins. Eren l'Adrià Guinart i un rodamón anònim que, amb els seus viatges a pobles estranys i rereguardes habitades per éssers enigmàtics o esguerrats, ens havien de guiar al poble sense nom situat a la vall de la muntanya partida. Si una bona colla de raons no havien permès que *La mort...* succeís públicament *La plaça...* –tal i com havia passat naturalment en la seva imaginació– ens prepararia per aquest salt amb dues històries fosques, però una mica més amables, com si ens fes travessar un pont cada cop més estret abans de llençar-nos de cap al riu de *La mort...* Aquí el lector ja no hi trobaria un viatger proper, més semblant a ell que no pas als éssers que observava. Ara seria forçat a endinsar-se al bell mig de la tribu i a seguir aquell indígena astorat davant la violència ritual del seu propi poble.

Rodoreda va triar els seus inicis com escriptora: va provar d'esborrar de l'imaginari del públic general les primeres novel·les dels anys trenta, de què únicament recuperà l'última, l'*Aloma* de 1938 i només després d'haver-la revisada i refeta el 1968. Havia creat, així, la ficció d'una gran autora amb una obra ben reeixida des dels inicis, però que amagava els seus veritables orígens⁶¹. ¿Per què, doncs, no suposar que, ja cèlebre, l'autora més traduïda i internacional, hagués decidit de fer el mateix amb el final de la seva carrera literària? Rodoreda no només creava ficcions narratives, també provava de modelar la seva projecció per tal d'intervenir en aquell personatge públic que la societat li retornava.

El projecte no va funcionar del tot: *Quanta, quanta guerra...* no comptaria amb el ressò que l'autora i el seu editor havien esperat. Ja eren grans, tots dos voltaven la setantena i els costava de connectar amb *l'air du temps* i de situar-se en el postfranquisme⁶². Ni tan sols el fet

⁶¹ Sobre això vegeu l'article de Maria Campillo (1983) «La Rodoreda que Rodoreda refusà».

⁶² Al respecte, Montserrat Casals escrigué: «La República i la guerra, la seva vida dels anys trenta, és ben viva en la memòria de tots dos i els assenyala referents i comparacions. S'estranyen de tot el que els envolta [...] Estem en ple *desencanto*, i tanmateix ells no havien estat mai "encantats". La realitat editorial segueix el seu curs. *Quanta, quanta guerra...* té una arrencada comercial difícil, potser perquè el títol era equivocacat, volen creure. Però

d'haver rebut el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes aquell mateix any va servir perquè una novel·la sense guerra, una guia de viatges imaginaris i un tractat de botànica fantàstica s'imposessin. La voluntat d'obra i els esforços de Mercè per adobar un terreny on pogués brotar *La mort...* quedaven eclipsats, de nou, per *La plaça...* i la seva adaptació, edulcuradíssima, a la gran pantalla el 1981. L'autora ja podia declarar el 1982, al pròleg, que «*La plaça del Diamant* és lluny de mi. Com si no fos jo qui l'hagués escrita. Molt lluny»⁶³ (2016a: 14), que no hi feia res, pel gran públic seria l'obra amb què sempre se la identificaria.

Havia aconseguit l'èxit, sí, però el preu era veure's convertida en patum i veure la seva obra fagocitada per una apropiació nacional: «Si la seva casa de Romanyà s'ha convertit en lloc de pelegrinatge de periodistes i admiradors, també hi ha grups polítics que volen aprofitar-se del seu prestigi i la conviden, per exemple, a Tenerife» (Casals a Rodoreda-Sales 2008: 877-78). A la seva pel·lícula, Francesc Betriu convertia *La plaça...* en l'orgullós i merescut cant èpic de recuperació cultural catalanista⁶⁴. La primera Catalunya autonòmica que tot just sorgia de la transició tenia fam de mites nous, no d'una novel·la indigesta que els

están disposats a defensar el llibre com sigui. Per a la coberta de la segona edició, ell busca la imatge d'un soldat al front; ella s'interessa pels cartells republicans. Miren d'interpretar qualsevol gest de possible complicitat detectat entre els lectors» (Casals a Rodoreda-Sales 2008: 877-78). La mateixa Rodoreda, dos anys després de l'aparició de la novel·la, es va referir a l'equivocació del títol per ella triat: «D'ençà que he vingut a Barna que us sento preocupat. És possible que tingueu problemes de tota mena, és possible que no us trobeu bé, i també és possible que us preocupi la sort de *Quanta, quanta guerra...* Ha sortit en un mal moment, en realitat, passat festes, que és quan la gent està més escurada de butxaca. Però malgrat això *Quanta, quanta guerra...* es va venent, sense empentes però es ven. [...] Ara bé, aquest matí [...] he pensat que potser el títol no és gaire engrescador. Hauria d'haver triat un títol més vague, menys concret (massa realista per a una novel·la tan poc realista). Potser hauria estat més encertat posar-li *L'acabament d'aquella nit* que és el nom del darrer capítol, títol bastant suggestiu. Però no ens hi amoïnem. La Quanta, quanta farà el seu camí» (22/1/1982) (Rodoreda-Sales 2008: 885).

⁶³ Pròleg a la vint-i-sisena edició de *La plaça...*

⁶⁴ Patricia Hart (1994) ha estudiat molt bé com les modificacions filmiques de Betriu imposaven un nou significat a la novel·la en la percepció del gran públic. Betriu hi exagerava la unitat catalana i feia desaparèixer el maltractament psicològic de la protagonista per part del seu marit i el mal durador que això li havia provocat durant dècades: «In transferring Rodoreda's ambiguous and unsettling masterpiece to the screen, he also opted [...] systematically to simplify the emotions of the story, to prettify them, and obviously, to render them in a visual way. By doing this, I think he wanted to give a positive and hopeful message about Catalan autonomy triumphing over past repression. The protagonist, Colometa, in this first widely popular film about the Civil War in Catalonia, must not only stand for herself as she tells one woman's experiences before, during, and after the Civil War, but must also [...] be Catalonia. Ultimately, then, she must be portrayed the way the Catalan public wishes to see itself from within and to be seen from without. Her emotions cannot be too weird, and her reactions must be understandable to a public that prides itself on *seny*, or common sense» (43).

blasmés i mostrés la violència intrínseca a tota mitologia. Rodoreda es resignava a acceptar la profecia que ella mateixa havia entrevist, quan *La plaça...* era encara un mecanoscrit inèdit. Era la primera de totes les cartes que adreçava a Sales, en resposta a la que l'editor li havia enviat per comunicar-li l'interès per la novel·la, recomanada per Joan Fuster, i el suggeriment del canvi de títol:

Tinc la impressió que podré escriure altres novel·les, millors o pitjors que aquesta, però que d'aquí uns quants anys, la novel·la meva que quedarà, serà, justament, *Colometa*. No són pretensions d'autor –que no en tinc– el que em fa parlar així, sinó un cert sentit de la realitat. (17/1/1961) (Rodoreda-Sales 2008: 32)

Però encara que, ja vella, es resignés a confirmar que la novel·la que quedaria era *La plaça...*, la resignació no treia que n'estigués tipa. A una entrevista del 1980, quan per fi havia decidit reprendre *La mort...*, declarava: «Me cansa porque es una novela que me persigue. Todo el mundo me habla de *La plaza del Diamante*, en todos sitios, en cuanto me conocen. Y, claro, a veces estoy de *La plaza* hasta aquí» (Mohino 2013: 193). Com amb la dualitat simbòlica que recorre tota la seva producció, *La plaça...* també s'havia convertit en un símbol doble: el d'un èxit que li atorgava visibilitat en vida i li assegurava la fama pòstuma, però que també simplificava barroerament, a ulls del públic, la seva versatilitat creativa. La novel·la dels coloms ofegava altres obres que per ella eren més importants. *La plaça...* havia començat sent un fracàs estrepitos al Sant Jordi del 1960 i havia costat anys que es convertís en un èxit de vendes. Vint anys després era, irònicament, l'obra que fixava una imatge de l'autora i que n'ocultava altres facetes. La doble sort de la novel·la es pot resumir molt bé amb la descripció de Bourdieu sobre l'èxit i el fracàs literari:

Inmerso en la angustia de la salvación, el autor está condenado a acechar en la incertidumbre los signos siempre ambiguos de una elección siempre pendiente: puede vivir el fracaso como un signo de elección o el éxito demasiado rápido y demasiado estrepitoso como una amenaza de maldición (por referencia a una definición histórica del artista consagrado o maldito), y debe reconocer necesariamente, en su proyecto creador, la verdad del mismo que la acogida le remite, porque el reconocimiento de esta verdad esta encerrado en un proyecto que es siempre proyecto de ser reconocido. (Bourdieu 2002: 18-19)

La mort... romandria inconclusa per sempre més, ignorada pels lectors immediatament contemporanis a l'autora. El reconeixement d'aquesta novel·la per part del

públic general tot just començaria amb una posteritat de més de tres dècades, a partir del 2017. La seva *significació* i la seva *veritat*, que –per Bordieu com per Jauss– una obra rep tant de qui la produeix com de qui la llegeix, seria sempre pòstuma i problemàtica. Però a la vegada, el redescobriment d'aquesta novel·la difícil i inquietant, desplaçada del centre als marges, permet repensar l'obra esdevinguda «clàssica». Això en confirma, de retop, la seva importància central. En un nou context històric, *La mort...* possibilita a nous lectors i crítics interpretar de manera diferent *La plaça...*, llegir-la sota un altre angle, plantejar diferents interrogants sobre l'obra consagrada que produiran respostes completament noves a aquells que se'n van donar en el passat i, així, revisar les idees rebudes i els clixés associats públicament a l'escriptora. Si la descoberta de *La mort...* sorprèn els lectors perquè hi troben una Rodoreda que poc s'assembla a la imatge pública que d'ella s'ha construït a Catalunya o, per formular-ho amb termes de l'estètica de la recepció, si *La mort...* modifica l'horitzó d'expectatives col·lectiu associat a l'autora i fa evident la distància entre l'obra i els llocs comuns amb què se'ns ha familiaritzat, també pot redefinir el sentit que s'ha donat a les novel·les més conegudes. Però, perquè aquest nou diàleg sigui possible, és necessari: historiar el procés que va convertir la novel·la en pòstuma, treure-la de la còmoda categoria d'«última narrativa» que la relega a la cua de la producció, recordar que *La mort...* ja existia com una novel·la amb un principi i un final –si bé provisionals– des del 1961 i tenir ben present que, si no ha pogut *existir* en el panorama cultural català fins fa poc, és perquè una obra també ha de crear els seus interlocutors capaços d'entendre-la.

El principal teòric de l'estètica de la recepció, H. R. Jauss va recordar que la història de la literatura no era tan sols un procés de recepció, ho era també de producció estètica. Així, l'obra literària no seria pas un objecte existent en si mateix, que presentaria en qualsevol època i a qualsevol observador la mateixa aparença, una mena de monument que revelaria a un espectador passiu llur essència atemporal, sinó que caldria entendre-la més aviat com una partitura que desperta a cada lectura una nova ressonància i que arrenca el text de la materialitat dels mots per actualitzar la seva existència (Jauss 2010: 52). Jauss, desvetllava els límits de la teoria formalista que reduïa el potencial de significació d'una obra literària a la innovació, presa com a únic criteri del seu valor artístic i recordava que aquest valor no és necessàriament perceptible des del moment en què l'obra apareix, segons l'horitzó literari d'aquell moment. L'«horitzó» era aquella distància entre la percepció primera que el públic podia tenir i la modificació que l'obra nova exigia. Però si la distància era massa gran, si l'obra

era massa radical, la seva capacitat de provocar noves significacions podria fer-se esperar anys. És el que ha esdevingut, creiem, amb l'obra de Rodoreda:

La résistance que l'œuvre nouvelle oppose à l'attente de son premier public peut être si grande, qu'un long processus de réception sera nécessaire avant que soit assimilé ce qui était à l'origine inattendu, inassimilable. Il peut en outre arriver qu'une signification virtuelle reste ignorée jusqu'au moment où l'évolution littéraire, en mettant à l'ordre du jour une poétique nouvelle, aura atteint l'horizon littéraire où la poétique jusqu'alors méconnue deviendra enfin accessible à l'intelligence. (Jauss 2010: 73)

Creiem que és precisament això el que ha succeït amb *La mort...*, afegint-hi és clar la problemàtica de ser pòstuma i d'existir diferents edicions publicades. No obstant això, les paraules d'Obiols sobre aquest llibre segueixen sent vàlides: *La mort...* i *La plaça...* es podran llegir encara d'aquí cent anys com si Rodoreda les hagués acabat d'escriure⁶⁵.

⁶⁵ Vegeu carta del 20/XII/1961 Obiols 2008: 322.

PART II: UNA FICCIÓ ETNOGRÀFICA?

RELACIONS INTERTEXTUALS

Les obres de Rodoreda són culturalment molt complexes. Dialoguen amb textos antics i moderns, amb l'alta cultura –els clàssics grecolatins, la Bíblia, la *Divina Comèdia*, els grans autors del romanticisme i del modernisme– i la cultura popular. La genealogia literària que recorre subterràniament la literatura de l'autora, sota l'aparent facilitat de l'estil, és molt rica i transgredeix els límits entre alta i baixa cultura. Podem citar-ne alguns exemples evidents: La Bíblia com a subtext paròdic a *La plaça...*⁶⁶; o la combinació a, *El carrer de les Camèlies*, de referències literàries tan diverses com *La Dame aux Camélias* de Dumas, les òperes de Verdi, la picaresca de *El Lazarillo* de Tormes, les *flanneries* baudelarianes, Proust, *Alicia al país de les meravelles* i contes com el de la Ventafocs i la Blancaneus. Una profusió d'hipotextos que també trobem en relats breus com *La meva Cristina*, que transgredeix el mite bíblic de Jonàs i la balena i el combina amb els també hipotextos deformats de *Moby Dick* i *Pinnocio*.

Per tant, i per formular-ho segons la teoria literària de Míjail Bajtin (1992), les obres de Rodoreda són grans polifonies que estableixen relacions dialògiques essencials amb textos aliens, són «veus emmarcades». Són grans obres intertextuals, per dir-ho amb la teoria estructuralista de Julia Kristeva (1974)⁶⁷ i són per suposat, i per dir-ho ara amb Gérard Genette (1982), grans hipertextos o palimpsestos. En aquesta segona part ens disposem a dur a terme un exercici d'història de la cultura que doni compte de l'omnipresència etnogràfica al París on visqué Rodoreda. Posarem també la seva novel·la pòstuma en relació amb el que creiem que en són hipotextos probables –literaris, filmics i pictòrics–, però sempre partint de la base que les estratègies hipertextuals emprades per Rodoreda comprenen el ventall de formes diverses en què un text pot partir de textos anteriors. Un ventall de possibilitats que va ser definit per Genette a *Palimpsestes* (1982) i que inclou la reescriptura, l'adaptació, la paròdia, l'homenatge, el pastitx, ... Per això, quan comparem *La mort...* amb

⁶⁶ Vegeu en aquest sentit Carbonell (1994a) i Campillo (2010).

⁶⁷ Inclòim al títol d'aquesta segona part la noció d'«intertextualitat» perquè és el terme més general i estès.

L'obra d'Henri Michaux, o amb la de qualsevol altre escriptor i cineasta, no ens limitarem a destacar només allò que les apropa, sinó també allò que les distancia. A *La mort...*, com a qualsevol novel·la o relat de Rodoreda, hi trobem una quantitat enorme d'hipotextos d'índole diferent. No pretenem ara ser exhaustius, sinó circumscriure la nostra anàlisi a la que creiem que és l'estètica que més domina i que més fàcilment s'hi pot copsar: una estètica antropològica⁶⁸. Apuntarem, així doncs, possibles relacions hipertextuals únicament amb obres artístiques que també s'inscriuen en aquesta estètica.

3. L'ETNOGRAFIA EN EL CAMP CULTURAL DELS ANYS CINQUANTA A PARÍS

El caràcter antropològic de la novel·la pòstuma accentua encara més l'estranyesa d'aquesta novel·la en el panorama de la literatura catalana moderna, que no compta amb una tradició narrativa de ficció inspirada en relats de viatges etnogràfics, com sí és el cas de les literatures francòfona i anglosaxona. Caldria, però, matisar aquesta afirmació, ja que entre la nòmina d'autors catalans del XX no podem tornar a ignorar els relats, oblidats durant dècades, dels viatges intrèpids a la Polinèsia i al Marroc d'Aurora Bertrana, que tant d'èxit i de ressò van tenir als anys trenta i que segurament Rodoreda coneixia. Però l'estètica de *La mort...* no té res a veure amb la literatura de viatges i, si s'hi evoca la narrativa etnogràfica, no és per reproduir-la acríticament en l'univers de ficció, sinó que se l'ultrapassa i se la deforma com si fos un personatge tolit més de la novel·la. Tal i com ha assenyalat Arnau Pons amb perspicàcia:

Més enllà de les fonts 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. (2017: 388)

⁶⁸ Emprarem els termes *antropologia* o *etnografia* per referir-nos a una mateixa disciplina que va néixer aproximadament a la segona meitat del segle XIX vinculada a determinades tradicions nacionals i que, segons aquestes, ha rebut noms diferents: *etnologia* a Alemanya, *antropologia cultural* als Estats Units, *etnologia* o *sociologia* a França i *antropologia social* a Gran Bretanya.

No es tracta, per tant, de documentar les possibles influències per *explicar* la novel·la amb el gest trampós de traçar-ne només el contorn exterior, de situar-ne el sentit sempre a fora, desviant i defugint així el veritable treball hermenèutic. Si en aquesta segona part en cerquem els hipotextos és per entendre el context cultural que emmarca el procés de creació d'aquesta novel·la i per veure com les possibles fonts es transformen en passar pel sedàs d'un estil radicalment propi. Considerem que la fascinació i l'estudi per una obra de la categoria literària de *La mort...* implica també una lectura més enllà del text, és a dir: llegir els elements complementaris de la novel·la, el seu transfons, les possibles influències subterrànies que, com el riu del poble, el recorren per sota. Així, per guiar-nos en la interpretació del món opac que és *La mort...*, ens agafem ara al fil conductor de les relacions entre art i etnografia a la postguerra, el «fil roig de *La mort i la primavera*» segons Mercè Ibarz (2017: 94). També Agustí Villaronga ha parlat de «l'aspecte de gesta antropològica que té el llibre, situant el poble com a part integrant d'una ètnia primitiva, resum de totes les ètnies del món» (2008). Altres articles han esmentat l'aire etnogràfic de la novel·la sense aprofundir-hi. Una de les hipòtesis de partida d'aquest estudi és que no es tracta simplement d'*un aire* antropològic i que els rituals ancestrals inventats per Rodoreda no són independents els uns dels altres, sinó que responen a un sistema. Crec que l'autora hi desplega conscientment trets estructurals a qualsevol societat com són les relacions de parentiu, els actes tabuats, els mites dels orígens i els ritus de pas. Així ho explorarem a la tercera part amb la nostra lectura de la novel·la en clau antropològica.

Tot indica que Rodoreda tenia més coneixements d'etnografia del que pot semblar a primera vista, però ¿com va arribar a la lectura d'obres antropològiques sobre pobles primitius? Què va llegir? El rastre s'esborra després d'una menció vaga d'Obiols en una carta de juliol de 1962, quan Rodoreda ja feia almenys vuit mesos que havia enllestit la primera redacció de la novel·la. Gràcies a aquesta correspondència, sabem que ja havia acabat la primera versió. A les cartes del 24/X/1961 i del 3/XI/1961 Obiols la felicita: «Ja tens dues novel·les fetes» i «Estic molt content que hagi acabat *La mort i la primavera* i que et sembli que està molt bé» (2010: 310-312). Comença llavors l'ardua tasca de revisar i corregir manuscrits, així com de trobar les lectures indicades per seguir esperonant l'imaginari de l'autora amb una atmosfera atàvica. De Ginebra estant, enviava capítols de *La mort...* al seu company –llavors resident a Viena– que ell li tornava amb propostes de correcció i amb recomanacions de lectures: «T'enviaré coses de prehistòria. O, millor dit, te les duré. Fa uns

mesos vaig llegir un llibre bastant bo, que et pot servir molt. No recordo ara el títol. I miraré de trobar-te'n un o dos més» (2010: 346). I encara uns dies més tard, també a l'estiu de 1962, Obiols es refereix a les pintures rupestres de la cova de Lascaux, a la Dordonya, descobertes el 1940: «el llibre sobre Lascaux ja el tenies. Devia estar a la llibreria gran, amb els llibres d'art. [...] Per la prehistòria, no et preocupis. Ja t'ho resoldré» (2010: 351). No podem saber quins són els llibres de prehistòria, però quan els llegeix –si es que arriba a fer-ho– ja fa anys que ha pouat dins seu la llavor inicial de l'imaginari de *La mort...*, al marge d'influències externes.

3.1 Precedents: ruralisme català, Rodoreda i Coll de Nargó

Creiem que l'espurna primera que devia inspirar el poble sense nom amenaçat pel torrent salvatge del riu i per la muntanya partida cal buscar-lo a la prehistòria de la mateixa Rodoreda com a escriptora, molts anys abans que es pogués interessar per la literatura o el cinema etnogràfics al París de postguerra. Molts anys abans, també, que rumiés una novel·la de mort i de primavera i que la comencés a escriure a Ginebra, quan feia molt poc que havia posat el punt final a *La plaça...* Al pròleg a aquesta novel·la, Rodoreda escriu:

Explicar la gènesi de *La plaça del Diamant* potser seria interessant, però ¿és que es pot explicar com es forma una novel·la, quins impulsos la provoquen, quina voluntat tan forta aconseguix que es continuï, que s'hagi d'acabar amb lluita el que s'ha començat fàcilment? ¿Dir que la vaig anar rumiant a Ginebra tot mirant la muntanya del Salève o tot passejant per la Perla del Llac, bastaria? (2016: 9)

Com gosar, doncs, explicar nosaltres la gènesi de *La mort...*? No es pot. Però si podem indicar que en dos textos dels anys trenta apareixen descripcions que, sorprenentment, semblen anticipar certs aspectes presents a *La mort...* Gràcies al treball de Roser Porta⁶⁹, sabem que, l'any 1933, una jove Rodoreda descobreix la Catalunya rural de muntanya quan puja a Coll de Nargó per escriure un reportatge sobre la restauració de l'església romànica

⁶⁹ Porta ha analitzat el periodisme i les primeres novel·les de Rodoreda (2007) i, juntament amb Tony Lara, la relació de l'escriptora amb Coll de Nargó (2008).

del poble. L'article es publica a la revista *Clarisme* l'1 de novembre d'aquell any⁷⁰. Però l'impacte del viatge al Pirineu en la jove barcelonina va excedir l'interès d'una simple comanda periodística. Ho podem afirmar per diverses raons: perquè al reportatge Rodoreda no es limita a parlar de l'església, sinó que en dedica la major part a fer un recorregut pels paisatges i les llegendes del poble; i perquè, el 1934, un any després, tria aquell mateix indret –tot i que sense esmentar el nom de Coll de Nargó– per situar-hi la seva segona novel·la, *Del que hom no pot fugir*, que narra la fugida a un poblet del Pirineu, coincidint amb la descripció de l'article, d'una jove que vol deixar enrere una relació amb un home casat i que es troba amb la cruesa i la misèria de què viu voltada la gent de muntanya. En tercer lloc, poc abans de complir els seixanta anys, el poblet pirinenc torna a aparèixer en la biografia de Rodoreda. És l'estiu de 1967 quan hi fa una estada breu, sembla que només d'una nit, amb Susina Amat –l'amiga retrobada dels anys del Comisariat per la República– el marit i la filla d'aquesta, Ernest i Anna Maria Saludes⁷¹. Es desconeix el motiu d'aquest últim viatge a Coll de Nargó a finals dels seixanta, quan Rodoreda ja havia publicat *La plaça del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* (1966) i *Jardí vora el mar* (1967) i havia escrit, corregit i deixat de banda *La mort...* Precisament l'any del viatge a Coll de Nargó, uns mesos abans, Rodoreda afirmava en carta a Sales que «qualsevol dia la faré a miques» (6/II/1967)(Rodoreda-Sales 2008: 329).

En la conversa que vam mantenir, Anna Maria Saludes recorda que el viatge que els seus pares i Rodoreda havien planejat fer era a Andorra, però per alguna raó van passar un dia al poblet de l'Alt Urgell i van fer nit a la Fonda del Llac, que encara existeix. ¿És que potser hi tornà, sota el pretext d'una excursió turística, per desfer-se en secret del bloqueig de no poder acabar *La mort...*? ¿Tal vegada per deixar-se inspirar novament pels paisatges que duia en el record d'ençà els anys trenta? ¿O es tractava només d'un retorn nostàlgic a un indret de la seva joventut, sense cap més importància? Només són conjectures, però que torni a visitar aquest poblet més de trenta anys després és, si més no, significatiu.

Arnau Pons ha estat el primer a establir la connexió entre les investigacions de Roser Porta sobre Coll de Nargó i els paisatges de *La mort...* N'ha assenyalat sobretot la coincidència

⁷⁰ Es pot trobar al volum Rodoreda (2015). *Obra de joventut. Novel·les, narracions, periodisme*, p. 937-943.

⁷¹ Vegeu Roser Porta (2008: 55). També es fa referència a aquesta visita del 1967 a la fotografia de Rodoreda a Coll de Nargó publicada a l'àlbum biogràfic de Marta Nadal (2000).

del riu que hi passa arran, l'espadat de la muntanya partida i l'aparició de les dones d'aigua a totes dues novel·les (2017: 358). Podem contribuir a esvaïr dubtes que la llavor inicial de *La mort...* hauria sorgit durant el viatge pirinenc del 1933 amb la lectura de certs fragments de l'article publicat a *Clarisme* que tornen a aparèixer, reelaborats, a la novel·la pòstuma. A tots dos textos s'hi esmenta la pudor a excrements i el crit penetrant dels cavalls: «aquell bat de fem tendre, i el renill d'una euga, i el bram perllongat, ploraner i colpidor d'un pollí» (2015: 938). A més, al reportatge dels anys trenta, ja s'hi fa referència a l'imaginari popular sobre la muntanya que amenaça de caure i sobre el riu que s'enduu les cases:

La llegenda que conta la gent del poble és la següent [...] Déu un dia volgué castigar-los, i mentre l'amo era a una vinya propera, treballant, sentí un terrabastall enorme i veié la muntanya que es migpartia i que fugia la casa, amb la dona i els fills a dintre, riu avall. (2015: 938-939)

A l'article a *Clarisme* hi trobem fins i tot l'embrió del cruel ritual mortuori de *La mort...* Rodoreda descriu la rehabilitació de la façana de l'església romànica amb una imatge destacada, la d'engolir ciment: «i les esclotxes van descarnar-se expressament i es reompliren de ciment: gavetes de ciment ben clar, que s'abocaren a totes les esquerdes que l'engolien, l'engolien, àvides de cloure's per sempre més» (2015: 942). Les gavetes de ciment clar que s'aboquen a *La mort...* ja no són per tancar clivelles d'una paret: la façana de l'església ha esdevingut el temple sagrat que és el cos humà i les esquerdes que engoleixen ciment són ara les boques badades a la força i els esòfags dels moribunds que traspassaran amb l'ànima tancada a dins, també per sempre més.

Aquelles ànimes que aconseguen fugir del ciment poblen el vent a *La mort...*: «I els vells explicaven que el vent de la Maraldina, ajupit per entre matolls quan a la muntanya no hi havia ningú, era un vent carregat d'ànimes» (11). També el vent a *Del que hom no pot fugir* bufa habitat per presències: «Diu que quan fa vent se senten veus planyívoles... a les víctimes de les Encantades els pateix l'ànima. Són veus d'ànima que ploren pel cos que es deixà temptar» (Rodoreda 2015: 180).

En definitiva, el germen del poble llunyà de *La mort...*, un poble feréstec i aïllat, es troba probablement en el Coll de Nargó representat a la novel·la i l'article oblidats dels anys trenta. Textos en què Rodoreda pinta una visió molt fosca del món rural, protagonitzada per la pobresa, la bogeria i les llegendes, i en què:

a més de les tècniques més modernes, segueix autors que ja formen part de la tradició, com ara Verdaguer o Víctor Català. L'empremta de Caterina Albert –admiradíssima per Rodoreda– és ben clara a *Del que hom no pot fugir*. Rodoreda imita el ruralisme més negre i crea història dramàtiques i esgarrifoses, sobre l'absoluta misèria humana a la muntanya, a l'estil de les dels *Drames rurals* de l'empordanesa. (Porta i Lara 2008: 37)

Trenta anys més tard aquest ruralisme negre torna a aparèixer a *La mort...*, però amb un estil polit i lluminós que aprofundeix en la crueltat i que presenta trets etnogràfics emmarcats en un món literari completament original. No en va Rodoreda ha viscut la Guerra Civil, l'exili, la Segona Guerra Mundial i la postguerra; ha descobert altres referents literaris, pictòrics i audiovisuals; i, el més important, és ja una autora madura amb una veu i un estil propis, genuïns. Una autora que no es reconeix en les seves novel·les d'abans de la guerra i les rebutja, per dolentes, com «pecats de joventut»⁷². És interessant notar que en el quart d'aquests «pecats», *Crim* (1936), en què parodiava el gènere de detectius, hi apareix el destacat humanista, arqueòleg i antropòleg Pere Bosch Gimpera irònicament mal camuflat sota el nom de Camp Gimpoma. Rodoreda va conèixer Bosch Gimpera els anys trenta (Arнау 2013: 11). Aleshores feia ja més de dues dècades que s'havia inaugurat l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya, creat per Tomàs Carreras i Artau a la Universitat de Barcelona, amb el propòsit de recopilar dades per realitzar un inventari etnogràfic sobre Catalunya. L'interès per l'antropologia i el folklore formaven part de *l'air du temps* també a casa nostra i Rodoreda el retrobaria a París, després de la Segona Guerra Mundial.

Però tornant a *Del que hom no pot fugir* i al reportatge de *Clarisme*, cal remarcar que en realitat, i més enllà dels fragments en què hem cercat la guspira que hauria encès l'imaginari de *La mort...*, és molt més gran la distància amb els dos textos dels anys trenta que no pas la proximitat, tant pel que fa a la temàtica com a l'estètica i l'estil en què estan escrits. Tot i així, l'origen remot en el ruralisme de preguerra demostra que, en essència, *La mort...* no és un

⁷² En una entrevista a TVE del 1980, a càrrec d'Esther Benítez, Rodoreda es refereix en aquests termes a les seves novel·les de joventut: «Es un rechazo muy comprensible, porque ¡son tan infinitamente malas! Es decir, no se trata únicamente de rechazarlas, sino lo que yo quisiera es que no existieran. Me horrorizan, son de aquellos pecados de juventud que te persiguen toda la vida, y que desde la montaña de mis años aún tenga que sentirme perseguida por mis novelas malísimas es terrible. Es muy pesado» (Reproduït per escrit a Mohino 2013: 202).

novel·la completament al marge de la resta de l'obra de la barcelonina, com sovint s'ha volgut insistir.

3.2 Henri Michaux i altres referents literaris

El rastre de l'imaginari pirinenc de les dones d'aigua i del ruralisme negre és difícil de copsar, ja que es troba soterrat per l'estranyesa i la fantasia i perquè la novel·la se situa en un *no-lloc* i un *no-temps*. *La mort i la primavera* no és Coll de Nargó a principis dels anys trenta, no és cap poble en concret, no pertany a cap país ni a cap època determinada. Tan sols sabem que es tracta d'una cultura ancorada en el pas de les estacions, entre el prehistòric i el posthistòric (Villaronga 2009), un poble en què els rituals marquen el pols de la vida col·lectiva. Rituals que, com aventuràvem a la hipòtesi inicial, conformen un tot ideat per Rodoreda, que els anys de la postguerra es devia interessar força per l'antropologia o si més no per la literatura d'etno-ficció. Sabem del cert que va llegir Michaux, Artaud i Below, autors que van inspirar algunes de les seves ficcions en viatges a cultures no occidentals.

Pel que fa a Michaux, Obiols escriu, en una carta de gener de 1960, el seu parer sobre *Flors de debò* –que llavors es titula només *Flors*– i afirma que no és necessari que Rodoreda el citi: «No cal, doncs, que facis cap al·lusió a Michaux» (2010: 128). Això indica que respon a un dubte de l'autora en una carta anterior que no s'ha conservat sobre si calia explicitar l'obra de l'escriptor belga com a font d'inspiració de les *Flors*.

Michaux és autor d'*Un barbare en Asie* (1933) que relata els seus viatges reals a l'Índia, el Nepal, la Xina, el Japó i Malasia. Anys després, en el prefaci de 1967, ell mateix qualificà els viatges com a ficticis, perquè partien de l'obsessió de cercar allò pintoresc en cultures que ja havien estat intoxicades per la colonització occidental i que es trobaven immerses en revolucions postcoloniales que acabarien d'escombrar maneres de ser i de sentir fixades des de mil·lennis:

Peut-être au fond de moi les observais-je comme des voyages imaginaires qui se seraient réalisés sans moi, œuvre d'«autres». Pays qu'un autre aurait inventés. [...] Ce qu'il manque beaucoup à ce voyage pour être réel. Je les sus plus tard. Faisais-je exprès de laisser de côté ce qui précisément allait faire en plusieurs de ces pays de la réalité nouvelle : la politique?». (Michaux 1967: 14)

Un Michaux desencantat i autocrític equipara, tres dècades més tard, els seus viatges reals de joventut amb les expedicions imaginàries reunides a *Ailleurs* (1948). Per Michaux, el plantejament de voler contactar amb cultures autèntiques i mil·lenàries és tan fictici i absurd a *Un barbare en Asie* com a *Ailleurs*. Aquest últim llibre, que ja amb el seu títol apunta a un *no-lloc* –en una altra banda–, aplega tres reculls publicats anteriorment: *Voyage en Grande Garabagne* (1936), *Au pays de la Magie* (1941) i *Ici, Poddema* (1946). Són precisament aquests relats de viatges imaginaris els que més interessaren Rodoreda a qui, com afirma Mercè Ibarz,:

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'escrivi 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. (2017: 95)

Certament les *Flors de debò* –mena de tractat poètic de botànica sobre flors antropomòrfiques– i els *Viatges a uns quants pobles* que completa el recull publicat el 1980– s'inspiren en els viatges etno-fantàstics de Michaux, sobretot pel que fa a l'enunciació. Tant aquests reculls de l'autora com els de l'escriptor belga són obres presentades per un rodamón que és poca cosa més que una veu impersonal i una mirada estrangera a cultures i indrets fantasiosos; una mena d'etnògraf parodiat que narra en temps present, i sempre des de la distància irònica, fins i tot els costums més escabrosos. És el cas dels «Émanglons» de Michaux que se suïciden penjant-se amb calma i sense escarafalls i dels homes de «Viatge al poble dels penjats», de Rodoreda, que també es penjen de bon grat:

Ils se pendent, quand ils en arrivent à ne plus vouloir aller plus loin dans la vie, ils se pendent, mais jamais avec une corde, les cordes étant réservées à mesurer. Toute autre matière leur est bonne – étoffe, brins d'osier, ou lanière– ils se pendent avec facilité, pour un “oui” pour un “non”, dès qu'ils sont arrivés à un certain point. Ils ont même une maison, en chaque ville, pleine de lanières. En demande une qui veut. Personne n'interviendra. Trouvant la lanière qu'il faut, et le calme voulu (car il n'y vient jamais que celui qui a la même intention que lui) il la fixe à un des crochets tout préparés – et hop... (Michaux 1967: 50).

En aquest poble tots els homes són pecadors. En el moment de néixer ja van amb el pecat encastat al paladar. Així que els nois passen a ser homes només viuen per tenir dona i fills. Cada home en vol setze. I de tant que li agrada fer-los acaba castigat, com tots, i a la ratlla buida del cervell que parteix els dos mons se'ls aixeca el deliri i només tenen ganes de penjar-se [...] Vostè, si ha travessat el bosc, ¿no s'ha adonat quina cara d'estar al cel que fan tots els penjats?» (Rodoreda 2017: 72-73).

Però humor i rodamón desapareixen del tot a *La mort...* La novel·la no està narrada des de la distància d'un foraster extern a la comunitat, sinó des de la implicació emocional d'un personatge intern, local, però que, malgrat ser-ho –i pel fet de no haver entrat encara a l'edat adulta– pot narrar els costums del poble amb un efecte d'estranyesa i meravella. Així, tot i que l'enunciació de *La mort...* s'allunya força de la veu d'*Ailleurs*, Rodoreda podria haver-s'hi inspirat per a la creació de certs rituals, costums i personatges. Comptariem fins i tot amb una prova documental: entre els papers que s'han conservat a l'arxiu de la Fundació, hi ha un plec de notes i citacions –mecanoscrites o mecanografiades– de diversos autors, entre ells un paràgraf dedicat, justament, a l'obra *Au pays de la Magie*. El fragment està escrit a màquina i ben probablement de memòria, perquè s'equivoca en la grafia del nom i cognom de l'escriptor belga i perquè no cita el passatge original en francès, sinó que en fa una interpretació en català:

Els mals casats constitueixen un perill màgic, diu Henry Michaud [sic.] en el país de la màgia, i s'ha pogut veure totes les habitacions d'un poble caure fetes pols dels sentiments hostils d'un marit per la seva dona, sentiments que ell assajava de dissimular fins aleshores, quan el poble ensulciant-se [sic.], el va restituir a l'evidència. (Arxiu Mercè Rodoreda 6.2.4/19)

Tot i que la citació no està datada, el fragment ens recorda els mals casats que també apareixen a *La mort...* i que protagonitzen un dels rituals del poble en què la violència física s'ha sublimat en la violència subtilment psicològica perpetrada pels marits banyuts que, amb carícies tendres i voyeurisme, torturen les seves mullers i llurs amants. És el ritual per matar el desig dels adults –explicat pel pres al protagonista–, en què els sentiments hostils del marit també operen una mena de màgia que acaba afeblint la parella d'infidels:

Totes, deia, tenen els cabells llargs... i fins... i quan desitgen un home, el seu home si se n'adona... si se n'adona, deia, comença a amoixar la seva dona. Fa tot el que ella vol. Tot. I mentre fa tot el que ella vol un dia l'agafa i se l'asseu a la falda i li posa els llavis al coll però abans li agafa els cabells i a poc a

poc els hi va enretirant del coll, els aparta; n'hi ha que fugen i tornen a caure i ell els torna a agafar fins que el coll queda sense cabells i és quan posa els llavis al coll i diu a la seva dona que li digui el nom. El nom. I el demana i el demana. I la dona no el diu. I no el diu... no. N'hi ha que es mig moren. I a l'últim alguna el diu una mica adormida per la finor dels llavis i pel benestar de la pell sense cabells... [...] I quan l'home ha fet dir el nom, fa estirar la dona al llit i fa venir l'altre home i el fa estirar al costat de la seva dona i ell es queda dret als peus del llit i mira. I l'altre home si la dona ha dit el nom no es pot negar a obeir l'home de la dona. I ells es poden mirar però no poden parlar-se. I segons de quina manera és la dona no pot mirar. I segons de quina manera és no para de mirar i el seu home als peus del llit mentre el temps va fugint es torna més i més home. I els dos que estan estirats, a cada moment que passa són menys home i menys dona... Fins que ve un dia que la dona es tapa la cara amb les mans i xiscla. Maten el desig així, molt de mica en mica, si cal... l'estona més llarga dura una tarda. Si la dona no ha xisclat una altra tarda... De vegades dura mesos: quan l'home topa amb un desig molt fort. I quan la dona xiscla el desig fuig del cor de l'home i del cor de la dona... Jo en vaig tenir... va néixer i no sé com... vaig fer tot el que vaig poder perquè no el veiessin. No mirar. El descobreixen en els ulls. No mirar. Però el van endevinar en la dona i jo sabia que no podria aguantar i que diria el meu nom de seguida. I ho sentia estirat al llit i amb mal de dalt a baix. I no sé on sentia el pes dels cabells d'ella quan queien d'entre els dits del seu home una i altra vegada... i era pitjor que sentir passar el riu de nit i de dia, pitjor que renillar, pitjor que tot... perquè cada cabell que la mà apartava era com si m'escanyés... per cada cabell un dia del meu viure... un dia que fugia mentre jo estava quiet i pels forats de la pell em sortia l'aigua salada del cos... (114-115)

Però els mals casats no són els únics personatges que apareixen al recull d'*Ailleurs* i a *La mort...* A totes dues obres hi trobem, per bé que amb matisos diferents, agonitzants que moren ofegats a mans de la comunitat, homes sense cara i famílies que viuen amb la por que se'ls ensorri la casa. Al primer llibre d'*Ailleurs*, *Voyage en Grande Garabagne*, també s'hi ofeguen ritualment aquells éssers anomenats «Émanglons» que han emmalaltit. Es tracta d'impedir que encomanin la seva mala respiració a la de tota la ciutat, però no se'ls escanya amb ciment, sinó amb mans fortes i decidides:

Quand un Émanglon respire mal, ils préfèrent ne plus le voir vivre. [...] Le malade ne peut, par le fait de la sympathie naturelle aux homes, qu'apporter du trouble dans la respiration d'une ville entière. Donc, mais tout à fait sans se fâcher, on l'étouffe. [...] Le malade n'a pas le temps d'être vraiment étonné que déjà il est étranglé par des mains fortes et décidées, des mains d'hommes de devoir. (1967: 21)

A més, al poble dels «Émanglons», tothom viu amb la inquietud que el sostre els caigui a sobre, tret que aquí no és a causa de les arrels de glicines gegants que aixequen les

cases, com a *La mort...*, sinó per culpa d'uns cucs que arriben amb la boira i que en roseguen les fustes:

Les Émanglons de la presqu'île d'Avord ont bien des ennuis à cause de leurs maisons. [...] Ils vivent dans l'inquiétude que leur maison leur tombe dessus. Ils passent continuellement la main dans leur chevelure, comme si elle était déjà pleine de gravats et de débris vermoulus du toi. C'est un ver qui ronge le bois de leurs maisons et qui vient, porté par le brouillard». (1967: 29-30)

Per últim, a totes dues obres hi apareixen els homes sense cara, però mutilats per causes diferents. A *La mort...* es tracta d'homes innocents, obligats a travessar subterràniament el riu farcit de roques que els esquinquen el rostre:

sol i nu, es ficava al riu i travessava el poble per sota per vigilar que l'aigua no descalsés les pedres i no s'endugués el poble avall. I aquest home de vegades sortia amb la cara feta malbé i de vegades amb la carra arrencada. (15)

En el cas d'*Au pays de la magie*, en canvi, són uns mags botxins els encarregats d'arrencar les cares dels criminals en un fragment en què, tot i que emmascarat rere el fibló omnipresent de l'humor, Michaux escriu un dels passatges més macabres del seu llibre:

Là les malfaiteurs, pris en flagrant délit, ont le visage arraché sur-le-champ. Le Mage bourreau aussitôt arrive. Il faut une incroyable force de volonté, pour sortir un visage habitué comme il est, à son homme. Petit à petit, la figure lâche, vient. Le bourreau redouble d'efforts, s'arc-boute, respire puissamment. Enfin, il l'arrache. L'opération étant bien faite, l'ensemble se détache, front, yeux, joues, tout le devant de la tête comme nettoyé par je ne sais quelle corrosive éponge. Un sang dru et sombre sourd des pores partout généreusement ouverts. Le lendemain, un énorme, rond caillot croûteux s'est formé qui ne peut inspirer que l'épouvante. Qui en a vu un se le rappelle à tout jamais. Il a ses cauchemars pour se le rappeler. Si l'opération n'est pas bien faite, le malfaiteur étant particulièrement robuste, on n'arrive à lui arracher que le nez et les yeux. C'est déjà un résultat, l'arrachage étant purement magique, les doigts du bourreau ne pouvant en effet ni toucher ni seulement effleurer le visage à retirer. (1967: 142-143)

La intertextualitat entre Rodoreda i Michaux és clara, però *La mort...* no és en cap cas un manlleu d'*Ailleurs*. La distància entre les dues obres és evident pel que fa a l'estil, l'enunciació i el *pathos*. L'obra del belga encaixa més en el gènere del meravellós i la tradició dels relats de viatges a la manera de Gulliver. Si amb *Ailleurs*, Michaux feia una paròdia de

L'exploració occidental de terres llunyanes, Rodoreda es volca de ple en l'uropeïtzació del terror feixista i concentracionari. A l'escriptora no li cal moure's del bell mig d'Europa per imaginar un infern etnogràfic amb rituals estranys i primitius que, en comptes de voler descriure una societat llunyana, ens confronta amb els fonaments violents de la nostra societat mitjançant la fantasia. Potser és per això que Rodoreda no situa el poble de *La mort...* en un espai físic concret, ni real ni tan sols fictici. No s'inventa tampoc un topònim, com sí que va fer Michaux amb els seus relats de viatges imaginaris amb noms empescats per a les societats que descrivia: «Pays de la Magie», «Grande Garabagne» o «Poddema». Amb el terme imprecís i genèric de *poble*⁷³, Rodoreda evita que la novel·la pugui ser llegida com una fugida exòtica i pintoresca a contrades remotes.

Un altre escriptor que sabem que Rodoreda va llegir és el nord-americà Saul Bellow, ja que un dels lemes de *Quanta, quanta guerra...* (1980) és una frase de *Henderson, el rei de la pluja* (1959). La novel·la de Bellow narra el viatge a l'Àfrica d'un excombatent de la segona guerra, sonat i ric que acaba sent el rei de la tribu: «What make me take this trip to Africa? There is no explanation». Per a Mercè Ibarz (2017), *La mort...* i *Henderson...* –tot i ser novel·les molt diferents– plantegen aspectes que pertanyen al mateix context cultural dels anys cinquanta: el vessant de ficció etnogràfica i l'interès per donar veu a personatges alienats, fora de la cultura llibresca.

En aquest sentit, també podem esmentar Antonin Artaud que escrivia des del límit lúcid de la bogeria i des del rebuig a la cultura occidental. El 1936 Artaud va fer un viatge a Mèxic per conèixer uns dies amb el poble indígena dels Tarahumaras i experimentar el ritual sagrat del peiot. L'artista francès cercava en els rituals primitius i en la presència viva de la cultura mexicana anterior a la conquesta espanyola allò primordial en l'ésser humà⁷⁴: la verificació d'una unitat pristina existent a tot el món abans de la degradació que la cultura

⁷³Al recull de «*Viatges a uns quants pobles*», Rodoreda emprà també el terme *poble* però seguit sempre d'un topònim imaginat, a la manera de Michaux, com per exemple «Viatge al poble de les rates ben criades», «Viatge al poble de la por», etc.

⁷⁴ En una carta al ministre d'educació francès de l'agost 1935 per obtenir fons pel seu viatge, Artaud exposa la seva visió alhora mística i estructuralista: «Si la civilización de México ofrece un ejemplo perfecto de las civilizaciones primitivas de espíritu mágico, obtendremos todas las formas de cultura primitivas y mágicas que esta civilización puede plantear» (1971: 342).

europèa hi va exercir (Schneider 1984:12). Sabem –perquè el cita extensament al pròleg de *Quanta, quanta guerra...*– que Rodoreda va llegir l'*Heliogàbal* (1934) d'Artaud⁷⁵, però desconeixem si també es va interessar pels diferents textos del creador francès inspirats a Mèxic com *D'Un voyage au pays de Tarabumaras* (1937), *La conquête du Mexique* (1932)⁷⁶ o la sèrie de manuscrits trobats després de la seva mort per Serge Berna i publicats el 1953 –quan Rodoreda vivia a París– que aplegaven les notes de l'escriptor al·lucinat sobre cosmogonies primitives⁷⁷.

Però Artaud, el més al·lucinat i marginat dels surrealistes, no fou l'únic en interessar-se per ètnies primitives. Segons Schneider, «el fracaso que para la mayoría de surrealistas significó el ingreso al Partido Comunista se traduce, en muchos, en la caída dentro de un mundo primitivo que los antropólogos se han encargado de exaltar; es el caso de Bataille, el de Mabile, el del propio Breton». (1984: 13). El 1944, en un viatge amb la seva companya Elisa Claro a la Península de la Gaspésie (Québec) –a la desembocadura del riu Saint-Laurent a l'Àrtic–, Breton escrigué segurament el seu text poètic més complex, *Arcane 17* (1944), un vaivé descriptiu que alternava el bell espectacle de la natura amb el seu paisatge oníric i emocional. En algunes pàgines d'aquesta obra titulada com la carta del tarot de l'Estrella – l'arcà número 17–, Breton invoca els genis d'una natura antropomòrfica, somia amb rituals pagans, i barreja el dels indis *hopi* –amb qui va viure un temps al sud dels Estats Units– amb antigues cerimònies egípcies. En un dels somieigs que relata, hi destaca un arbre sagrat, el corrent de l'aigua que arrossega un taüt, arrels amb poders i papallones que, amb les seves ales, reflecteixen les llampades d'una destrució o simbolitzen l'eterna metamorfosi de les estacions i de la resurrecció. Arbre, aigua, destrució, arrels, papallones. No ens sembla casualitat que els mateixos elements poblين la trama narrativa de *La mort...*, tot i ser una obra de ficció molt allunyada de la introspecció autobiogràfica i de les visions interiors a què s'abandonà Breton:

⁷⁵ Vegeu Mercè Rodoreda 2008: 999.

⁷⁶ Vegeu Antontin Artaud, *Oeuvres Complètes IX* on apareixen aplegats els diferents textos i relats relacionats amb aquest viatge.

⁷⁷ Vegeu Artaud (1953). *Vie et mort de Satan le Feu*, seguit de *Textes mexicains pour un nouveau mythe*, amb pròleg de Serge Berna.

Le papillon tourne. Durant ce dernier discours, il était resté immobile et de face, mimant une hache de lumière plantée dans la fleur. Le battement découvre maintenant son aile triple frottée de la poussière de toutes les pierres fines. [...] L'homme voit trembler cette aile qui est, dans toutes les langues, la première grande lettre du mot Résurrection. Oui, les plus hautes pensées, les plus grands sentiments peuvent connaître un déclin collectif et aussi le cœur de l'être humain peut se briser et les livres peuvent vieillir et tout doit, extérieurement, mourir, mais une puissance qui n'est en rien surnaturelle fait de cette mort même la condition du renouveau. Elle assure au préalable tous les échanges qui veillent à ce que rien de précieux ne puisse intérieurement se perdre et à ce qu'à travers les obscures métamorphoses, de saison en saison le papillon reprenne ses couleurs exaltées. (Breton 1971: 95-97). [El subratllat és nostre]

Le coffre a glissé peu à peu jusqu'à la mer. Il a été pris dans l'engrenage de ses courants, il a roulé sans fin dans ses tortueux escaliers de verre [...] Et c'est alors seulement qu'il est ramené sur la côte, pour être rendu tout debout à la terre. Et la terre s'émeut car rien ne peut faire qu'il soit jamais profané. Le coffre est là, toujours aussi hermétique, hérissé des ongles de l'anatife et ruisselant de sa longue crinière. [...] Des racines d'une force inconnue se lovent et se distendent jusqu'à paraître ramasser en elles tout le surplus de vigueur des forêts tropicales et d'elles croît à vue d'œil en pleine maturité l'arbre auquel il échoit d'enfermer le coffre dans son tronc, de par l'ordre exceptionnel de la nature. Mais cet arbre, je le reconnais : c'est lui qui m'a jeté à terre tout à l'heure ! il est maintenant complètement refermé sur son secret, tel que j'ai commencé par le voir. [...] Voici venir des hommes habillés d'étoffes légères et rayées, porteurs des haches. Ils ont un ordre à accomplir sur lequel ils disputent longuement. Ce doivent être des esclaves. Ils arrêtent leur choix sur l'arbre sacré. Le fût de l'arbre à terre. Les coupes présentent les ramages que révèlent au polissage les arbres pétrifiés. (106-7)

L'afinitat dels surrealistes amb l'etnologia es corresponia amb l'entusiasme confès que el pare de l'antropologia estructural, Claude Lévi-Strauss, sentia pel surrealisme i la seva capacitat intuïtiva d'anticipar i connectar amb les categories inconscients del pensament en estat salvatge⁷⁸. Artaud les havia buscat, sobretot, en el teatre. Un altre escriptor que, com ell, també fou un surrealista dissident i que segurament és qui més va explorar amb profunditat

⁷⁸ Sobre la relació entre alguns surrealistes i Claude Lévi-Strauss, Manuel Delgado ha escrit: «En una confluència, acaso irreplicable y absolutamente extraordinaria de ciencia, sabiduría e intuición, demostrando lo arbitrario de las divisiones que las supone irreconciliables o simplemente entidades diferentes. En un mismo chalet de dos plantas de Greenwich Village, Lévi-Strauss ultimaba sus Estructuras elementales del parentesco, mientras en la habitación de al lado Yves Tanguy pinta y Claude Shannon inventaba los cerebros eléctricos. Lévi-Strauss habría de recordar, no sin nostalgia, como en aquel Nueva York de los años cuarenta Max Ernst, André Breton, Georges Duthuit y él frecuentaban, en busca de objetos imprevistos, los pequeños anticuarios de la Tercera Avenida» (Delgado: 2021).

les relacions entre literatura i etnografia és Michel Leiris, poeta amb formació acadèmica en etnologia, que fou director del Musée de l'Homme, hereu de l'antic museu d'etnografia Trocadéro. Leiris va participar com a secretari a la primera gran expedició etnogràfica que travessà d'oest a est l'Àfrica negra, creuant l'Àfrica Occidental i Equatorial francesa entre 1931 i 1933, amb Marcel Griaule al capdavant d'un equip interdisciplinari d'etnògrafs, etnomusicòlegs, lingüistes i cineastes. L'objectiu de la missió Dakar-Djibouti era etnogràfica – amb l'objectiu de conèixer aquells pobles i recollir-ne informació pel llavors Musée Trocadéro– i alhora política –exposar *la grandeur* francesa i fer més efectiva l'actuació colonial. Encarregat de portar el diari de la missió, Leiris es va confrontar a una forta crisi d'identitat: la de l'etnògraf davant l'administració colonial a la qual pertanyia. El relat del viatge, *L'Afrique fantôme* –publicat el 1934 i reeditat el 1950–, es convertí en diari personal i en antecedent de l'etnologia reflexiva, amb el canvi de posicionament de l'etnòleg davant del seu objecte d'estudi i la presa de consciència que en realitat l'objecte és un subjecte. Es tracta d'una obra híbrida que combina l'exploració etnològica, lingüística i estètica amb l'exploració íntima i psicoanalítica d'un mateix, amb una gran importància dels somnis. Tot i que havia trencat amb Breton el 1930, Leiris va continuar invocant a la seva escriptura associacions lliures, significats onírics i encreuaments entre il·lusió i realitat.

És precisament la cerca surrealista de nous plànols de realitat la que havia encès en Leiris –i també en Bataille– la fascinació per les corrides de toros espanyoles. Hi trobaven una festa que resumia l'atractiu de la cerimònia popular: la màgia i la bellesa barrejades, en una mateixa coreografia, amb la sang i el sacrifici. La seva obra *Miroir de la tauromachie* (1938) és una reflexió d'arrel antropològica sobre l'espectacle de la corrida. El mateix any, Artaud publicava *Le Théâtre et son double*, en què també se servia de l'antropologia per aprofundir en la vessant més ritual del teatre. Tant per Leiris com per Artaud, l'etnologia era, sobretot, un vehicle de retrobament amb allò sagrat (Delgado: 2021).

La nòmina d'obres franceses de ficció o autoficció que des dels primers anys del XX prenen com a tema central les expedicions etnogràfiques a pobles primitius és nombrosa i gens estranya tenint en compte que l'hexàgon era una gran potència colonial. Des del *Voyage au Congo* (1927) en què Gide denunciava els vicis del colonialisme fins a la sàtira etnogràfica de Vercors que, a *Les animaux dénaturés* (1952), narra el viatge d'un equip d'antropòlegs a

Nova Guinea per trobar l'anella perduda en una població viva d'éssers mig simis mig humans i plantejar-se el dilema moral de la frontera entre humanitat i animalitat.

En definitiva, la literatura d'aquells anys –com també la pintura– s'interessa per representar civilitzacions no occidentals i actualitzar estèticament l'estudi i curiositat per altres pobles. Curiositat i estudi convertits en disciplina a meitats del XIX amb el naixement de l'antropologia, una ciència social maculada de colonialisme des del seus inicis. Durant les primeres dècades del XX, la fascinació occidental per l'alteritat dels pobles primitius creixia tant per sotmetre'ls comercial i religiosament com per cercar-hi, en el cas de molts escriptors i artistes visuals, un sentit a «l'anomenat *progrés* que la Gran Guerra havia desballestat» (Ibarz 2017: 94). La pregunta pel sentit de la civilització i l'essència de la humanitat encara es faria més urgent després del 1945 i, per tant, la necessitat de molts creadors occidentals d'emmirallar-se en altres pobles, amb la voluntat d'entendre l'Altre però també per, a partir de l'estudi de la cultura aliena, entendre'n la pròpia.

3.3 Saint-Germain-des-Prés (1946-1954)

Establir la nòmina exacta dels autors i obres que Rodoreda llegí és difícilment demostrable i al cap i a la fi no és el més important, ja que el seu univers de ficció és estrictament original. Però sí que val la pena de reconstruir a grans trets quin era el context cultural de la França que va viure, ja que fou una època decisiva per nodrir la seva sensibilitat com a creadora. Del 1947 al 1954 visqué a París. Foren uns anys en què llegia molt en francès i en anglès, estava al cas de les novetats editorials, sovintejava llibreries, cinemes, galeries d'art i museus. S'han conservat algunes cartes que envià a Obiols, l'estiu del 1953, que permeten entendre fins a quin punt l'oferta cultural parisenca va significar una veritable etapa de formació per a la seva mirada artística de maduresa. En una mateixa carta –de què en citem un fragment extens a continuació– és capaç de fer veure, amb el seu talent de novel·lista, els quadres que l'han enlluernat en dues visites a una galeria d'art contemporani i a les sales del Louvre, amb només un dia de diferència:

A la tarda em vaig decidir, després de sospesar-ho molt d'anar a veure l'exposició Duffy [...] La primera època Duffy no em va entusiasmar gens i vaig pensar que no valia la pena d'haver fer tant canvi de metro. Li queda brut, monòton, sense gràcia i més aviat mediocre malgrat que ja apunten, en alguna tela, les palmeres i les banderoles. A mida que van avançant i a mida que ell avançava la cosa canvia. Comença a trobar estil, comença la gràcia: les ratlles curtes i nervioses, la claror, les cabretes del mar i s'instal·la en el mar i els colors com si fos a casa seva. I a mida que es va avançant, creix, que diria el nostre estimat Agelet. I de la gràcia i de l'agilitat, de la facilitat i el *savoir faire*, es trasllada, amb l'experiència i el pes dels anys, a la força i al classicisme. Un senyoràs. Vaig quedar enlluernada. És allò que la fama, en realitat, la té qui la mereix. L'exposició estarà oberta fins a l'octubre, per tant, la podràs veure, i més d'una vegada, perquè s'ho val. [...] Ahir, a dos quarts de dues, vaig sortir de casa direcció Museu del Louvre [...] Em pensava que em tornava boja. Quan vaig entrar a la gran sala, la sala de la Gioconda, el primer que vaig veure a la meva dreta va ésser la batalla de Paolo Ucello. I tot de Ticians agrupats. I més avall, en una sala nova, els grans Veroneses. I més avall en unes sales a punt d'inaugurar hi havia unes quantes ballarines de Degas i deia «Nouvelles acquisitions». I al final de la sala per una porta que tapa el gran retrat de Lluís XIV vaig entrar a l'enlluernament. Rubens a trompades: tot és color i pasta suau i rodonesa: mareja. Però a cada banda d'entrada de la gran sala hi ha els «cabinets». Demana. De Van Eyks i Memlings i Rembrants i escola holandesa a cor què vols. Hi ha tant i tant que ja no sé ni el que és nou ni el que és vell ni si tot ja ho havia vist. Vaig quedar desconcertada. Quan van tancar tot em feia mal. Els ulls, els peus, les cames... Abans de sortir, però, vaig travessar la sala Egípcia i no em vaig deixar perdre un cop d'ull als frescos pompeians de baix. (10/VII/1953) (Rodoreda 2017: 226-227)

Rodoreda també pintava⁷⁹. Sobretot pintava. La seva obra plàstica no està datada, però la podem situar en aquells anys parisencs gràcies també a cartes adreçades a Obiols en què li parla dels quadres que ha pintat i li demana paper per fer aquarel·la. Segons Mercè Ibarz, és l'època en què va patir una paràlisi al braç dret que, estranyament, li impedia de fer novel·la, però no de dedicar-se a la poesia, els collages o les aquarel·les. L'experiència de la paràlisi –que anys després recolliria per escriure el relat de títol homònim– li va durar uns quatre anys⁸⁰. Sembla que els estralls de la guerra, que havia viscut a Llemotges i a Bordeus, sobrenien en temps de pau en forma de dolència nerviosa psicossomàtica. Abocar-se a la

⁷⁹ Vegeu la «Cronologia essencial» de Carme Arnau al primer volum de la *Narrativa Completa* (Rodoreda 2008a: XVI-XVII).

⁸⁰ «Cap el 1947 va tenir els primers símptomes d'esgotament i d'una certa neurosi. El braç dret se li paralizzava sovint. La mà no li podia aguantar la ploma ni tampoc podia escriure a màquina. Anys després, ja a Ginebra, i quan va conèixer el metge que l'ajudaria a la ciutat suïssa, escriu el conte que exorcitza aquest episodi somàtic que durarà quatre anys. Va ser aleshores, a París, quan va començar a escriure poesia» (Ibarz 2008a: 64).

pintura li va servir de camí alternatiu per desbloquejar la creativitat i poder tornar, més endavant, a escriure novel·la. Tot i el seu trasllat a Ginebra el 1956, va continuar fent viatges continus a París per renovar el seu permís de residència i aprofitar per anar al cinema i comprar llibres (Arnau 1997: 15). Va mantenir la *chambre de bonne* de la rue du Cherche-Midi fins el 1974.

Per entendre la importància de París en la trajectòria vital de l'autora, podem fer un breu repàs a la geografia del seu exili: a les carreteres de la *campagne* francesa havia viscut el foc creuat entre les forces d'ocupació nazi i l'exèrcit francès; a Llemotges havia passat, gairebé sola, els primers anys de la guerra i havia conegut molts refugiats, jueus inclosos; a Bordeus, ja reunida amb Obiols i en una situació més estable, havia vist acabar-se la guerra, fins que la parella va poder tornar a París arran de la represa de la *Revista de Catalunya*. Ginebra suposaria, d'ençà finals dels cinquanta, l'estabilitat econòmica –gràcies a la feina d'Obiols com a traductor a Viena–, la soledat per crear i l'eclosió d'una febrada narrativa, llavor de tot el que escriuria després. Tanmateix, creiem que són els anys parisencs els més importants, perquè són els anys d'experimentació i de formació d'un imaginari propi, molt influït per l'atmosfera cultural de la ciutat. Rodoreda és una exiliada a la capital cultural del món. Viu precàriament a unes golfes, en una «cambra de minyona en un sisè pis, petita com un cop de puny i sense aigua. Un desastre»⁸¹, però situada al rovell de l'ou intel·lectual i cultural de la capital francesa, al costat del Jardí de Luxemburg, entre el barri Llatí, Saint Germain-de-Prés i Montparnasse. Aquesta localització privilegiada li va permetre contactar:

amb els corrents artístics més avantguardistes de l'Europa d'aquell moment, fet que hauria estat impossible si hagués viscut a Barcelona, aleshores subjugada a la retrògrada cultura del franquisme. A les galeries del seu barri va descobrir l'art de Kandinski, el del Paul Klee i va quedar profundament colpida per les exposicions de Joan Miró a la galeria Maeght. (Giralt-Miracle 2016: 22)

Dit d'una altra manera, Rodoreda es troba alhora als marges i al centre. Poc abans de morir, havia rememorat –per a un programa televisiu que no es va arribar a rodar– la doble condició de ser una exiliada catalana, desconeguda, però que prenia cafè ben a prop de Sartre i de Simone de Beauvoir:

⁸¹ (17/III/1947) (Rodoreda 2021: 53).

Aquest radi d'acció quan vivia a la capital del món, exactament al número 21 del carrer Cherche-Midi, anava de la plaça de la Concòrdia per una banda, fins al Louvre per l'altra i fins al Boulevard Saint Michel, amb alguna incursió fins a l'Arc de l'Estrella, que baixava a peu fins a casa tot trencant cap al carrer de la Boétie per tal de mirar aparadors i delir-me amb les coses boniques que no podria tenir mai. Com que la meua casa a París era una cambreta de minyona que la germana de Nicolau d'Olwer havia tingut la gentilesa de cedir-me provisionalment –un provisionalment que va durar anys–, es trobava molt a la vora de Saint-Germain-des-Prés quan tenia algun cèntim, que no era gaire sovint, anava a esmorzar al Lipp, al Flore, o bé als Deux Magots. Moltes vegades havia esmorzat al costat de Sartre o de Simone de Beauvoir. Com de tota la gent més representativa de l'època. (Mohino 2013: 262)

Rodoreda es mira els intel·lectuals francesos, asseguts als cafès del barri, amb distància, com si ho fes a través d'una vitrina. Com si la fama literària fos un article més exhibit en aquells aparadors que anava a contemplar per delir-se «amb coses que no podré tenir mai». De la mateixa manera que l'ofici de modista li havia permès «d'entreveure un univers de luxe»⁸² a Llemotges i a Bordeus, tot cosint per a una casa de modes parisenca; l'ofici d'escriptor fou també, a París i a Ginebra, una activitat d'enclaustrament. Era aquesta la paradoxa de viure «a la capital del món» i sentir a la vegada que es trobava al Pol Nord: «Escriure en català a l'estranger és el mateix que voler que floreixin flors al Pol Nord», havia sentenciat en una entrevista amb Montserrat Roig, el 1973⁸³. Una formulació hiperbòlica per referir-se al desfasament a què s'havien vist confrontats els intel·lectuals i escriptors catalans. Havien passat de participar a la Barcelona culturalment vibrant i efervescent dels anys trenta a trobar-se, de sobte i en mig de les penúries de l'exili, amb moltes dificultats per poder organitzar un camp literari propi. Rodoreda parlava d'un desert glaçat, perquè amb prou feines es podien garantir les interrelacions vives, els intercanvis que fan d'una literatura un camp cultural fructífer, una terra adobada per poder crear⁸⁴. Catalunya no només havia estat

⁸² És una frase del conte «Fil a l'agulla», protagonitzat per una cosidora.

⁸³ Vegeu Montserrat Roig (1973), «El aliento poético de Mercè Rodoreda». Reproduïda en català a Mohino 2013: p. 89-99.

⁸⁴ Aquestes interrelacions, impossibles de fer als cafès, es van traslladar als epistolaris personals i a capçaleres com *La Nova Revista* i *Quaderns de l'Exili*, a Mèxic. També es van provar de refer amb l'intent, aviat fallit, de reprendre *La Revista Catalunya* a París, dirigida precisament per Armand Obiols. Cal destacar la figura cabdal de Joan Fuster com a pont entre la generació d'exiliats i la d'aquells que havien crescut sota el franquisme. Josep Carner, Carles Riba o la mateixa Rodoreda produiran grans obres a l'exili precisament perquè, de joves i no tan joves, havien participat d'una manera o altra en el projecte modernista i noucentista de convertir Barcelona en una capital europea i de fer renéixer el català com a llengua de cultura a tots els nivells. Fou aquesta la veritable terra d'adob que permeté que, malgrat la dictadura, florissin les seves creacions en un entorn hostil com ho era

sotmesa políticament, sinó que es trobava immersa en un procés de suplantació de l'hegemonia intel·lectual que Francesc Vilanova (2018) ha estudiat tan bé. Res a veure amb aquella Barcelona de l'any 1936 que l'escriptora recordava, nostàlgica:

Era una Barcelona catalana. Era molt agradable. A més a més, abans de la revolució els escriptors, els pintors..., la gent se sentia important. Se sentia en una ciutat important. Els filòsofs, pintors, escriptors estrangers que venien no anaven a Madrid, passaven per Barcelona. Comprends? Era, diguem-ne, el centre intel·lectual i el centre progressista. On es feien coses. Era un lloc interessant. (Mohino 2013: 250)

Aquest «sentir-se important», el reconeixement que els escriptors rebien del camp literari i intel·lectual de la Barcelona genuïna d'abans de la guerra –quan tot just començava a fer-se realitat el somni de semblar una capital cultural, emmirallada en París–, havia esdevingut, a l'exili, ser només escriptor de portes endins, en aquella cambreta on es tancava a escriure⁸⁵. Quan té cèntims, surt a fer d'espectadora del camp intel·lectual parisenc dels existencialistes. És al centre del món cultural sense ser-hi, sense poder-hi participar, relegada a la més absoluta perifèria. Li és permès d'asseure's –invisible, anònima, una client qualsevol, estrangera– als cafès de Saint-Germain, a tocar dels escriptors francesos i contemplar com, ells sí, poden ser-ho de portes enfora. Si la imaginéssim metamorfosejada en una d'aquelles flors de debò que ella mateixa escrigué, seria una flor d'hivernacle, tancada i gelosa i amb el nas enganxat al vidre que la separa i l'exclou de la vegetació exuberant dels existencialistes francesos. No obstant això, encara que evidentment no pogués participar del camp literari parisenc –i, de fet, tampoc ho volgués, atès que mai no es plantejà d'escriure en cap altra llengua que no fos el català–, Rodoreda beurà de la gran concentració de capital cultural que li ofereix la ciutat.

Entre les dècades dels anys trenta i dels cinquanta, l'aire parisenc estava impregnat de relats de viatges reals i imaginaris, d'estudis de camp i de pel·lícules etnogràfiques. Rodoreda

l'exili. D'altra banda, els primers anys de postguerra, el conreu de la poesia «aleshores era l'única activitat cultural a la que l'exili català podia donar un marc col·lectiu, a través dels Jocs Florals, que s'havien tornat a convocar a Amèrica i a Europa» (Ibarz 2008a: 64) i que Rodoreda guanyaria tres vegades seguides.

⁸⁵ «Com sempre, em tanco on visc; el meu radi d'acció és molt limitat» (Mohino 2013: 262).

el va respirar de ple⁸⁶. En entrar en contacte amb el clima cultural europeu de postguerra, en què l'etnografia hi era tan present, podria haver recuperat aquella experiència personal que més podia assemblar-se al contacte amb una cultura primitiva: el viatge a Coll de Nargó. La misèria que de jove hi va veure la patiria a la seva pell pocs anys després, arran de la fugida cap a Orleans, amb la visió de cossos i de cavalls morts amb els ulls menjats de mosques als marges dels camins. En una carta adreçada a l'Anna Murià descriu l'experiència traumàtica de com va fugir París. L'envia des de Llemotges, el 29 d'agost de 1940:

Travessàrem Meung en ruïnes. Per terra, obstruint el pas, hi havia carretes en cendra i cavalls morts amb els ulls menjats de mosques voltats d'un bassal de sang. Davant nostre, a l'altra banda de carrer, asseguda en una cadira, tota vestida de negre i amb les mans blanques i encarcarades sobre la falda hi havia una vella morta. Ningú no gosava ni acostar-s'hi. Ajunta a tot això el soroll obsessionant de les carretes, moltes venien de l'Aisne i de la Somme, el bleix fatigós dels cavalls i els soldats retuts sense moral i amb l'única esperança de tornar a casa; ajunta-hi la gana, la set, els peus cremants de tant caminar plens de butllofes i els avions que no oblidaven de *rendre* visita. Quan ens faltaven dues hores per arribar a Orleans ens van fer decantar de camí, els ponts sobre el riu ja no existien i la ciutat cremava per tots quatre costats. [...] No feia cinc minuts que reposàvem ajaguts com cadàvers en un terraplè i ja venien els avions. Baixos, en formació de tres sortien dels núvols i enfilaven dret el pont, ple, vessant de gent i carretes. Volaven lent, tots tres alhora llançaven les bombes, es veia caure un fil de pics petits, allargassats i immediatament se sentien les explosions. S'aixecaven columnes de terra i fum per tot el voltant nostre, se'ns omplia el nas i la boca de pólvora. Així, dues hores. I endavant. (Rodoreda 2021: 29)

Tot i que va començar a escriure *La mort...* a Ginebra el 1961, l'imaginari espantós de la novel·la es devia congriar durant aquests anys de postguerra a París, en un moment cultural curull d'interès etnogràfic i primitivista. Un imaginari fosc que recorda la lògica inconscient dels malsons, que recupera records pirinencs i els barreja amb visions delirants de la guerra, la postguerra i del retorn dels deportats. L'enrenou del batec cultural del barri en què vivia Rodoreda no podia ofegar del tot els crits que provenien del Lutetia, a només cinc minuts a peu de la seva *chambre de bonne*:

⁸⁶ Si es fa un cop d'ull als números d'aquella època de *Le temps Modernes*—dirigida per Sartre i Simone de Beauvoir, revista de capçalera d'Obiols i molt llegida també per Rodoreda— comprovarem que hi abunden els articles i cròniques sobre llibres i pel·lícules d'expedicions etnogràfiques.

El Lutetia [fou] un dels hotels requisats per la Gestapo i, a partir de 1945, utilitzat per rebre els qui tornaven dels camps de concentració. Aquestes ressonàncies, els crits, encara avui recordats pels sobrevivents d'aquells anys, es troben tant en les pintures de Rodoreda com en la seva obra literària⁸⁷. (Ibarz 2008b: 21)

En efecte, les figures humanes d'ulls alienats i boques badades que l'escriptora pintà a principis dels anys cinquanta a París remetent al patetisme de la postguerra. Especialment una sèrie de vuit aquarel·les que Maria Rosa Villanueva ha catalogat per a la Fundació Mercè Rodoreda amb el títol de «Camps de Concentració» i en què hi destaca una estètica lúgubre i una temàtica que transporta als camps: esquelets, personatges amb vestimenta jueva i trets facials que expressen dolor (2016b: 84). Potser aquests no foren els únics retornats d'una guerra que Rodoreda escoltà o veié. És possible que els homes sense cara de *La mort...* estiguin inspirats, com ha apuntat Arnau Pons, en els *gueules cassées* de la Primera Guerra Mundial: «una expressió que designava a França els soldats de la Gran Guerra que van quedar amb el rostre desfigurats o mutilats, tot i que alguna vegada també se'ls va anomenar *soldats sans visage*» (2017: 349), terme molt proper als «homes sense cara» de *La mort...* D'ençà de la Guerra del 14, circulaven moltes fotografies i alguns films dels *gueules cassées* que van impactar l'opinió pública europea i que van ser l'objecte dels retrats expressionistes del pintor alemany Otto Dix. Eren el rostre viu de l'atrocitat i l'absurd bèl·lic, d'aquell estrany i cruel ritual d'enviar homes innocents a matar i morir amb trossos de ferro dins de trossos de carn: «la guerre, c'est simple: c'est faire entrer un morceau de fer dans un morceau de chair»⁸⁸.

Els obusos i la ferralla tallaven nassos i orelles, esquerdaven fronts, buidaven ulls i arrencaven mandíbules: així eren les cares mutilades d'un gran nombre d'excombatents que es van inscriure en el paisatge social francès de manera associativa i militant i que van imposar els seus rostres malmesos per demanar ajudes i caritat (Delaporte 2017). L'origen de la loteria francesa –*La Loterie Nationale*– es troba precisament en la col·lecta per ajudar aquests soldats mutilats a la Gran Guerra que es van agermanar entorn de *L'Association française des blessés du*

⁸⁷ A més, el Lutetia havia estat lloc de trobada entre artistes: «La reputació del Lutetia entre creadors i intel·lectuals, i del seu bar art déco, és llegendària des de 1910. Lloc de memòria de l'ocupació i els camps, per a Mercè Rodoreda serà també punt de trobada o de fer una copa: “Vaig tirar la teva carta a correus i aleshores em vaig anar a comprar el Monde al metro Sèvres i em vaig asseure a la terrassa del Lutetia i vaig demanar una cervesa. Vaig deixar passar l'estona i em vaig ficar al Récamier a veure una mena de revista on sortia la Darrieux”, escriu a Obiols el juliol de 1953» (Ibarz; Esteve 2021: 131).

⁸⁸ Frase extreta del film *Mourir à Madrid* (1963) de Frédéric Rossif.

visage, dirigida per Albert Jugon i el coronel Yves Picot. El terme *gueules cassées* apareixia a tots els bitllets de loteria i als establiments de venda fins finals dels anys setanta. Els diners recollits van permetre a l'associació de comprar, el 1931, dues finques on els ferits podien treballar junts al camp i fer-hi estades de convalescència, entre les nombroses operacions quirúrgiques a què se'ls sotmetia, a recer de les mirades de rebuig pel seu aspecte. Una de les finques es trobava a Moussy-le-Vieux, a menys de quinze quilòmetres de Roissy-en-Brie, localitat en què Rodoreda i Obiols van viure amb altres exiliats de la Guerra Civil entre el 1939 i el 1940.

Els rostres impossibles d'encarar dels *gueules cassées* esperonaren l'enginy mèdic per inventar pròtesis i estris que els ajudessin a menjar. Amb les imatges dels *soldats sans visage* en ment que Rodoreda podria haver vist, els homes sense cara de *La mort...*, que viuen apartats i beuen brou amb embut, no semblen tan fantàstics o irreal:

Els homes sense cara [seien] en una altra taula més a la vora del riu. Els homes sense nas o amb el front menjat o sense orela, podien seure a la taula de tots i viure com vivia tothom. Però els homes sense cara volien estar sols. Bevien el brou amb una mena d'embut. I quan mastegaven la carn ho feien amb una mà encastada en el forat de la boca perquè la carn la carn no fugís a fora. Els agradava més estar sols perquè els feia vergonya viure al poble. Vivien junts en un tancat darrera dels estables i entre ells s'ajudaven. Un home sense cara sempre més tenia al davant un altre home sense cara. (40)

Així als horrors d'una guerra tot just acabada s'hi sumava el record de l'anterior guerra mundial i de la guerra civil espanyola. En una carta adreçada a Obiols de juliol de 1953, l'escriptora explica l'impacte que li han produït certes imatges d'una pel·lícula estrenada aquell mateix any, *La vie passionée de Clemenceau*:

Vaig anar al Pax a veure la Vida de Clemenceau. No val gran cosa: però sempre és interessant de veure escenes de la guerra del catorze i l'home no té preu quan fa el boig per les trinxeres a veure si anima el soldat ras. T'adones que tot anava com Déu volia, sobretot els dos o tres anys primers, és a dir, fins que no arriba el soldat anglès i el material nordamericà. De primer feien la guerra dintre de sots, com nosaltres a Mallorca. Fins al cap de molt de temps no van aprendre de posar sacs a les trinxeres. Fa tristesa de veure com un país envia la gent a fer de màrtirs; com un govern, els envia i els avia. (Rodoreda 2017c: 226)

L'escriptora no va haver de sortir imaginàriament d'Europa per crear la seva ficció pseudo-etnogràfica. El seu viatge personal i literari al cor de les tenebres i al fons de la nit no la va dur —a diferència de Conrad i de Céline— a l'Àfrica exòtica, sinó a una banda i l'altra dels

Pirineus, abans i després de la Guerra Civil i de la Segona Guerra Mundial. A l'epicentre de la barbàrie que covava i escopia els seus ous d'odi i d'irracionalitat al si de la civilització occidental.

3.4 Primitivisme pictòric⁸⁹

A l'estètica i l'imaginari de *La mort...* s'hi poden rastrejar, com hem vist, referències històriques –als retornats de la guerra– i relacions intertextuals literàries, però també visuals i pictòriques. Per poder interpretar formalment *La mort...* i els seus lligams amb l'etnografia, és clau parar atenció a l'obra pictòrica de l'autora. Una de les hipòtesis en què basem la nostra lectura antropològica de la novel·la pòstuma és que Rodoreda hi hauria traslladat una estètica que havia imitat abans pictòricament, el primitivisme. Tendència comuna i omnipresent tant en l'art d'avantguarda com en el clima cultural parisenc que hem provat de traçar en els apartats anteriors.

Es dóna la coincidència que l'obra plàstica de Mercè va sortir a la llum, també, de manera pòstuma: «aquest vessant creatiu de Rodoreda es va mantenir ignot fins l'any mateix de la seva mort, el 1983, després que la jove descobrís algunes obres en desmuntar la casa de l'escriptora» (Giralt-Miracle 2016: 21). Això va propiciar la tendència a veure-hi, erròniament, una faceta íntima que ella mateixa hauria preferit ocultar, i a considerar les seves pintures i collages com un mer entreteniment menor, poc rellevant. El 2008, Ibarz aclaria que, tot i no

⁸⁹ Nota important: L'autora d'aquesta tesi doctoral vol agrair totes les gestions fetes des de la Fundació Mercè Rodoreda de l'IEC per aconseguir les autoritzacions pertinents de la Vegap per, segons la legislació vigent, poder reproduir els quadres de l'autora en un treball acadèmic sense ànim de lucre. En el moment en què aquestes autoritzacions es facin efectives, s'incorporarà adequadament el copyright corresponent. De moment, però, comptem amb el permís explícit de la Fundació per utilitzar les imatges de l'obra plàstica de Mercè Rodoreda necessàries per argumentar la hipòtesi primitivista de la nostra tesi sobre *La mort i la primavera*. Aquesta utilització es circumscriu, únicament, a la presentació d'aquesta tesi doctoral amb finalitats d'investigació i, per a tots els quadres reproduïts, consta l'autoria de Mercè Rodoreda com a dret a cita.

comptar amb l'autonomia de l'obra literària, l'obra plàstica no havia estat només un passatemps:

En un segle dominat per la interrelació dels gèneres creatius i les temptatives d'escriptors, cineastes i plàstics per trencar i entrellaçar les barreres creatives i comunicatives, l'obra en paper de Rodoreda (dibuixos en aquarel·les, aiguades, collages) estigui tan allunyada de l'obra, també en paper, que va escriure. No ho estan en definitiva en el seu món, que és també el món que ens ha fet visible. (2008a: 73)

A més, ha quedat constància dels dos intents d'exhibir els seus quadres, malauradament truncats: el primer a París, el 1953, a la galeria d'art i llibreria Mirador, que el 1948 Just Cabot –junt amb Víctor Hurtado i Lluís Montanyà– fundà a la plaça Vendôme, amb un nom que homenatjava el setmanari cultural de títol homònim, i aparador de la modernitat a Catalunya, que havia dirigit abans d'exiliar-se; l'altra a Barcelona, el 1957⁹⁰. El cas és que la frustració dels projectes d'exhibir els quadres i la decisió que prengué de dedicar-se exclusivament a la literatura van impedir que, en vida, es fes pública la seva vessant com a pintora. Però la mateixa Rodoreda devia voler sorprendre amb aquesta faceta oculta després de la seva mort. No s'explica, si no, que de la gran purga de cartes adreçades a Obiols en salvés precisament les que parlen de pintura⁹¹. En una del 1953, enviada des de París, relatava

⁹⁰ Al llibre dedicat a l'obra plàstica de Rodoreda, Daniel Giralt-Miracle ha explicat la frustració d'aquests dos projectes d'exhibició plàstica: [Cabot, Hurtado i Montanyà] «Els tres amics van posar en marxa la galeria Mirador amb el propòsit d'acollir els pintors catalans més significatius de l'exili parisenc: Miró, Grau Sala, Fenosa i Clavé, i sembla que també s'havia previst presentar el treball de Rodoreda a la tardor del 1953. El cas és que –segons ens conta Valentí Soler, el biògraf de Cabot, i com trobem explicat en la correspondència entre Rafael Tasis i Ramon Xuriguera recollida per Josep Camps– el 1951 Cabot es desvinculà de la galeria Mirador per fundar amb la seva dona, Rosita Castelucho, la Librairie Artistique et Latino Américaine, llibreria que es va emplaçar al boulevard de Montparnasse [...] Per tant, pensem que l'anul·lació de l'exposició de Rodoreda a Mirador té alguna cosa a veure amb tot aquest embolic. I, de fet, ella mateixa explicava a Armand Obiols en una carta que “em fa l'efecte que passa alguna cosa”. Que estigués preparant una exposició és una dada que ens demostra que, més enllà que pintar fos “una de les vocacions de la meva joventut”, Rodoreda no treballava pas amb el propòsit que el seu treball quedés reclòs en el seu àmbit més íntim, idea que s'ha repetit. I també ho ratifica que el de París no fos l'únic intent no reeixit de donar a conèixer en públic el seu treball artístic, ja que, segons explica Mercè Ibarz, en una carta que l'escriptora va enviar al seu fill també hi ha indicis que el 1957 havia d'exposar a Barcelona, a la Galeria Syra o a les Galeries Layetanas, dues prestigioses sales que presentaven els pintors més reconeguts dels anys cinquanta i que eren idònies per a acollir el seu treball» (2016: 20-21).

⁹¹ Vegeu nota al peu n° 25.

la passió que li produïa pintar. També confessava la sensació estranya que les visions més interiors les havia vistes ja arreu:

Vaig fer dos quadres: la tempesta i Rastignac. Em vaig excitar i sentia la sang quan em passava pel cor. Cap dels quadres no és bonic. A més em sembla que em torno boja; mentre faig un quadre no passa res, vaig fent, però un cop els he acabat tinc la impressió que ja els havia vist, exactes, en alguna banda. Pintar, era una de les vocacions de la meva joventut: o tenir una casa de modes: o tenir una casa plena de pollets. (13/VII/1953) (Rodoreda 2017c: 232)

De la mateixa manera que amb la seva correspondència i que amb *La mort...*, l'obra plàstica ens ha arribat incompleta. Es troba dispersa en mans de particulars i del IEC, que només és propietari d'una vintena d'obres, i és molt probable que n'hagi desaparegut una part⁹². Les exhibicions del llegat recuperat van acabar, doncs, sent pòstumes, amb quatre exposicions entre 1991 i 2008⁹³. L'última, l'any del centenari, titulada «L'altra Rodoreda: pintures & collages» va ser comissariada per Mercè Ibarz. És qui més ha contribuït a establir ponts entre l'obra literària i la plàstica⁹⁴ i ha insistit sovint en la necessitat de llegir la primera a la llum de la segona. Segons Ibarz, si hi ha un tema central que recorre la prosa, els collages i les aquarel·les de Rodoreda és el retrat de la innocència:

La innocència és il·lusió, si no mentida. O bogeria, com deia l'*art brut* de Dubuffet que Rodoreda havia seguit ben de prop tant per pintar com per tornar a escriure. Indagar el sentit de la innocència serà la missió i la qualitat primeres, subtils i cruels, que una vegada i una altra donarà als seus personatges. D'aquesta manera, no es va apartar d'un dels temes dominants a l'Europa de la segona meitat del segle XX. (Ibarz 2008a: 106)

Amb l'expressió «art brut», Jean Dubuffet, havia encunyat, el 1945, un terme per revaloritzar aquell art dels alienats, els autodidactes i els innocents, creat des de la llibertat i la cruesa expressiva més radicals. Un art desinhibit, com el de les visions fantasmagòriques

⁹² Vegeu Ros 2016: 11.

⁹³ Vegeu-ne detalls a Giralt-Miracle 2016: 21-22.

⁹⁴ Vegeu Ibarz (2007, 2008a, 2008b i 2017).

de Josep Maria de Sucre⁹⁵, també practicat per l'escriptor Henri Michaux, que sucava el pinzell en les profunditats subconscients i en el deliri de substàncies al·lucinògenes. Com ja hem vist, durant els anys de paràlisi al braç, pintar fou l'alternativa que Rodoreda va explorar creativament. La proposta expressiva de l'«art brut» era, segurament i com autodidacta, amb la que més s'hi avenia, atès que en aquesta forma d'art no hi comptaven:

els coneixements tècnics ni les habilitats especials, sinó la llibertat creativa sorgida del més profund de l'individu. Perquè era això el que necessitava Rodoreda, una llibertat que li permetés desbloquejar la seva creativitat, recuperar la capacitat elucubradora, inventar arguments, construir històries, crear personatges... explicar-se. [...] Utilitzar un art no sotmès a regles, a codis o al domini de l'ofici per a deslliurar-se de les seves afliccions, per a sortir del laberint en què es trobava, fet que li va permetre reprendre l'art de novel·lar. (Giralt-Miracle 2016: 23)

Altres models que va seguir i, fins i tot, imitar foren Picasso, Klee, Kandinski o Miró. L'obra plàstica de Rodoreda és heterogènia i no només pel que fa a les influències. Ho és també en els procediments –aiguada, aquarel·la, collage–, els estils –sobretot l'abstracció i l'expressionisme, en detriment de l'art figuratiu– i la temàtica dels quadres –rostres i cossos, animals i flors, ballarines i arlequins, figures egípcies o motius recurrents com els escacs. Tot i la varietat de referents artístics d'avantguarda en què s'inspirà, en tots hi batejava, d'una manera o altra, el primitivisme: la inspiració que molts pintors europeus havien cercat en l'art no-occidental o prehistòric per tal de recrear una experiència genuïna.

El primitivisme recorre des de la inclusió que Paul Gauguin feu de motius tahitians en els seus quadres fins a la inspiració de Pablo Picasso en l'escultura ibèrica i les màscares tradicionals africanes a *Les Femelles d'Avignon* i quadres cubistes posteriors. Picasso fou, a més, un gran col·leccionista d'art no occidental. Tot i que en algunes entrevistes va declarar que no coneixia el denominat «art negre», les fotografies dels seus tallers mostren la gran col·lecció d'obres d'Àfrica, Oceania, Àsia i Amèrica que sempre l'acompanyaven⁹⁶. Malgrat les diferents contribucions a l'art modern per part de cada moviment artístic i sense obviar les distintes tradicions visuals en què s'inscrivien o contra les que reaccionaven les

⁹⁵ És Mercè Ibarz qui en va notar la influència a l'obra plàstica de Rodoreda, junt amb la de Dubuffet (2008a: 73).

⁹⁶ Vegeu Le Fur: 2017 pel catàleg de l'exposició *Picasso Primitif* al Musée du Quai de Branly.

avantguardes pictòriques, la voluntat d'emular i recrear l'art considerat primitiu les nodria com una saba comuna. La voluntat de connectar amb la puresa de l'experiència primitiva també havia inspirat altres pintors, com el ja esmentat «art brut» de Dubuffet. Des de les diferents manifestacions de l'art d'avantguarda, allò primitiu no era ben bé entès com un estat de no-desenvolupament, sinó com un accés a les capes més profundes, íntimes i fundadores de l'ésser humà (Le Fur 2017: 12).

L'antropologia i les avantguardes van ser –des de la ciència i l'art– dues respostes semblants a la connexió amb l'alteritat no-occidental, nascuda de les exploracions colonials. Inevitablement, els artistes avantguardistes acabarien desembocant, d'una manera o altra, en una mena de reflexió etnogràfica: en la cerca d'aquelles lleis secretes de la humanitat que l'antropologia també havia volgut estudiar en altres societats per descobrir-hi una racionalitat profunda i distinta. El cara a cara de l'etnògraf amb els pobles exòtics equivalia, pels artistes d'avantguarda, en un cara a cara amb els artistes primitius, però a través de les obres que s'amuntegaven en els museus d'etnografia –màscares, nines, fetitxes, talles de fusta, escultures... L'encarament amb aquestes obres estranyes desvetllava qüestions similars relatives a la problemàtica de la nuesa, la sexualitat o a les pulsions més profundes. Uns i altres hi van respondre mitjançant solucions plàstiques paral·leles: la desfiguració o la desestructuració del cos, per exemple. (Le Fur 2017: 12). Picasso va deixar constància d'aquest cara a cara amb l'art primitiu. El 1939 relatava, en carta a André Malraux, el seu primer cop al museu d'Etnografia del Trocadéro, del que després seria un assidu, en companyia d'amics com Derain i Apollinaire:

Quand je suis allé au Trocadéro, c'était dégoûtant. Le marché aux Puces. L'odeur. J'étais tout seul. Je voulais m'en aller. Je ne partais pas. Je restais. Je restais. J'ai compris que c'était très important : il m'arrivait quelque chose, non ? [...] J'ai compris pourquoi j'étais peintre. Tout seul dans ce musée affreux, avec des masques, des poupées peaux-rouges, des mannequins poussiéreux. *Les Demoiselles d'Avignon* ont dû arriver ce jour-là mais pas du tout à cause des formes : parce que c'était ma première toile d'exorcisme, oui ! (Le Fur 2017: 24)

Inversament, l'etnografia també es vinculava a l'art d'avantguarda amb què compartia, segons James Clifford, «procedimientos modernistas de collage, yuxtaposición y extrañamiento» (2001: 25).

Però centrem-nos, ara, en comentar una selecció de l'obra plàstica de Rodoreda. Els seus quadres són estèticament molts variats i no és aquest el lloc de fer-ne un estudi exhaustiu. Però sí volem remarcar que el primitivisme recorre la seva obra plàstica a diferents nivells: d'una banda en les imitacions que fa dels estils de Picasso (il·1 1), Kandinski (il·1 2), Miró (il·1. 3) o Klee (il·1 4 i 5); de l'altra en la simplicitat esquemàtica dels trets, la desfiguració, la desproporció dels membres, la combinació de plans, l'estilització vertical dels cossos⁹⁷ i la seva frontalitat.



1. M. Rodoreda, sense títol, sense data, aquarel·la sobre paper, 51 x 72 cm, col·lecció privada.

⁹⁷ Es tracta d'uns dels atributs més característics de l'art no occidental: «La verticalité signifie l'humain au plus primordial. Par un jeu des volumes simples, combinables selon leur génie, les artistes, espagnols, africains ou océaniens, expriment la qualité de présence d'un être» (Le Fur 2017: 120).



2. M. Rodoreda, sense títol, sense data, aiguada sobre paper, 65,5 x 49 cm, col·lecció FMR.



3. M. Rodoreda, sense títol, sense data, aiguada i grafit sobre paper, 63 x 45 cm, col·lecció privada.



4. M. Rodoreda, *Bateau et deux personnages avec lances*, sense data, aiguada i guaix sobre paper, 51 x 70 cm, col·lecció privada.



5. M. Rodoreda, *Cheval et chevalier*, sense data, llapis i guaix sobre paper 50 x 61,5 cm, col·lecció Família Borràs-Gras.

El cavaller del quadre titulat «*Cheval et chevalier*» duu un estendard que serpenteja que inevitablement ens evoca un dels mites fundacionals del poble de *La mort...*, pastitx del mite de Sant Jordi:

El primer home que havia fet el poble, va matar la serp a dalt de la muntanya, i la va fer rebotre... [...] la va rebotre contra la muntanya i la muntanya es va partir... era un home que ja era mort. [...] I només podia fer coses grosses, i ell i el seu cavall ser només un perquè havia passat al seu cavall tota la seva mort i no s'havien adonat que eren morts des del primer dia que van començar a empaitar la serp... (135)

Hi ha també moltes figures que evoquen clarament màscares tribals (il·l. 6-8) ja sigui en aquarel·la com en collage.



6. M. Rodoreda, sense títol, sense data, aquarel·la sobre paper, 50 x 35, 5 cm, col·lecció Família Borràs-Gras.



7. M. Rodoreda, sense data, sense títol, collage sobre cartolina 60 x 14,5 cm, col·lecció Família Borràs-Gras.

8. M. Rodoreda, sense data, sense títol, collage sobre cartolina 50,5 x 16 cm, col·lecció Família Borràs-Gras.

Precisament pel que fa als collages que ens han arribat, Maria Rosa Villanueva ha fet notar que:

Les tonalitats de colors i dissenys emprats per Rodoreda en els collages engloben des de fons unicolors –el color vermell destaca en dues de les obres– fins a la utilització de papers de revistes que plasmen textures de la natura, com pot ser l'escorça (il·l·11) d'un arbre o les aigües d'una superfície marbrènca (il·l·13). Resulten curiosos dos collages en concret, que es podrien acostar al denominat «art negre» per l'estil que es desprèn de les faccions, les quals recorden les màscares africanes que van servir d'inspiració als artistes d'avantguarda de començament del segle XX. La composició de colors en aquestes obres reforça el paral·lelisme amb l'art negre gràcies a la combinació de vermell, negre i blanc. (2016: 135) (il·l·19 i 10)



9. M. Rodoreda, sense títol, sense data, collage paper, sobre paper 65 x 50 cm, col·lecció FMR.



10. M. Rodoreda, sense títol, sense data, collage sobre sobre paper 65 x 50 cm, col·lecció privada.

¿És d'aquestes figures primitives d'on van sorgir, imaginàriament, els personatges també primitius de *La mort...*? ¿Quina seria la representació plàstica dels morts que acaben engolits per la saba i l'escorça dels arbres? ¿Potser el collage d'un rostre d'ulls opacs fet amb paper que imita la pell dels troncs? (il·1 11). Els ulls enrivetats de vermell del pres i de la mare del protagonista, ¿ens miren potser a través del «*Jeune homme à l'œil rouge?*» (il·1 12). I el jove narrador –obligat a passar el riu i sempre travessat per les veus i els discursos dels habitants del poble– no prendria forma, premonitòriament, en el collage d'una figura amb els ulls i la boca badats, fet amb textura d'aigües marbrenques, que d'a prop desvetllen «una multitud de persones i formes geomètriques que s'apilen les unes amb les altres i que creen una sensació d'horror vacui»⁹⁸? (il·1 13)

⁹⁸ Descripció del detall del collage per Maria Rosa Villanueva 2016: 135.



Escaneado con CamScanner

11. M. Rodoreda, sense títol, sense data, collage sobre paper, 44,5 x 37 cm, col·lecció Família Borràs-Gras.



12. M. Rodoreda, *Jeune homme à l'œil rouge*, sense data, aquarel·la sobre paper, 36,5 x 26 cm, col·lecció privada.



13. M. Rodoreda, sense títol, sense data, collage sobre paper, 65 x 50 cm, col·lecció privada.



14. M. Rodoreda, sense títol, sense data, aquarel·la sobre paper 65 x 50 cm, col·lecció FMR.



15. M. Rodoreda, sense títol, sense data, collage 65 x 50 cm, col·lecció privada.

Cap a on miren els ulls buits de les màscares? (il·114) A quin interior obren les cavitats de les seves boques? En el quart fragment del monòleg *post mortem*, el protagonista veu els cadàvers que surten del riu i els descriu de tal manera que recorden màscares:

I de vegades veig la gent... surten de ventre en amunt del riu i no tenen braços. Els ulls són dos forats, la boca és un forat. Darrera d'aquests forats no hi passa res ni sé on donen, les finestres si eres a dintre donaven a fora i si eres a fora donaven a dintre, però els forats dels ulls i de la boca de la gent que surt del riu i volen que els vegi, no donen enlloc i criden i no tenen veu perquè criden per un forat que no té veu. (280)

Com a *La mort...*, els ferits i els cadàvers també poblen els quadres de Rodoreda. A més, existeix, una relació de continuïtat entre l'enunciació de les novel·les narrades, sempre per veus ingènues i cànvides, i la innocència embogida dels ulls de la majoria de personatges frontals que va pintar. En tots dos casos es tracta d'una innocència que confronta cara a cara, que sembla reaccionar a la crueltat que l'envolta, i que és històrica, la de la guerra que tot just havia sacsejat Europa. Recordem que Rodoreda pintava a la seva *chambre de bonne* del carrer Cherche-Midi a escassos metres de l'Hotel Lutetia que, com ja hem vist, va rebre a partir del 1945 els retornats dels camps de concentració, els crits de desesperació dels quals ressonaven

més enllà d'aquelles parets. Val la pena que tornem a citar aquí una frase ja esmentada d'Ibarz: «Aquestes ressonàncies, els crits, encara avui recordats pels sobrevivents d'aquells anys, es troben tant en les pintures de Rodoreda com en la seva obra literària» (2008b: 21). A la tercera part, en una de les interpretacions que farem de *La mort...*, escoltarem els ecos d'horror històric que retronen a les parets del poble i els llegirem en paral·lel al conte concentracionari «Nit i boira». Vegem-ne ara els ressons plàstics.

En una de les aquarel·les sense títol, un home cadavèric, voltat d'una foscor grisa, ens confronta amb la seva mirada embogida. No té nas i dos traços dibuixen una boca oberta que segurament ha emmudit. Les extremitats esquistades surten del tronc inflat dels desnerits, tot fet de costelles que, podrien recordar –aquí en horitzontal– les ratlles de l'uniforme dels presoners jueus als camps de concentració i extermini. A l'alçada del cor, on hi aniria l'estrella de David, una taca de sang (il·l 16).



16. M. Rodoreda, sense títol, sense data, aquarel·la sobre paper, 32 x 24 cm, col·lecció FMR.

La possible referència als supervivents jueus dels camps nazis que advertim en aquest quadre es reforça si observem altres aquarel·les que, tot i que tampoc estan datades, semblen, per l'estil, ser de la mateixa època. Totes ens mostren personatges de cos sencer, amb trets molt esquemàtics que ens miren fixament, emmarcats per un fons de tonalitats cendroses. En una, un home amb un gran barret, barba i els braços alçats recorda fàcilment un rabí o un jueu ortodox. Fins i tot s'hi pot apreciar el detall subtil dels tirabuixons a banda i banda del cap (il·l 17).



17. M. Rodoreda, sense títol, sense data, aquarel·la sobre paper, 32 x 42 cm, col·lecció privada.

A una altra, un home sense mans, ens fita amb un esguard fred a través d'una pluja de flocs grisos (il·l 18). Duu un uniforme militar ben entallat, d'un color verd terrós en què hi destaquen, lluents, els botons, el cinturó i les sabates a joc. Una línia ran dels ulls el fa cellajunt i fins i tot recorda –esquemàticament– la visera de la gorra. És difícil no pensar en un guarda de les SS. Per què no té mans? O és que la pregunta hauria de ser més aviat una altra? Com pintar l'horror, la sang, la violència que podrien haver infligit aquelles mans?



18. M. Rodoreda, sense títol, sense data, aquarel·la sobre paper, 31,5 x 24 cm, col·lecció privada.



19. M. Rodoreda, sense títol, sense data
Guaix sobre paper, 65 x 40 cm,
col·lecció Família Borràs-Gras.

A la llum d'aquesta darrera interpretació, podríem repensar la classificació que Maria Rosa Villanueva ha fet d'una altra peça, en què també hi apareix un personatge uniformat de verd i sense mans (il·l 19). Villanueva, però, l'ha descrit com a «Personatge groc amb pilota vermella» i l'ha inclòs a la sèrie per ella titulada «Nens» (Rodoreda 2016b: 96). Representa realment la innocència d'un nen que juga a pilota? La postura corporal de la figura és exactament la mateixa que la del quadre anterior. A més, l'entallament, el detall dels botons i de no tenir mans, ens fa dubtar de si en l'esfera vermella que té al costat s'hi ha de veure la

referència a una simple pilota, o si la podem llegir en clau al·legòrica com el cercle de sang perpetrat per aquelles mans invisibles, segurament també les d'un guarda d'un camp.

De la mateixa manera, podem reinterpretar l'element pictòric que Villanueva ha determinat com una escala en dos quadres que ha agrupat dins la sèrie «Amb animals» (Rodoreda 2016b: 110-111). Es tracta de dues aquarel·les de tons rogencs en què una figura humana apareix acompanyada, respectivament, d'un ocell i del que podria ser un cavall, un ase o fins i tot un gos (il·l 20 i 21). Al marge esquerre, totes dues compten amb el que, efectivament i a simple vista, podria semblar una escala, de sis graons, en posició vertical. Però si obrim el focus i prenem en compte els quadres en què la temàtica dels camps és clara, descobrim que aquest element pictòric és molt més ambigu i que pot al·ludir al·legòricament tant a una escala com a la via d'un tren que es perd en la perspectiva de l'horitzó.



20. M. Rodoreda, sense títol, sense data, aquarel·la sobre paper 51 x 36,5 cm, col·lecció privada.



21. M. Rodoreda, sense títol, sense data, aquarel·la sobre paper 50,6 x 36 cm, col·lecció Família Borràs-Gras.

El tren, en tant que mitjà de transport que va servir per a la deportació massiva de jueus d'arreu d'Europa, és un element temàtic clau que apareix a totes les narracions de literatura concentracionària. També a «Nit i boira», conte que analitzarem en profunditat a la tercera part i en què el protagonista –presoner d'un camp de concentració– descriu metonímicament aquell món amb tres materials: «Quan podia m'estirava a terra bocaterrosa i passava estones amb el cap entre les mans contemplant els brins d'herba i les formigues que eren les úniques coses vivents dintre aquell univers de fusta, de rails i de ciment» (Rodoreda 2008b: 351). Així un mateix element pictòric podria evocar els rails de la via fèrria que van conduir a la mort a tantes persones i, alhora, l'escala com a símbol d'ascensió de les seves ànimes, fent referència inclús a l'Escala de Jacob⁹⁹. Un altre exemple de quadres que plantegen ambigüitat són diverses aquarel·les, què semblen representar uns homes despallats dempeus, fets de gargots summament esquemàtics i en què hi destaca el detall dels genitals (**il·l 22 i 23**)¹⁰⁰. Tanmateix, si ens aturem a analitzar el tipus d'enquadrament i les capes de color que els envolten, advertirem que en realitat no es troben drets, sinó ajaguts d'esquena en una fosa.

⁹⁹ L'escala que porta al paradís i que, segons narra la Bíblia (Gènesi 28, 11-15), el patriarca Jacob –qui dóna nom al poble d'Israel– va veure en somnis.

¹⁰⁰ Tot i la semblança evident, Villanueva els ha separat en dues sèries i a nombroses pàgines de distància: «Figures humanes» (22) (Rodoreda 2016b: 93) i «Camps de concentració» (23) (2016b: 109).



22. M. Rodoreda, sense títol, sense data, aquarel·la sobre paper 29,5 x 22 cm, col·lecció privada.



23. M. Rodoreda, sense títol, sense data, aquarel·la sobre paper, 31,5 x 24 cm, col·lecció privada.

Novament, a «Nit i boira» el protagonista no es pot imaginar la paternitat després dels camps, ja que els fills s'assemblarien massa a figures esquelètiques amb genitals protuberants (il·l 22 i 23):

Aleshores encara pensava, de vegades: «Si surto d'aquí viu, ¿com seré? Sempre em semblarà que duc a passejar un riu de cadàvers. Que només puc engendrar fills amb aquells ulls immensos dels famèlics, amb els sexes monstruosos penjats dintre l'arc prim de les cuixes. (2008b: 352)

Encara que aparentin estar dempeus, aquests personatges no ens estan mirant, som nosaltres que contemplem la seva mirada buida, fixada per la mort. De la mateixa manera que a *La mort i la primavera* escoltem, sense saber-ho, el relat d'un difunt. Quins morts són els representats als quadres? De morts, Rodoreda en veié tant d'un costat com a l'altre de la frontera. També ferits, i els plasmà en figures amb venes a la cara (il·l 24 i 25).



24. M. Rodoreda, sense títol, sense data, aquarel·la sobre paper, 36,5 x 26 cm, col·lecció privada.



25. M. Rodoreda, sense títol, sense data, aquarel·la sobre paper, 36,5 x 26 cm, col·lecció privada.

En definitiva, l'anàlisi d'una part de l'obra plàstica de Rodoreda ens permet aprofundir en les grans hipòtesis que ens proposem posar a prova a la tercera part amb l'anàlisi de la novel·la: l'innegable interès estètic de Rodoreda pel primitivisme, així com la representació de la innocència, de la crueltat, de la mort, de la guerra europea amb tints abstractes, fantàstics i, de vegades, esotèrics. Com és el cas de la gran abundància de personatges que pinta amb una mena d'esferes que, a la manera d'un tercer ull espiritual, els coronen el front o el cap (il·l. 26-29). Sembla que ella les anomenava «claus». Ho podem saber perquè una de les aquarel·les porta el títol, en francès, de «*Dame charive assise avec clé sur la Tête*» (il·l. 28). La clau de què? Una clau damunt del cap per obrir què? La consciència? El mot «*charive*» no existeix en francès. Es tracta potser d'un error de grafia? En canvi, sí que existeix «*chavire*», tercera persona del singular del verb «*chavir*», que significa «sotsobrar» un vaixell o una barca. Però, també té un sentit figurat de posar quelcom «cap per avall» i de «donar voltes» els ulls. Referit a les creences i certeses, «*chavir*» vol dir «transformar-les o sacsejar-les totalment». I encara admet l'accepció de «desequilibrar» i «trontollar». La dona està asseguda a una cadira, la seva mirada és trista, alienada, amb una línia borrosa i vacil·lant que li encercla les pupil·les. Què trontolla en aquest quadre? Està asseguda precisament

perquè ha perdut l'equilibri? És només físicament que aquesta figura està sotsobrant? En tot cas, el rostre sembla el d'algú que està a punt de perdre l'equilibri mental.



26. M. Rodoreda, sense títol, sense data, aquarel·la sobre paper, 45,5 x 32,5 cm, col·lecció privada.



27. M Rodoreda, sense títol, sense data, aquarel·la sobre paper, 50,7 x 69 cm, Família Borràs-Gras.

Aquesta forma esfèrica que es repeteix, i que hem pogut identificar en almenys set quadres de Rodoreda, ens recorda una descripció de *La mort...* sobre la localització física de l'ànima en el cos:

Van dir que la boleta flonja que es fa al mig del cervell, tota voltada de flonjors, i que és on s'ajunten el cos i l'ànima, quan la meva criatura havia caigut s'havia esclafat; i què l'ànima, si ha de fugir on viu amb totes les coses, obligada per una caiguda de mort, fuig desesperada. (242) [Primer apèndix]

Tanmateix, hi ha una aquarel·la que no en té només una, sinó que llueix cinc «clus» al cap (il·l. 28). El personatge sembla content o potser es tracta del riure d'un boig. Les esferes que duu al cap repeteixen una d'interior, a l'altura del cor, que també podem observar en d'altres aquarel·les (il·l. 26 i 29) –amb una correspondència de ratlles a il·l. 27– i que, de nou, semblen apuntar a un significat espiritual.



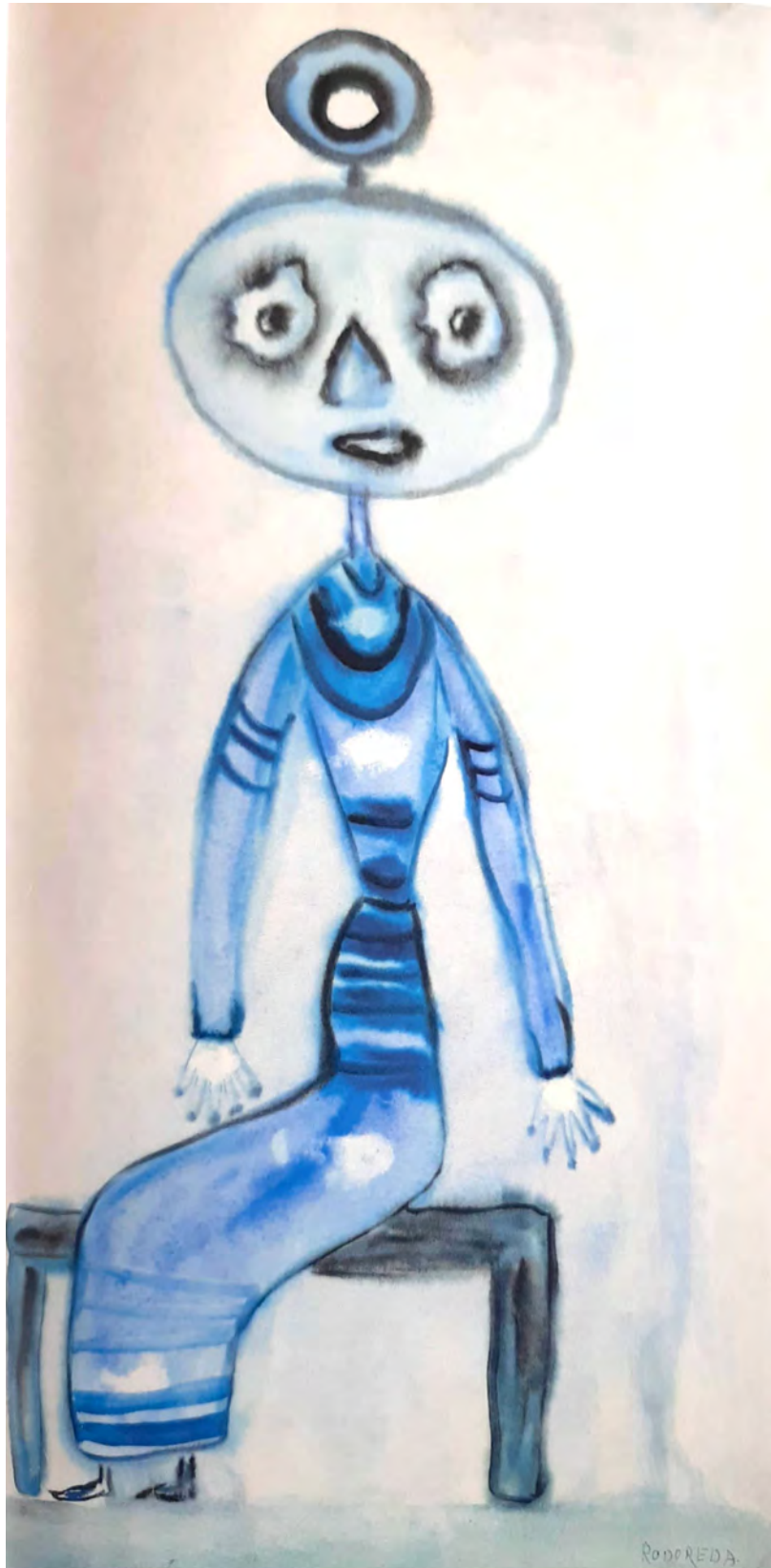
28. M. Rodoreda, sense títol, sense data, aquarel·la sobre paper 41 x 32 cm, col·lecció privada.

Si observen amb deteniment la «*Dame charive assise avec clé sur la Tête*» (il·l. 29), l'única que és retratada de cos sencer, advertirem que el cercle blanc de la coroneta –al seu torn voltat de blau i negre– es troba repetit per tot el cos, sis vegades més: a baix de tot de la faldilla –a prop dels peus– a l'altura dels genitals, a l'estómac –tot i que de color blau–, al plexe solar, al cor i al coll –amb una mica de blanc molt subtil. Precisament són set els vòrtexs o centres d'energia, més coneguts com «*chakres*», que representen la unió de la consciència amb la matèria i que es creu que, energèticament, es corresponen amb la mateixa localització física a les parts del cos que acabem d'enumerar. Rodoreda era lectora de Jung, que es va interessar molt per la filosofia oriental i la concepció de la psique entesa com un tot. El 1932, Jung havia dedicat un seminari al Club de Psicologia de Zúrich sobre la filosofia del ioga tântric, aleshores pràcticament desconegut a Europa. El ioga de la kundalini –l'energia sexual simbolitzada per una serp adormida que s'ha de desenroscar per sublimar-se i que l'individu pugui arribar a la consciència plena– aportava a Jung un model inexistent en la psicologia occidental: una descripció, a partir de l'estudi simbòlic dels *chakres*, de les fases de desenvolupament d'una consciència superior¹⁰¹. Es tracta només d'una hipòtesi que apuntem,

¹⁰¹ Vegeu C. G. Jung (2017). *La psicologia del ioga Kundalini*.

per poder-la demostrar hauríem de dur a terme un estudi específic de les creences espirituals de Rodoreda, recerca que excedeix els límits del propòsit que inspira aquesta tesi doctoral. Però sí que volem insistir en què els motius de l'obra plàstica de Rodoreda són, en definitiva, molt variats. Caldria també fer-ne un estudi exhaustiu que anés més enllà de la catalogació existent i que pogués desvetllar els vasos comunicants entre els quadres i la prosa de l'autora. Mercè Ibarz va saber veure la manera en què «a partir d'aquestes formulacions literàries de la plàstica de la postguerra, la pintura de Rodoreda s'encasta a la seva narrativa» (2008a: 68) i en va destacar, sobretot, els paral·lels amb *Jardí vora el mar*, les «Flors de debò» i *Mirall trencat*:

Jardí vora el mar pot ser llegit com una al·legoria de l'art dels colors i de les formes. La pintura té aquí una fina rellevància en el tema i en l'estructura. Pintar i tenir cura d'un jardí són actes i actituds comparables. [...] Utilitzarà la mateixa expressió que el jardiner —«flors de debò»— per titular inicialment les *Flors*, les proses poètiques, profundament enllaçades amb la poesia que havia estat escrivint fins aleshores —que, per fi, estava redactant ja a Ginebra. A la novel·la que acabaria sent *Mirall trencat*, la tècnica del *collage* va esdevenir forma literària. Una forma llargament desitjada, que va aconseguir després d'aquest període de pràctica plàstica, sovint dens. (2008a: 69)



Escaneado con CamScanner

29. M. Rodoreda, *Dame charive assise avec clé sur la Tête*, sense dada, aquarel·la sobre paper, 50 x 26,5 cm, col·lecció família Borràs-Gras.

Amb el comentari d'aquests quadres, hem volgut apuntar alguns paral·lelismes estètics i temàtics que hem advertit amb la novel·la pòstuma: l'estètica primitivista, les referències històriques a la mutilació física i anímica que la guerra produeix en els individus, i els misteris espirituals de la consciència i de l'ànima tancada en una forma esfèrica –com aquelles bombolles de sabó i de vidre que volen, fràgils, per tot al poble de *La mort...* Els tres vessants que hem notat en les aquarel·les i collages els retrobarem, a la tercera part, en la nostra interpretació de *La mort...*, basada –recordem-ho– en una triple lectura: històrica, antropològic-primitivista i espiritual.

Anys després de l'experimentació amb el pinzell, els colors i les tisores a París, Rodoreda diria que havia passat més hores al Louvre que davant del mirall¹⁰². Segurament un temps només comparable al que va passar davant de la gran pantalla. La seva imaginació d'escriptora és inseparable i coetània de la forma del collage, estesa pel nou art del segle XX, del cine i del muntatge (Ibarz 2008a: 69). Alain Resnais fou un dels cineastes que millor va copsar el vincle entre les dues arts visuals. Entre els 1948 i el 1953, quan Rodoreda pintava al «centre del món», Resnais va estrenar una sèrie de curtmetratges sobre art: *Van Gogh* (1948) –que guanyà l'oscar al millor curt de 1950–, *Guernica* (1950)¹⁰³, *Paul Gauguin* (1950) i encara un altre documental, *Les statues meurent aussi* (1953)¹⁰⁴, que li havia estat encomanat per la revista *Présence africaine* per tal de reivindicar l'art negre com un gran art. El 1951, la mateixa revista havia llançat una pregunta essencial: Per què l'art negre es trobava al Musée de l'Homme, mentre que l'art grec o egipci eren al Louvre? O dit d'una altra manera, per què l'art negre era al museu d'etnografia i l'art blanc era al Louvre? És a partir d'aquí que van demanar a Resnais de respondre filmicament a aquesta qüestió. No podem saber ni demostrar mai si Rodoreda veié cap d'aquests quatre documentals¹⁰⁵, però són una prova més de fins a quin punt l'etnografia, la pintura d'avant-guarda, el primitivisme i el cinema

¹⁰² Vegeu Ibarz 2008a: 67.

¹⁰³ Codirigida amb R. Hessens.

¹⁰⁴ Codirigida amb C. Marker i G. Cloquet.

¹⁰⁵ En el cas de *Les statues meurent aussi*, el film, presentat al festival de Cannes de 1953, denunciava les desigualtats pregoneres de l'imperi colonial francès i, per aquest motiu, va ser ràpidament prohibit durant deu anys, primer completament, després els minuts més anticolonials serien amputats. No és fins el 1968 que serà visible en la seva integralitat, després de la independència dels països africans.

s'entrellaçaven en aquell centre de la ciutat de París que Rodoreda va recorre a peu durant gairebé una dècada.

Alguns extrets de les veus *en off* que narren poèticament aquests cinc documentals de Resnais ens resulten corprenedors. Des de la nostra perspectiva, arriben a descriure tan bé certs quadres de Rodoreda i, sobretot, la seva novel·la pòstuma com els quadres de Gauguin, Van Gogh, Picasso, i les estàtues africanes a què, en realitat, estan adreçats. Els citem:

–Il essayait d'atteindre à travers sa peinture l'absolu qu'il entrevoyait.

–Une nature où tout devient présage.

–On ne joue pas impunément avec le feu. Et c'est n'est pas pour rien que les tournesols s'appellent « des soleils ». Mais le feu brûle désormais en lui. (*Van Gogh*, 1948)

–Pauvres visages sacrifiés, votre mort va servir d'exemple.

–La mort, si difficile et si facile.

–Les femmes, les enfants ont le même trésor dans les yeux. Les hommes les défendent comme ils peuvent. Les femmes, les enfants ont les mêmes roses rouges dans les yeux. Chacun montre son sang. Dire que tant entre nous avaient peur des éclairs, peur du tonnerre. Que nous étions naïves ! Le tonnerre est un ange ! Les éclaires sont ses ailes. (*Guernica*, 1950)

–I si mon sacrifice à moi aussi était inutile ? Maudits tous les miens, j'irais dans un île d'Océanie vivre de calme et d'art.

–Le crépuscule ramène les grandes peurs sacrés, peurs religieuses, peurs émanant des forces inconnues de la nature. (*Paul Gauguin*, 1950)

–Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture. C'est que le peuple des statues est mortel. Un jour leur visage de pierre se décomposent à leur tour. Une civilisation laisse derrière elle ses traces mutilées comme les cailloux du petit poussé. Mais l'histoire a tout mangé. Un objet est mort quand le regard vivant qui se poussait sur lui a disparu. Et quand nous aurions disparu nos objets iront là où nous envoyons ces des nègres, au musée. L'art nègre, nous le regardons comme s'il trouvait sa raison d'être dans le plaisir qu'ils nous donnent. [...] Et nous trouvons du pittoresque là où un membre de la communauté noire voit le visage d'une culture.

(*Les statues meurent aussi*, 1953)

Ens disposem ara a seguir per aquesta via i fer notar possibles rastres hipertextuals de pel·lícules etnogràfiques d'aquella època a *La mort...* No tant per forçar la comparació amb films que no podem saber si Rodoreda veié, sinó per entendre, gràcies a les pel·lícules que

abundaven a les cartelleres del París dels quaranta i cinquanta, un plantejament semblant sobre el funcionament del punt de vista i de la veu que l'autora emprà a la seva novel·la pòstuma.

3.5 Cinema etnogràfic: l'ull de la càmera i la veu de l'altre

Rodoreda fou una gran cinèfila i el cinema formava part del seus referents a l'hora d'escriure novel·la. Abans de l'exili, va escriure com a jove periodista una crònica plena d'humor sobre els estereotips de bellesa i el clixé de la *femme fatale* al cinema de Hollywood titulada «Vampiresses d'ahir i d'avui», que es va publicar al setmanari *Mirador* (1-XII-1932)¹⁰⁶. A París, els cinemes on anava més eren el Pagode, l'Ursulines i el Dragon (Mohino 2013:260). A més, la seva escriptura és summament visual i, en el cas de *Quanta, quanta guerra...*, una pel·lícula la va inspirar a escriure la història d'Adrià Guinart:

Quanta, quanta guerra... va néixer una tarda al vestíbul de l'antic Publi Cinema on havia entrat a mirar les fotos de la pel·lícula que estaven passant: *El manuscrit trobat a Saragossa* del director polonès Has. Cada fotografia, cada paisatge, cada expressió en el rostre dels actors eren una pura meravella. Una de les pel·lícules més originals, més poètiques, més extraordinàriament fora del món que mai havia vist. Passeig de Gràcia amunt pensava si jo no podria fer una novel·la que arribés al grau de poesia i de misteri de *El manuscrit trobat a Saragossa*. (2008: 999)

Però tornem anys enrere, molt abans del seu retorn definitiu a Catalunya, quan el context cultural etnogràfic emmarca el procés de creació de *La mort...* No es pot oblidar la projecció freqüent a les sales de París d'un cert tipus de cinema que devia interessar Rodoreda. A una carta del 1953 –una de les poques que s'han conservat de les que va enviar a Obiols¹⁰⁷– li explica que en una mateixa sessió contínua ha vist dues pel·lícules, una dels germans Marx, l'altra un documental etnogràfic de la qual en destaca un ritual indígena:

¹⁰⁶ Article reproduït a: Rodoreda 2015: 921-925.

¹⁰⁷ Pel que fa a les poques cartes que es conserven de Rodoreda a Obiols, Mercè Ibarz assenyala: «Les cartes que es conserven entre la parella no formen una correspondència continuada. Els forats temporals en són la tònica. Quan hi ha les cartes d'ella, no hi ha les respostes d'ell ni a la inversa. Anys després, en tornar

Vaig veure que al Parnasse feien una pel·lícula dels germans Marx. *A la recerca del tresor*. I a la nit hi vaig anar. De primer van fer un documental sobre la cacera del goril·la en els boscos verges del Gabon. El goril·la que es veu com cacen junt amb deu de la família pesava dos cents quilograms. Quan han caçat «cacen, junt amb l'explorador nord-americà, els pigmeus» [sic.] els goril·les que han hagut de matar els porten al poble i els tenen exposats a la plaça fins que poden, aleshores els escorxen i se'ls mengen i en preguntar-los l'explorador si no els repugna la pestilència responen que la «pudor no se la mengen». La pel·lícula dels Marx és de les millors que he vist. (2016:31)

L'esmentat documental sobre la cacera de goril·les al Gabon és l'única pel·lícula etnogràfica de què tenim realment constància que Rodoreda veiés, però segurament en va visionar d'altres, atès que aquest tipus de films es projectaven sovint com a prèvies a la pel·lícula principal en el format de sessió contínua –*programme double*– dels cinemes de barri parisencs fins els anys setanta (Roy 2007: 368). Projeccions que participaven d'aquest mateix aire cultural, ja esmentat, fascinat per contrades llunyanes i pobles primitius al París on Rodoreda visqué. En una altra carta del mateix any 1953 assegura haver vist en una mateixa sessió *Le Voyage dans la Lune* (1902), de Georges Mèliès, i dos documentals: un de fauna salvatge, *Les oiseaux aquatiques* [*Water Birds* (1952)]; l'altre *Victoire sur l'Annapurna* (1953), crònica de l'ascensió el 1950 de l'expedició francesa a l'Himàlaia, liderada per Maurice Herzog, que tant de ressò va tenir a l'època:

Dissabte a la nit vaig anar al Pax. El film sobre Mèliès em va agradar molt. [...] El viatge a la lluna és molt divertit. Els habitants de la lluna són una mena d'homes prims que caminen arrupits i botent i, si els claven un cop de bastó, fan un pet com un aglà i es desfan en fumera. I el viatge de la carrossa pel cel és fantàstic. El més sensacional és la forma i els moviments del cavall. [...] Després van fer els ocells aquàtics: esplèndid. I a l'últim van fer l'Ascensió a l'Annapurna: molt interessant: però fa patir. Sobretot quan donen un *aperçu* de l'amputació dels peus d'Herzog i del seu company. Hi ha vistes de muntanyes meravelloses, és clar, però davant del film tràgic no pots deixar de preguntar-te si realment la cosa pagava el tret. (Rodoreda 2016: 30)

definitivament a Catalunya, Rodoreda va escriure al seu editor que s'havia passat una tarda destruint correspondència en deixar Ginebra. La imagino salvant només les cartes en què els dos parlen de la creació –ja sigui del cine o les exposicions que veuen, dels llibres que llegeixen o del que ella pinta o escriu, del que ell aconsella, valora o desaconsella– o les cartes que són testimoni d'una parella afectuosa que per circumstàncies de la història i de la necessitat de guanyar-se la vida no pot viure plegada.» (Ibarz 2008a: 76)

Al documental de fauna hi abunden imatges de conflicte per drets territorials entre ocells que es roben el material per fer els nius i una escena en què dues mares s'ataquen per una confusió dels seus respectius pollets que s'han barrejat en un sol niu. Vet aquí la llavor que potser va inspirar a l'autora la lluita entre ocells blancs i negres competint per apropiarse la niuada:

Els ocells blancs, per sota de les potes i del ventre dels endolats es feien amos del niu i covaven fins que els petits naixien. Molts acabaven de covar tacats de sang. Si no es feien els amos dels nius de pressa, els endolats esclafaven els ous; si els petits ja havien nascut els mataven a cops de bec. (46)

Caceres de goril·les, vida salvatge de diferents espècies d'ocells o heroiques ascensions a cims llunyans. Tot i la varietat de la temàtica, el denominador comú d'aquestes pel·lícules és filmar allò considerat com exòtic i pintoresc. Fins i tot el viatge a la lluna de Méliès –mostra primerenca de cinema de ciència ficció que tant va agradar Rodoreda– conté en la seva trama un enfocament colonial-antropològic: la pel·lícula segueix un grup d'astrònoms que viatgen a la lluna en una càpsula propulsada per canons, n'exploren la superfície i fugen d'un grup de salvatges Selenites –habitants lunars–, però aconseguen capturar-ne un. Un cop ben tornats a la Terra, exposen el Selenita captiu davant d'un públic entusiasta. És la transposició de la fal·lera conqueridora i les exhibicions colonials que es feien a Europa a un viatge lunar imaginari.

Des del principi del segle XX, el cinema esdevé una eina auxiliar per a exploradors i investigadors per tal d'inventariar les seves descobertes en terres llunyanes. Paral·lelament alguns agents colonials produeixen imatges sobre el medi i les poblacions que administren. Es tracta de pel·lícules que es troben a mig camí entre la ciència i el divertiment. Les més comercials exalten l'exotisme, són els anomenats «films colonials». Però després de la Segona Guerra Mundial, el cinema etnogràfic s'afirma com una pràctica científica real (Gallois 2014: 373) amb dos esdeveniments importants: la celebració, el 1947, del primer *Congrès International du film d'ethnologie et de géographie humaine* i la creació el 1952 del *Comité du Film Ethnographique*, amb la voluntat de catalogar les pel·lícules etnogràfiques i d'assegurar-ne la projecció al gran públic. Davant la problemàtica d'un tipus de cinema que no pertany ni a la cultura cinematogràfica popular ni al cinema d'autor de la cultura d'elit, el comitè vetllava perquè es fes un lloc en el paisatge visual de la postguerra, gràcies a la projecció de pel·lícules distribuïdes en els circuits d'explotació clàssics com també a la sala de cinema ubicada al

Musée de l'Homme –que a més es va dotar d'un departament específic de cinematografia– amb la voluntat d'arribar a un públic no especialitzat. En aquesta sala del museu s'hi projectaven setmanalment i amb un cert desordre tot tipus de pel·lícules etnogràfiques, des dels clàssics del gènere dels anys trenta –les pel·lícules de Flaherty, Eisenstein, Murnau o Buñuel– fins a films signats per directors contemporanis, com ara Jean Rouch¹⁰⁸.

De nou, no sabem quines d'aquestes pel·lícules veié l'escriptora, més enllà del film de la cacera de goril·les al Gabon, però queda clar que la projecció d'aquest tipus de pel·lícules era comú en el mateix espai-temps que Rodoreda visqué a París. Era tan aficionada a anar al cinema com als museus i li interessava particularment el Musée d'Histoire Naturelle –de què forma part el Musée de l'Homme– tal i com va anotar en uns apunts de temàtica parisenca, segurament escrits per a un programa de televisió que s'havia de rodar poc abans de la seva mort:

Jardin des Plantes, Jardí Botànic i, a més a més, Museu d'Història Natural. En el Museu d'Història Natural em sembla recordar que hi ha un dinosaure –l'esquelet, és clar, sensacional–. I l'esquelet d'una dona, no recordo si diu espanyola o andalusa, simplement esgarriós. Hi ha una col·lecció d'escarabats molt completa. (Mohino 2013: 260)

En tot cas, el cinema etnogràfic, tant com la literatura d'etno-ficció i el primitivisme pictòric, podria haver-la inspirat per a la creació de *La mort...* Si acceptem aquesta hipòtesi d'inspiració audiovisual, trobem certs aspectes de pel·lícules clàssiques del gènere que semblen ressonar com a ecos llunyans de l'imaginari de la novel·la. Per exemple, a *Tabu: A story of the South Seas* (1931) –docuficció mut de Murnau rodat a la Polinèsia francesa¹⁰⁹– l'amor innocent entre els joves protagonistes transgredeix un ritual ancestral de l'illa paradisiaca de Bora-bora descrita com a «*still untouched for the hand of civilization*». El ritual consisteix en l'elecció, per part del vell sacerdot de la comunitat, d'una nova integrant pel seu seguici

¹⁰⁸ Es pot consultar la programació al catàleg de la BiFi.

¹⁰⁹ Aurora Bertrana va publicar el seu retrat narratiu de la Polinèsia francesa un any abans de la pel·lícula de Murnau amb *Paradisos oceànics*, sobre l'estada que hi va fer entre 1926 i 1929. Com en el cas de Bertrana, també Rodoreda es va avançar a una pel·lícula que acabaria sent molt cèlebre *Nuit et Bronillard* (1956), d'Alain Resnais. Rodoreda va publicar el 1947, a *La Nostra Revista de Mèxic*, un dels primers relats sobre l'univers concentracionari amb el mateix títol que la pel·lícula de Resnais, «Nit i boira», i que es va tornar a publicar al recull *Semblava de seda i altres contes* (1978).

femení de verges. La protagonista és la jove triada pel vell i, de retop, considerada tabú, així com també ho és qualsevol mirada masculina sobre ella: «*Man must not touch her or cast upon her the eye of desire*», sota pena de mort. La trama es concentra en la rebel·lió del desig adolescent que empeny la jove i el seu estimat a deixar «*the village*» fins arribar a la colònia francesa on el noi esdevindrà el millor bussejador per buscar perles. Però a la pel·lícula es recorda que el pes de la comunitat i de la tradició superen la voluntat individual, que el destí condemna el desig i que no es pot defugir el malefici d’haver trencat el tabú. El vell anirà a buscar la noia, primer en aparicions, després físicament per endur-se-la navegant de retorn a l’illa. El seu estimat morirà ofegat al mar perseguint la barca.

La repressió del desig individual per part d’una comunitat primitiva és el tema central tant de la pel·lícula de Murnau com de la novel·la de Rodoreda. Recordem que a *La mort i la primavera* el protagonista també manté una relació condemnada, en aquest cas amb la seva marastra, i que el seu festeig és absolutament transgressor. Juguen infantilment en un llinar borrós entre innocència i crueltat a desobeir les normes i a dificultar que es pugui dur a terme l’etern retorn de certs rituals: profanen el bosc dels morts tot barrejant ossos, plaques i argolles, malbaraten la pols vermella del pou de la Maraldina que serveix per pintar de rosa les façanes de les cases i amaguen els pinzells que calen per fer-ho¹¹⁰. D’altra banda, a *La mort* també són tabú les mirades de desig, especialment les de les embarassades, i és per això que han de portar els ulls embenats:

Hi havia unes quantes dones assegudes per terra amb els ulls embenats: eren les embarassades. Els tapaven els ulls perquè mirant els altres homes les criatures que duïen a dintre no els miressin també i se’ls anessin assemblant; perquè deien que les dones s’enamoren de tots els homes i com més temps feia que estaven embarassades, més de pressa. I entre l’enamorament de les dones i el mirar de les criatures passava el que no havia de passar. (40)

Una altra pel·lícula muda entre el documental i la ficció és *Häxan, la bruixeria a través dels temps* (1922) de Benjamin Christensen, basada en part en el tractat renaixentista sobre la persecució de la bruixeria *Malleus maleficarum*. Un film híbrid entre el documental històric i el

¹¹⁰ Aquests actes transgressors apareixen als capítols V, VI i VII de la segona part d’una de les versions de la novel·la, la primera edició a càrrec de Núria Folch per a Club Editor (1986 i 2017). Tanmateix, no apareixen a l’Edició Crítica de Carme Arnau (1997) ni en la nova reordenació de la novel·la al segon volum de la *Narrativa Completa* del 2008.

gènere de terror amb moments còmics. L'estètica de *Häxan* podria coincidir amb algunes escenes de tints medievals de *La mort*, quan el protagonista puja a casa del senyor¹¹¹, també amb el cretinisme de la marastra i encara amb la cruesa de certes imatges abjectes i macabres de la novel·la.

Tanmateix, el pseudo-documental d'etno-ficció amb què més afinitat estètica podria tenir la novel·la es *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933)¹¹², que Luís Buñuel va filmar després d'haver llegit l'estudi etnogràfic de Maurice Legendre *Las Jurdes: étude de géographie humaine* (1927). Buñuel retrata la intensa pobresa dels habitants d'aquesta àrea muntanyosa de Cáceres, en aquell temps aïllada i amb un gran retrocés respecte de la península. Buñuel filma la misèria, el grotesc, la brutícia, la deformitat i la malaltia dels habitants de Las Hurdes com si estigués realitzant un film sobre qualsevol societat primitiva en terres llunyanes. De fet el documental s'obre amb una narració *en off* que afirma que, a només 100 km de la cultural ciutat de Salamanca, existeix «*un foco de civilización casi paleolítica*». Una de les primeres escenes de la pel·lícula és la gravació d'una festa repulsiva en què els homes joves acabats de casar d'aquell any han d'arrencar cadascun, amb les mans i a cavall, el cap d'un gall viu penjat per les potes.

Si podem trobar un paral·lelisme entre el film de Buñuel i la novel·la de Rodoreda és en la insistència en representar una estètica poblada d'éssers marginals, alguns amb deformitats físiques, en un entorn isolat i primitiu. Però en cap cas en la narració, ja que a la pel·lícula només sentim la veu d'un viatger-etnògraf que relata la misèria i l'endarreriment amb to exagerat i des de la distància de la seva superioritat envers la comunitat primitiva filmada. De fet, aquest va ser durant dècades un dels principals problemes tècnics i ètics de les pel·lícules etnogràfiques, primer mudes, després només narrades per la veu de l'etnògraf. Des dels orígens del cinema, la imatge constituïa l'únic mitjà d'expressió per captar el real:

¹¹¹ Sobretot en la darrera versió de la segona part, aquells tretze capítols que, com ja hem vist, resulten conflictius perquè enceten una nova via imaginativa que no arriba fins al desenllaç de la novel·la i en la qual el protagonista viu al castell amb el senyor. (Vegeu 283. Tercer apèndix).

¹¹² Mercè Ibarz (2008a) i Arnau Pons (2017) ja van apuntar el paral·lel entre la pel·lícula de Buñuel i la novel·la de Rodoreda.

Des images muettes étaient tournées dans des contrées lointaines et il suffisait aux ethnologues ou aux explorateurs, à partir du moment où les projections ont pu être sonores, de les accompagner d'un commentaire distancié qui manifestait le savoir entendu de l'expert. Les Noirs, les Indiens, les Inuits étaient parlés: ils étaient l'objet d'un point de vue émanant du monde des Blancs. (Arlaud 2006:78)

Documentals muts com el clàssic *Nanook of the North* (1922) de Robert J. Flaherty maldaven per crear una mena de diàleg visual mitjançant gestos entre l'observador i l'esquimal protagonista. La mateixa preocupació per captar el gest i la mirada de l'Altre la trobem a les imatges de les ballarines balineses dansant al ritme d'una música inaudible enregistrades per Charles Chaplin i el seu germà en el seu viatge a Bali el 1932. Però, perquè la veu dels indígenes pugui començar a ser escoltada caldrà una evolució de les tècniques cinematogràfiques. El 1959, l'etnòleg i realitzador Jean Rouch restituirà la paraula de l'Altre fins llavors closa en un mutisme que semblava irrevocable amb la seva pel·lícula *Moi un Noir*, amb què per primer cop es podia sentir una veu negra que narrava *en off* les imatges rodades com a mudes i protagonitzades pel mateix home (Arlaud 2006: 79). La presa en directe del so no es resolrà definitivament fins *Chronique d'un été* (1961), d'Edgar Morin i el mateix Jean Rouch, que permet ometre la fins llavors indispensable veu intermediària de l'expert. Per primer cop es podrà escoltar:

une parole qui ne soit pas seulement informative, mais qui fasse sourdre la gamme émotionnelle des sentiments profonds des sujets filmés. Cette parole vive, pour se déployer en toute liberté, sollicite un souci de méthode, un contexte approprié, l'invention d'un dispositif [...] Si nous attendons de l'Autre un travail de réflexion sur soi et sur sa culture qui vienne des profondeurs de son être, un propos qui balbutie peut-être, mais qui se cherche. (Arlaud 2006: 81-82)

Es tracta de ser testimonis de l'enunciació de l'Altre que reflexiona sobre la seva cultura i que es cerca a si mateix des de les profunditats del seu ésser. És interessant de veure que és precisament el tipus d'enunciació de *La mort...*, en què accedim a observar els rituals d'una comunitat primitiva a través d'una mirada i una veu que pertany –tot i que de manera problemàtica– al poble. Si prenem en compte tant les magnífiques variacions dels monòlegs interiors *post-mortem* –amb què, tornem a insistir-hi, creiem que Rodoreda hauria acabat la novel·la– com les últimes paraules del protagonista just abans de suïcidar-se, ens adonem que tota l'obra està narrada des d'un passat pòstum, com una mena de veu *en off* que amb el

cos dins l'escorça de l'arbre i amb una consciència/ànima que ha pogut fugir del ritual del ciment és lliure per recordar i narrar-se.

A *La plaça...* Rodoreda ja havia assajat l'oralitat o «escriptura parlada»¹¹³ amb un personatge intern que narra en primera persona la seva vida i que d'alguna manera també es trobava desdoblada per una mort, en aquest cas simbòlica: és Natàlia qui narra la història de la Colometa¹¹⁴. En canvi, a *Viatges a uns quants pobles*, l'obra que temàticament més punts en comú té amb *La mort...*, és la veu distanciada d'un estranger la que explica els rituals estranys dels pobles meravellosos que visita. Ja hem apuntat que la poètica de *Viatges i flors* és diferent, més propera als viatges fantasiosos i plens d'ironia de Michaux o a les primeres pel·lícules etnogràfiques narrades des de la suposada altivesa civilitzadora de l'explorador. Tot el contrari de la veu del protagonista adolescent de *La mort...*, que ens situa al bell mig del seu món, sense intermediaris, sense la possibilitat de distanciar-nos-en amb ironia i superioritat.

A la seva introducció a l'edició crítica de la novel·la, Carme Arnau es pregunta molt encertadament «quina escriptura ha de ser convincent per tal de reproduir la manera de parlar d'una comunitat tan peculiar com la descrita a *La mort i la primavera?*» (1997: 52). En efecte, fer parlar a la protagonista de *La plaça...* era segurament més fàcil perquè «l'autora tenia present un model concret: el parlar d'un barri de Barcelona, el de Gràcia d'abans de la guerra, que ella coneix prou bé. [...] Per tal d'aconseguir-ho, incorpora nombroses expressions

¹¹³ «Escriptura parlada» és el terme encunyat per Carme Arnau per diferenciar l'enunciació de *La plaça...* del monòleg interior i així subratllar-ne l'oralitat: «Només alguns fragments finals de *La Plaça...* recorreran al monòleg interior. La resta és del domini de l'escriptura parlada i, per tant, hi pressuposa un destinatari, encara que en aquest cas concret sigui mut, però no per això menys real. Natàlia-Colometa parla amb algú, li explica la seva vida a una veïna/coneguda..., la seva personalitat és inconcreta, en canvi no ho és la seva presència» (1979: 119).

¹¹⁴ Vegeu l'estudi d'Albrecht i Lunn sobre la diferència entre Natàlia i Colometa, en què conclouen: «Natàlia is much stronger, both fictionally and linguistically, than Colometa ever was» (1987: 64). En la mateixa línia, Maria Campillo també ha insistit en la distinció entre la narradora i la protagonista de *La plaça...*: «Perquè una sagacitat genial de Rodoreda és la duplicitat del nom Natàlia-Colometa, atès que Colometa designa exclusivament el personatge principal que és l'objecte del relat [...], però no la veu responsable del discurs, perquè qui parla és Natàlia. Així, en una novel·la constituïda per una narració e vida, la distinció entre les dues instàncies pròpies del relat autobiogràfic (la del jo narrador que s'explica a ell mateix com a personatge protagonista, admeses avui dia en tots els estudis que s'han ocupat del gènere) es produeix de forma diàfana a *La plaça del Diamant*, atès que es donen uns noms diferents per a cada identitat ficcional: la de la narradora (Natàlia) i la d'ella mateixa com a protagonista de la seva pròpia història (Colometa)» (2007: 99).

populars i frases fetes» (1997: 52)¹¹⁵, que, per cert, són inexistents a *La mort...* Si a totes dues novel·les Rodoreda busca donar veu a un protagonista innocent i defugir així un estil culte o massa literari, l'enunciació a *La mort...* és molt més problemàtica perquè es vol reproduir en català el parlar d'una comunitat aïllada, fora del temps i de l'espai compartits pel lector. Arnau apunta aquest factor de dificultat de l'estil, el de «la creació d'una escriptura convincent i versemblant», com un dels problemes que podrien haver entorpit a Rodoreda l'acabament de la novel·la. En tot cas, és interessant de veure la sintonia entre l'enunciació de *La mort...* i els esforços tècnics i ètics per poder escoltar la veu de l'Altre del cinema etnogràfic coetani a la creació de la primera versió de la novel·la:

Cette tentative de dialogue entre filmeurs et filmés, rendue possible par la révolution technologique à l'orée des années 1960, outre le fait qu'elle a permis aux réalisateurs d'être les éditeurs d'une parole inouïe jusqu'alors, a donné à l'anthropologie de nouveaux outils pour appréhender de l'intérieur des univers culturels que nous ne connaissions jusque-là qu'au travers de la médiation d'un commentaire didactique [...] Le spectateur non spécialiste pouvait, dans une liberté qui lui était dès lors accordée, devenir un observateur actif dans la mesure où le point de vue extérieur de l'expert ne lui était plus imposé. (Arlaud 2006: 84)

De la mateixa manera que s'esdevé en el nou cinema etnogràfic de finals dels cinquanta i principis dels seixanta, Rodoreda elimina la presència de l'explorador per convertir els lectors en els etnòlegs de la paraula inaudita d'aquest informant nadiu –així els anomenen en antropologia– que narra els costums de la seva cultura. Malgrat l'estranyesa que ens produeix, ens obliga a reflectir-nos-hi com en el mirall fosc de la nostra pròpia societat.

¹¹⁵ En canvi, Josep Miquel Sobré (1973), en el seu estudi lingüístic de *La plaça...*, ha advertit que Rodoreda no imita l'idiòlecte d'una gracienc, ja que si ho fes empraria barbarismes o expressions localistes barcelonines. Rodoreda, segons Sobré, crea la impressió d'un registre col·loquial que, tanmateix, és gramaticalment perfecte i lliure de tota influència del castellà. No seria, per tant, el parlar del barri de Gràcia abans de la guerra, sinó un català correcte, ortodox i universal per sobre de cap variant dialectal.

PART III: INTENT D'ENTENDRE *LA MORT I LA PRIMAVERA*

4. CONSIDERACIONS PRELIMINARS

La mort... ha suscitat poc interès crític i acadèmic. A la primera part, ja hem vist com s'ha canonitzat parcialment la producció rodolediana i com, durant dècades, s'ha anat conformant el clixé d'escriptora de novel·les realistes ambientades a Barcelona. D'altra banda, si *La mort...* ha estat poc estudiada és, sens dubte, degut a tres raons més: al fet de ser pòstuma, a la crueltat que es desplega a moltes de les seves pàgines i a la dificultat d'interpretació que presenta.

Com entendre, doncs, *La mort...*?

Si bé, la seva condició de novel·la pòstuma planteja un problema de base a qualsevol intenció hermenèutica, això no impedeix que pugui ser interpretada. Tanmateix, el lector i el crític hauran de tenir sempre present que es tracta d'un text no validat per l'autora i mancat de la correcció estilística final. Entendre *La mort...* vol dir també llegir les seves variants i diferents estats de redacció, així com les decisions i intervencions que cada editor ha fet en el text. Però bandejar-ne la interpretació pel fet de ser pòstum és obviar un mecanoscrit que, amb tota la seva problemàtica, ens ha arribat i que la mateixa Rodoreda concebia com a central en la seva producció, tot i haver-lo mantingut, en vida, a l'ombra. Rebutjar l'estudi de *La mort...* per tractar-se d'una novel·la pòstuma equivaldria a la negativa a interpretar grans obres de la literatura universal, l'edició de les quals també va sobreviure als seus autors. D'exemples n'hi ha molts, cadascun amb les seves particularitats, però tots ells amb el tret comú de no haver rebut en vida de l'escriptor el vistiplau per a la publicació: la sàtira inacabada de Flaubert, *Bouvard i Pécuchet* (1881); les grans novel·les de Kafka *El procés* (1925), *El Castell* (1927) i *Amèrica* (1927); l'inacabat i inacabable *Llibre del desassossec* (1982), en què Pessoa treballà durant gran part de la seva vida; o els diversos llibres amb què Bolaño reviu, periòdicament, després del seu traspàs el 2003 i d'ençà de la primera publicació pòstuma amb el monumental *2666* (2004).

Ara bé, el gran escull per interpretar *La mort...* no radica només en el seu caràcter sobrenat. Al capítol inicial de la primera part «Consideracions sobre la novel·la pòstuma», hem matisat que tot i ser una novel·la inacabada, podem concloure que no és incompleta. Des de la primera versió lliurada al Sant Jordi de 1961, compta amb una unitat d'estil, temàtica i argumental que es manté a totes les variants, tret d'una, que és precisament la que no continua. Una certa unitat d'obra que, en les redaccions i correccions consecutives, s'enriqueix i amplia amb la introducció de nous personatges i rituals. Hem vist, també, que el 1980 Rodoreda anuncià a diverses entrevistes que la novel·la estava acabada i només calia polir la correcció final. En cas que hagués aconseguit publicar-la en vida, *La mort...* seguiria suposant un repte hermenèutic per l'estranyesa deliberada del conjunt de rituals que presenta i pel seu estil enigmàtic, d'igual manera que novel·les com *El procés* o *El castell* són difícils d'interpretar en sí mateixes. En això *La mort...* s'assembla a les obres de Kafka: en la resistència a ser llegida amb un significat clar i unívoc.

La literatura de Rodoreda s'avança a «l'escriptura del desastre» de Maurice Blanchot¹¹⁶. Ja ho va notar Xavier Pla: «una escriptura “inexplicable”, que hauria pogut ser la de Georges Bataille o Maurice Blanchot, susceptible de ser llegida per René Girard o, és clar, Michel Foucault» (2018: 5). La resistència de l'estil a deixar explicar-se sembla al·ludir a l'aparent sense sentit del món que representa (Arkininstall 2004: 167). Però subratllem, en aquesta darrera paràfrasi, l'adjectiu *aparent*. En efecte, afirmar que és un obra que esquiva l'atribució d'un sentit amb el seu seguit de rituals estranys, alguns fins i tot absurds –com el de pescar, aixafar els peixos a un pont per dessagnar-los i, a l'acte, abocar-los morts al riu (59)– és fugir d'estudi de la tasca de la crítica literària. Si una primera lectura de la novel·la o les relectures successives poden fer l'efecte de topar amb el mur del sense sentit aparent, caldria aleshores analitzar aquesta suposada absència de sentit. Què es nega a *La mort i la primavera*? Què és allò que ens resulta estrany, absurd, incompreensible, sinistre o fantàstic?

Ens disposem, ara, a dur a terme la nostra interpretació de *La mort...*, la part més difícil del present estudi. Hem triat per aquesta darrera secció un títol que fa referència a la provatura i que es fa ressò de l'assaig de Theodor W. Adorno «Intent d'entendre *Fi de partida*»

¹¹⁶ Vegeu Blanchot (2006 [1980]). *L'écriture du désastre*.

(2001 [1958])¹¹⁷. El filòsof alemany s'hi revelava contra la categoria existencialista de *teatre de l'absurd* aplicada a l'obra dramàtica de Samuel Beckett i provava d'esbossar el contingut de veritat d'una acció teatral presentada com un «sense sentit organitzat» (2001: 129). Contrari a les afirmacions amb pretesa validesa universal de l'ontologia existencial, Adorno sostenia que a *Fi de partida* s'hi desplegava, negativament, un moment històric, el de l'Occident posterior a la Segona Guerra Mundial i a l'Holocaust. Un món post-apocalíptic fet de deixalles humanes, residus de temps, restes d'acció, ruïnes de paraules i vestigis de gestos, en l'aparent absurditat del qual hi ressonava «la irracionalitat de la societat burgesa en la seva fase tardana», que es resistia a la comprensió (2001: 131). Si entendre l'obra de Beckett, segons Adorno, «no pot voler dir altra cosa que entendre la seva incomprendibilitat, reconstruir de manera concreta la coherència de sentit d'allò que no en té cap» (129), entendre *La mort i la primavera* implica, de la mateixa manera, recórrer amb atenció el text i analitzar concretament la violència d'uns rituals que, a primera vista, semblen intel·ligibles. Tot emprant *l'assaig com a forma* –per citar un altre escrit del filòsof alemany¹¹⁸–, ço és, l'escriptura assagística entesa com a intent, com a provatura que –ho sabem prou bé– difícilment estarà a l'altura de la complexitat de l'obra, maldarem per apropar-nos a un possible sentit que en aparença hi és negat.

Començarem per rodejar l'obra amb preguntes de tipus més genèric: Es tracta d'una obra que encaixa en el gènere fantàstic? Per què produeix un efecte emocional sinistre? A què respon la dualitat per tot representada a la novel·la? Podem considerar *La mort...* com una distopia? Fer-ne una lectura fantàstica pot implicar reduir el seu potencial crític o, al contrari, el fantàstic vehicula una dimensió política?

Després d'aquests interrogants preliminars, abordarem tres lectures diferents i que, a primer cop d'ull, poden semblar contradictòries: una lectura en clau històrica, una lectura antropològica i una darrera, en clau espiritual o esotèrica. Per tal d'introduir-les, recordem ara l'estat de la qüestió crítica sobre la novel·la. La primera interpretació que se'n va fer fou la de Carme Arnau a *Miralls màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda* (1990), que veia a *La mort...* referències alquímiques als quatre elements i assenyalava, per primer cop,

¹¹⁷ L'assaig ha estat traduït i publicat en català en una selecció titulada *Notes de literatura* (2001).

¹¹⁸ Vegeu T. W. Adorno «L'assaig com a forma» a *Notes de literatura* (2001: 23-53).

l'interès de l'autora per l'esoterisme i, en contret, pel rosacrucianisme. Uns anys després, a la introducció a la seva edició crítica (1997), Arnau insistia en els aspectes fantàstics i simbòlics de la novel·la. Els seus estudis han guiat lectures posteriors com la de Cortés (1996, 1999), o més recentment la de Fernández (2019) que llegeix la novel·la com a fantasia gòtica.

A les antípodes de la lectura d'Arnau, trobem les anàlisis d'Arkinstall (2004), Bru (2013), Pons (2017)¹¹⁹ i Škrabec (2017) que han optat per considerar l'obra com una al·legoria amb contingut històric que, veladament, evocaria l'essència dels règims totalitaris. Es tracta de lectures irreconciliables? Tal i com s'han dut a terme sí que ho són. Tanmateix creiem que, si aprofundim en cadascuna d'aquestes dues lectures, advertirem que no són incompatibles. És una tercera lectura –que situarem, però, en segon lloc, com a central–, l'estudi antropològic del conjunt dels rituals, la que nosaltres considerem decisiva per interpretar *La mort...* A més, l'anàlisi de l'estètica etnogràfica –que com ja hem afirmat a la segona part, creiem que hi és dominant– i la interpretació del folklore fosc i surrealista inventat per Rodoreda ens permetrà, esperem, establir un lligam que faciliti reconciliar el contingut crític present a l'obra, respecte de la història europea de la primera meitat del segle XX, amb la presència d'una certa espiritualitat gnòstica que, soterrada, travessa tota la novel·la i, inclús, tota la producció rodorediana. De fet, si hem fer una lectura pròpiament històrica, s'hi ha d'incloure, per força, el component ocult i esotèric que no només forma part de la història de Rodoreda com a escriptora, sinó de la història cultural i religiosa europea amb què la seva obra també dialoga.

Així doncs, en un sentit estricte, no fem un, sinó tres intents d'entendre *La mort...* Tres lectures que es troben interconnectades per un mateix fil roig, el del mite i les seves diferents concepcions i usos històrics –la relació entre mite i feixisme, el mite a l'antropologia com a forma de relat universalment present a totes les cultures, i les implicacions metafísiques del mite i el seu rol arquetípic a l'inconscient col·lectiu.

¹¹⁹ Pel que fa a la categoria de l'absurd, Pons escriu: «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» (2017: 371).

Cadascuna d'aquestes lectures o prismes mitjançant els quals observem i llegim el text posen l'accent en aspectes diferents. En primer lloc, la lectura en clau històrica desvetlla que el poble de *La mort...* –governat mitjançant el terror, on s'hi controla la veritat i se la cobreix d'ideologia mítica, i on l'amenaça de la invasió estrangera és permanentment utilitzada com a provocació per inspirar lleialtat i sacrifici– remet al moment històric que Rodoreda visqué. En segon lloc, la lectura central, l'antropològica, posa en relleu l'estètica formal de la novel·la que parodia l'eclosió del primitivisme a les avantguardes pictòriques i l'omnipresència de l'estructuralisme etnogràfic al París d'abans i després de la guerra. Però també aprofundim. Per últim, la tercera lectura destaca un sentit ocult que recorre la novel·la i que és sempre latent a l'obra rodorediana: el flirteig esotèric, els vel·ls d'un univers simbòlic en què batega allò que no es pot dir, però que s'insinua.

4.1 Novel·la fantàstica?

Comencem per abordar la qüestió del gènere narratiu, no tant per encasellar una obra que és inclassificable, sinó perquè ens serveixi d'ajuda i de guia a l'hora d'interpretar-la i d'entendre quina és la seva poètica. A primer cop d'ull, la novel·la conté elements que són fantàstics, especialment aquells que tenen a veure amb la natura. Al poble de *La mort i la primavera* hi trobem una personificació de l'aigua, l'aire i els arbres que tenen voluntat pròpia:

Em vaig ficar a l'aigua molt a poc a poc, sense gosar respirar, sempre amb la por que, quan em ficava en el món de l'aigua, l'aire, buidat de la nosa que jo era, no s'enrabiés i convertit en vent no bufés tan fort com a l'hivern que gairebé s'enduïa les cases i la gent. (9)

L'aigua m'abraçava, m'hauria pres si l'hagués deixada fer i, empès i xuclat, hauria anat a parar allà on no se sap què són les coses... (13).

[El ferrer] va dir que l'arbre feia força perquè no li prenguessin el seu mort... (32)

Existeixen les abelles amb seny –«jo sabia que hi havia abelles velles de set anys tossudes i amb enteniment» (10)– i espècies botàniques com les *roses de gos* o les glicines gegants, que amb les arrels aixequen els fonaments de les cases. També s'hi esmenta una

fauna pròpia com els *lluents* i els *endolats*. A més, per una estranya llei física, les pompes de sabó es solidifiquen i es tornen de vidre.

Uns éssers enemics que ningú ha vist mai, els *caramens*, assetgen les fronteres del poble; i l'aigua de la Font de la Jonquilla està infestada de cucs que foraden la pell d'aquells que en gosen beure. Els arbres del cementiri contenen un pinyol de talla humana que en extreure'l deixa anar fum: «L'home va anar burxant el pinyol amb la força fins que el va fer caure a terra. Del buit que el pinyol havia deixat a l'arbre, sortia fum» (25). El pinyol es reemplaça per un cadàver amb l'ànima encimentada a dins, un cos que l'arbre anirà paint, tot assimilant-lo amb la seva saba: «Tenia les puntes dels dits encastades als costats de la soca i no sé si ho vaig veure... els cabells li fugien amunt enduts per la sang de l'arbre que no tenia color» (32).

Però per no caure en ambigüitats terminològiques, recordem que la presència d'elements o temes sobrenaturals no converteix una obra en fantàstica. En paraules de Alazraki: «definir como literatura fantástica una obra por la mera presencia de un elemento fantástico es inconducente; equivaldría a definir una obra como tragedia solamente porque contiene uno o más elementos trágicos» (1990: 22). A *La mort...* no podem parlar pròpiament de gènere fantàstic si ens atenem a la concepció clàssica establerta per teòrics com Tzvetan Todorov o Roger Caillois, ja que el poble no és un món que el lector reconegui com a *real* on es produeix un esdeveniment impossible d'explicar per les lleis que regeixen aquell univers familiar. Els fets sobrenaturals narrats tampoc no obliguen al personatge-testimoni que els percep a haver de triar entre una explicació racional del fenomen –com a il·lusió dels sentits i producte de la imaginació– o bé a admetre'ls i a acceptar que la realitat està regida per lleis desconegudes.

El cor del gènere fantàstic és precisament aquesta incertesa i vacil·lació representada a l'interior del text entre racionalitzar o bé acceptar allò que l'ull humà ha percebut com a sobrenatural i que trenca les lleis que regeixen la realitat coneguda. Una tensió que és completament absent a *La mort i la primavera*. En canvi, sí que podem anomenar pròpiament narracions fantàstiques «Una Carta», «Una fulla de gerani blanc», «La meva Cristina», «La Salamandra» i «El riu i la barca», entre altres contes de Mercè Rodoreda. L'element fantàstic també és present a l'escena de la *La plaça del Diamant* en què les ànimes dels soldats morts a

la guerra civil es presenten davant de la Colometa; en la presència fantasmal de Maria al final de *Mirall Trencat* i en nombrosos passatges de *Quanta, quanta guerra...*

Des de la primera pàgina de la novel·la, d'ençà que ens submergim en el riu del poble amb el protagonista, ens endinsem en un món de ficció que no pretén assemblar-se al món real per més tard introduir-hi la fissura d'un fet sobrenatural. Si el fantàstic és, segons Caillois, l'impossible que arriba sobtadament en un món en què l'impossible està desterrat per definició (1972: 11), no hi és present a *La mort...* Tanmateix, el fet que els personatges de la novel·la acceptin la presència d'allò sobrenatural no vol dir que la puguem emmarcar tampoc en el gènere meravellós o en el realisme màgic.

La mort i la primavera és una altra cosa. Narra els costums, les llegendes i els rituals ancestrals d'un poble primitiu amb creences animistes. Conté elements estranys, meravellosos i horripilants, d'acord. Sí, és cert, que les seves pàgines ens confronten amb una alteritat radical, no obstant això aquesta està íntimament lligada a l'atenció intel·lectual i artística que Occident va experimentar per cultures alienes, designades com exòtiques, pintoresques, tenebroses, salvatges i màgiques. Per poder incloure *La mort...* en la tradició de la literatura no mimètica cal, doncs, advertir que la presència del sobrenatural i de l'horror no beu tant de la literatura de fantasmes gòtica –com ha afirmat Sergio Fernández (2019)– o del meravellós; sinó d'aquell altre tipus de relació amb l'estranyesa i l'extravagància que alguns van convertir en especialització científica –des de l'antropologia– i altres van provar d'emular com a experiència atàvica –des de l'avantguarda creativa. Antropòlegs i artistes del segle XX, amb fórmules diferents, s'havien relacionat també amb la frontera d'allò que des de l'etnocentrisme és considerava el món real, el món conegut. Com bé ha notat Manuel Delgado:

ambos habían decidido irse a vivir y a trabajar en los territorios de la frontera, fuera de la visible o de la invisible. Sabiendo que en este lugar sólo puede hacerse de aduanero o de contrabandista, habían optado inequívocamente por poner su mirada al servicio de la segunda de las alternativas. (Delgado)

Arribem així a la conclusió que allò que generalment és percebut com a fantàstic en la novel·la pòstuma de Rodoreda és la confrontació a què ens obliga amb una realitat aliena, estrangera. Però *La mort...* no és tampoc el document fred d'una cultura llunyana que se'ns permet llegir des de la distància emocional o la superioritat moral d'un estat de civilització

suposadament més avançat. L'experiència de lectura és asfixiant, i no només perquè ens situï des de la primera línia sota l'aigua o perquè ens ofegui amb el relat del ciment lliscant gola avall, sinó perquè –tot i l'estranyesa dels fets narrats– produeix una sensació de reconeixement de quelcom que és inconscient, intrínsecament humà. En aquest punt coincidim amb Lluís Solà:

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. (Solà 2008: 303)

La sensació d'angoixa i desolació que provoca llegir aquesta novel·la es pot il·luminar a partir de la noció freudiana d'*unheimlich*. Un sentiment que és alhora d'absoluta estranyesa i d'incòmoda familiaritat.

4.2 Una experiència de lectura sinistra

En *Das Unheimliche* [1943 (1919)], Freud es pregunta com és que certes produccions culturals inspiren un efecte emocional i psicològic tètric. De l'anàlisi etimològica del terme alemany «*unheimlich*» (sinistre), que incorpora un prefix negatiu a l'adjectiu «*heimlich*» (familiar, domèstic, relatiu a la llar), es dedueix que allò que causa espant és precisament perquè no és conegut o familiar. És evident, però, que no tot fenomen nou és sinistre o espantós. Freud aprofundeix l'estudi lingüístic i indica que el mateix terme «*heimlich*» conté alhora un sentit d'ocult, íntim i secret. En aquesta accepció, doncs, «*heimlich*» coincideix amb el seu suposat antònim: «Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (1943: 12). És a dir, el sentit d'«*unheimlich*» s'oposa a la primera significació de «*heimlich*», però no a la segona. Es conclou així que el mateix adjectiu és ambigu fins al punt de coincidir amb la seva antítesi. Freud troba una correspondència psicològica amb el fenomen lingüístic: si l'efecte emocional d'allò sinistre es produeix pel retorn d'allò més familiar –algú exactament com nosaltres, la repetició d'un esdeveniment, d'un temps, la identitat entre la ment i la realitat– és perquè allò que retorna i que ens fa més por no és res

nou, sinó que era familiar a la vida psíquica i es va tornar estrany pel fet d'haver estat reprimat. Allò que està en nosaltres, que havia quedat ocult i que tot d'una es manifesta.

Un dels temes típicament sinistres abordats per Freud és el del «doble o l'altre jo» en totes les seves formes –clons, miralls, ombres, bessons, esquizofrènia– fins arribar al que probablement fou el primer *doble*, el doble del nostre cos: l'ànima *immortal* (1943: 24). En efecte, què hi ha de més familiar i alhora de més estrany que un mateix? La dualitat entre cos i ànima era, segons Freud, més acceptada en èpoques psíquiques primitives, quan la duplicat de l'esser humà tenia un sentit menys hostil, però s'ha transformat en quelcom de sinistre a les societats avançades. Rodoreda, en canvi, projecta i situa en un passat primitiu l'hostilitat vers el caràcter doble i inexplicable de l'ànima pròpia de les civilitzacions modernes. En qualsevol cas, si hi ha alguna cosa en què les societats avançades ens assemblen més a les societats arcaïques és en l'enigma que representa la mort:

Difícilmente haya otro dominio en el cual nuestras ideas y nuestros sentimientos se han modificado tan poco desde los tiempos primitivos, en el cual lo arcaico se ha conservado tan incólume bajo un ligero barniz, como en el de *nuestras relaciones con la muerte*. [...] Dado que casi todos seguimos pensando al respecto igual que los salvajes, no nos extraña que el primitivo temor ante los muertos conserve su poder entre nosotros y esté presto a manifestarse frente a cualquier cosa que lo evoque.
(Freud 1943: 28)

No hi ha dubte que la insistència temàtica a *La mort i la primavera* en els rituals mortuoris del poble n'accentuen l'efecte sinistre. La novel·la té una gran força evocadora: la de parlar a la naturalesa intuïtiva de la ment i conjurar la por a l'instant del traspàs, que és ancestral i universalment compartida, fins i tot per l'agnosticisme més incrèdul. Però l'horror que infon la novel·la va més enllà de la por a la mort que, en tant que éssers mortals, sabem que és natural: ens revela que no és tant el fet de deixar d'existir allò que esgarrifa els humans, sinó la manera de morir.

No deixar-se robar la pròpia mort

Tothom voldria morir bé, d'una mort suau, sense agonia, com qui s'adorm i no es desperta. Una mort dolça que no hi és contemplada al poble de la muntanya partida. Rodoreda decreta

pels habitants de la comunitat una de les pitjors agonies: morir per ofegament, i de dues maneres. Aquells que, a la primavera, han estat triats per protagonitzar el ritual del pas del riu –i que no en sobreviuen– hauran mort amb els pulmons negats d'aigua:

Havien fet el poble damunt del riu i a l'hora de la fosa de les neus tothom tenia por que s'endugués el poble. I per això cada any un home es ficava al riu per la part alta, passava per sota del poble i sortia per la part baixa. De vegades mort. De vegades sense cara: les roques que aguantaven el poble la hi havien arrencada perquè l'aigua, desesperada, el tirava amunt. (16)

Els que en sobreviuen són *els homes sense cara* que acabaran morint «igual que els altres: de viu en viu i amb la boca plena de ciment fins al ventre» (40). És la manera més comuna de morir al poble, la que està prevista per defecte, una mort forçada per asfíxia i ingestió de ciments barrejats calculadament: «primer amb ciment clar perquè llisqués ben endintre; després amb ciment espès» (33) i al bell mig de la plaça, a la vista de tots. El moribund que s'ennuega amb la barreja s'endú com a darrera visió del món les mirades àvides de patiment dels veïns:

Aquell home es va posar una mà davant de la boca, per enviar-me la veu de costat sense que ningú el sentís i em va dir que li agradava veure morir. (32)

Negra nit i cridant, tots amb torxes, i que a un home vell, de tant que li agradava el que feien, li sortia un fil de saliva per un costat del llavi... (133)

Un delit morbós i sàdic que invoca l'imaginari col·lectiu d'antigues execucions públiques, de castics exemplars o de tortures convertides en plaer voyeurístic i forma de control social que es van succeir a Europa fins les acaballes del segle XIX i principis del XX. Rodoreda ja havia tractat el tema de la pena capital com a espectacle públic al conte «La Salamandra», amb la crema a la foguera d'una dona acusada de bruixeria. En aquest relat – enllestit l'abril de 1961, precisament quan comença a escriure *La mort...*¹²⁰– l'escena no és narrada per un testimoni, sinó per la pròpia víctima que, en el punt del sacrifici i a través de la fumarada, ens fa veure la joia d'un poble agermanat perquè ella crema:

¹²⁰ «La Salamandra» s'inclourà al recull *La meva Cristina i altres contes* (1967).

La plaça era plena de gent, els joves davant dels vells i les criatures a un costat amb una branqueta d'olivera a la mà i el davantal nou del diumenge. [...] Pujaven quatre arbres de fum i quan les flames van enfilarse em va semblar que del pit de tota aquella gent sortia un gran respir de pau. Les flames pujaven empaitant el fum i jo ho veia tot darrera d'un torrent d'aigua vermella –i, darrera d'aquella aigua, cada home, cada dona i cada criatura era com una ombra feliç perquè jo cremava. (Rodoreda 2008b: 298)

A *La mort...*, en canvi, tothom està destinat a morir amb l'ànima captiva del ciment. No es tracta d'exhibir públicament l'execució de certs condemnats per tal de dissuadir la comunitat de desafiar la llei. Al poble del riu soterrat, els vilatans presencien el calvari que a ells mateixos els espera i, paradoxalment, la majoria ho fan amb plaer. No estem davant, en cap cas, d'un «suïcidi ritual» –com incomprendiblement ha afirmat Carme Arnau (1990: 36)– ni tampoc d'un «retorn al ventre matern», com indica Carles Orts (1996: 86), sinó que és evident que es tracta d'un homicidi ritualitzat del que volen fugir el protagonista, el seu pare i el senyor¹²¹. Són escenes com aquestes les que converteixen la lectura de *La mort...* en una experiència sinistra.

Tots sabem que morirem, però –tret de casos de malalties terminals– ignorem de què, desconeixem quan i com ens sorprendrà la mort. A la novel·la, resulta especialment esgarrifós que tothom sàpiga el camí que els hi conduirà, ja que desposseeix els individus d'una part del misteri del final de la vida, els imposa una mort homogènia, cruel i pública i, sobretot, els pren la possibilitat d'exhalar: «Jo acabaria tancat en aquell arbre amb la boca plena de ciment barrejat amb pols vermella i amb l'ànima sencera a dintre» (34). L'única esperança, negativa, d'evitar-ho és el suïcidi; ho intenta el pare, ho aconsegueix el fill: «Vaig agafar el punxó i me'l vaig apuntar a l'alçada del cor. Els donava un mort tot sol. Un mort sense festa. [...] Que s'adonessin ben tard. Si em treien de l'arbre me'n traurien mort» (202).

En aquest univers de ficció, *llibertat* vol dir no deixar-se robar la pròpia mort i, és per això que el gran anhel del jove és d'aconseguir, com escrigué Montaigne, «*une mort toute miennne*» (1979: 261). Precisament una mort tota seva, però sense haver de suïcidar-se, és la que voldria tenir –com a excepció i privilegi aristocràtic– el senyor del poble, a qui sentim parlar i alhora citar al pres en un fragment de narració en *mise en abyme* emmarcat en la veu del jove narrador:

¹²¹ Tant Arkinstall (2004: 178) com Pons (2017: 354) han remarcat l'error d'Arnau i de Cortés a l'hora d'interpretar el principal ritual del poble.

Va dir que quan s'havia hagut de viure amb tot el baix tan esguerrat un home podia, almenys, triar la seva manera de morir... del pres en deia l'home de la gàbia i va dir, l'home de la gàbia m'havia conegut i era el més valent i amb tota la mirada endavant deia i sempre deia que ja que un no pot triar la manera de viure almenys ha de poder triar la manera de morir i s'hauria d'acabar... però jo no puc fer acabar res perquè hi ha coses que no es poden fer si no t'ajuden, i aquestes coses són morir com es vol i quan es vol... perquè la mort sempre és lletja amb aquests cucs que ja s'esperen, que ja neixen amb la persona, els cucs de la paciència que quan poden fer la feina la fan de pressa i de debò. [...] Ara que sóc vell només vull una cosa, morir amb la boca buida... no vull morir com el teu pare perquè el que li van fer... no vull morir de la manera que ells fan morir... Com més m'hi acosto menys ho vull i més hi penso... [...] No vull ciment... Perquè jo vinc de l'home que va fer el poble... (132-134)

Es tracta d'un fort al·legat en favor de l'eutanàsia, entesa en el seu sentit etimològic de ben morir i contraposada a l'atrocitat de la mort ritual¹²². En la menció als cucs que ja viuen dins la persona des de la infància hi ressona la metamorfosi humana comparada amb la dels insectes de la *Divina Comèdia*. Pel Dant, l'home és cuc o larva en aquest món, crisàlide al més enllà –especialment al Purgatori– i ésser complet o *imago* un cop ha ressuscitat i transformat la seva carn en immortal. Però al poble de *La mort...* sembla que tota transcendència és negada per l'empresonament de les ànimes dins d'uns cadàvers sepultats a l'interior de les soques. Els homes es condemnen els uns als altres a ser sempre cucs. O dit en paraules d'Obiols: «els homes fan tot el que poden –col·lectivament– per transformar la vida en un infern» (28/V/1962) (Obiols 2010: 333). Tot i haver demanat una mort natural, el senyor serà ritualment assassinat, com els seus súbdits, en el que és un dels fragments més violents de la novel·la:

¹²² Arnau Pons encapçala un fragment del seu epíleg amb el títol «Una eutanàsia amb ciment –o de com malmetre el darrer alè». No acabem d'estar d'acord amb el seu ús del terme eutanàsia aplicat al bosc dels morts com un «cementiri de gent que ha estat morta (¿eutanasiada?) mitjançant un ritual que s'ha imposat en el moment de la seva mort. [...] 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. Se li accelera la mort sense miraments, asfixiat amb ciment.» (Pons 2017: 355). Ens preguntem si això no és precisament tot l'oposat a l'eutanàsia, que per definició és *una bona mort*, accelerada –d'acord–, però sempre volguda, acompanyada i el més indolora possible. Una mort sense sofriment físic i administrada per algú altre que ajuda a ben morir. Per tant, tampoc creiem que es pugui considerar el suïcidi del protagonista com una mena d'eutanàsia, tal i com apunta també Pons. En aquest segon cas, Pons empra el terme per explicar la resignificació del suïcidi a la novel·la com a bona manera de morir: «Com si el fet de sotmetre's (aparentment) a una forma d'eutanàsia (queda clar que allò seria una *bona mort*; el sarcasme de Rodoreda és gran) fos equivalent a un suïcidi (un acte solitari i desafiant)» (Pons 2017: 356).

Tot el poble era a la plaça. [...] El ferrer va dir a l'home del ciment que ja podia començar i van fer obrir la boca al senyor i el van començar a omplir. I va semblar que els ulls del senyor saltaven i tota l'arcada del pit se li va aixecar enlaire dues vegades i un home al meu costat em va dir que quan l'havien anat a buscar des del moment que es va adonar del que volien fer amb ell se'ls havia aixecat del llit de mort amb una empenta de joventut que esglaiava i volia fugir. Però el ferrer li va clavar un cop sec al clatell amb la mà de costat i ell va perdre el coneixement. Mentre el baixaven per la muntanya va tornar en si i diu que somicava, com si en comptes de pare i mare només hagués tingut mare i somicava pitjor que una dona. [...] I el senyor va arrencar a tossir amb fúria i a treure ciment i va caure una gota de sang a terra perquè amb les ungles s'havia foradat els palmells. El cos se li va tornar a arcar i quan li va quedar pla ja era mort. (143-144)

Amb la imatge abjecta del ciment que l'ennuega, que el fa tossir i que el mata amb una última nàusea, Rodoreda reprèn –invertint-la– una escena anterior, quan el senyor es calmava els atacs de tos empassant cullerades de mel. En la seva agonia, el ciment ha reemplaçat el fluid pastós i llèpol que, en vida, li lliscava gola avall:

Va arrencar a tossir [...] i va dir, així que va poder parlar, que volia mel, i assenyalava un pot damunt d'una tauleta. [...] Va agafar una cullerada de mel i se la va menjar molt a poc a poc... i va dir que aquella mel era amarga que qui sap les abelles quines flors malaltes havien xuclat. (134)

Al poble de les glicines gegants, tot està malalt, fins i tot les flors. L'imaginari es vincula, mitjançant l'analogia, al camp semàntic de la malaltia, la violència i la putrefacció de la mort. Rodoreda beu de la mateixa saba que recorre la poesia dels romàntics, decadentistes i simbolistes que descobriren en l'horror una font de bellesa i que van cantar la unió inseparable entre allò bell i allò trist¹²³. Si, com ha afirmat Mario Praz, Baudealire *petrarquitzza* al voltant de l'horrible (1999: 107), Rodoreda inverteix els termes: corromp allò que és universalment considerat bell i maleeix la primavera com a epidèmia de la terra. Ho diu el senyor al jove protagonista: «Perquè la primavera és trista i és a la primavera que tot el món està malalt i les plantes i les flors són una malura de la terra... el podrit... sense verd la terra estaria més tranquil·la...» (133). Una visió inaudita i pessimista de la primavera que també

¹²³ Veieu Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*: «Para los románticos, la belleza toma relieve precisamente por obra de aquellas cosas que parecen contradecirla: lo horrendo; cuanto más triste y doloroso es, más la saborean.» (1999: 68).

podria estar inspirada –tal i com ha assenyalat Everly¹²⁴– en els primes versos de *The Wasteland*, de T. S. Eliot: «April is the cruelest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain» (1975: 27).

No només la primavera hi està corrompuda, tot gest de vida al poble sembla prefigurar l'agonia de la mort, «perquè néixer és trist» (154) i perquè el poble mateix «havia nascut d'un gran malestar de la terra» (30). Malgrat haver-hi moltes dones embarassades, se les descriu com si el seu estat fos permanent, com un grup homogeni i apart dels habitants del poble. Tan sols s'hi produeixen dos naixements: un d'una mare morta en el part –«va morir una dona que havia tingut una criatura» (80)– i el de la filla del protagonista, que amb quatre anys és assassinada a cops de pedra per altres nens més grans¹²⁵. La mort de la filla suscita en el jove tota una reflexió cruel sobre el seu naixement:

Quan va néixer en comptes d'estimar-la no l'havia estimada... la vaig trobar estranya quan la meua dona me la va ensenyar i era com si m'haguessin ficat una nosa a casa i em van venir ganes de fugir per no veure allò que es veu que jo havia fet... perquè viure és trist... perquè néixer és trist... i no podia mirar-la perquè tot se'm feia amarg i amb menys vida... i els seus ulls i les seves cames i cada mica de carn que jo li havia fet, que de mi se li havia fet, em feien tornar boig i quan plorava qui tenia ganes de plorar fort era jo i més m'hauria estimat que no hages nascut per tot el que sabia que li esperava... respirar. (154)

¹²⁴ «The notion of spring as a time of sickness is one of many inversions in the novel that undermines the concept of a stable and recognizable reality. Similar to the initial verses from the first part of Eliot's poem *The Wasteland*, which is entitled "The Burial of the Dead", the epidemic that plagues the earth in *La mort* confirms that death comes inscribed in spring and in new life» (Everly 2010: 155).

¹²⁵ De la mort de la filla existeixen dues versions diferents. Al capítol XI de l'estat de redacció més recent de la tercera part se'ns diu que: «l'havien voltada [...] un li havia tirat una pedra i els altres van fer igual i tots li tiraven pedres i grapats de terra i l'havien anat acorralant, amb els morts... amb els morts... i quan van arribar al peu del cementiri es van aturar i se'ls va girar de cara i ells un moment van callar però aviat van tornar amb els crits i un de petit tenia una pedra grossa a la mà i el noi que tenia al costat la hi va agafar i la va tirar amb tota la fúria i la pedra va anar a petar al front de la meua criatura i va caure d'esquena i tots se li van tirar a sobre i a cops de pedra l'anaven matant però ella ja no sentia res perquè la pedra al front l'havia estabornida...» (153). En canvi, a la versió més antiga conservada de la tercera part, la filla mor accidentalment en caure al pou de la Maraldina. En aquest cas, l'escena es troba al Xè capítol: «Vaig baixar a la cova [...]. Així que vaig posar els peus a terra, de seguida hi vaig topar: una bola flonja arraulida. Li vaig tocar la cara, la pell arrugada de la seva carona negra.» (241).

Una visió desolada i desoladora de l'existència en un món en què es nega la possibilitat de transcendir i que està voltat de mal. De fet, podem arribar a interpretar el poble com un gran cos malalt que put a «fems i a glicines» si parem atenció a la descripció de les dues muntanyes, dels arbres i de la font de la Jonquilla. La cova de la Maraldina és descrita com un agonitzant, la muntanya del senyor com un cos mutilat, i la font de la Jonquilla i l'interior dels arbres com cossos en descomposició.

El poble: un gran cos malalt

Eva Bru, en el seu interessant estudi sobre la corporeïtat a l'obra de Rodoreda, ha dedicat un capítol a analitzar l'èmfasi en els límits corporals i en les narratives de contaminació i abjecció del cos (2013: 200). Si bé ha interpretat *La mort...* al·legòricament com el cos polític i social d'una nació totalitària que, com la franquista, infligia violència institucional als seus individus, no ha notat la simbologia mimètica del paisatge del poble com a gran cos natural que, com tot seguit exposarem, duplica la crueltat infringida als cossos individuals que l'habiten. Creiem que amb una lectura atenta¹²⁶, es pot observar fins a quin punt la morfologia del poble es fa ressò de la violència a què estan sotmesos els seus vilatans¹²⁷. De la muntanya del senyor se'ns diu que «era petita. Semblava que l'haguessin partida d'un cop de destrab» (13). Si l'orografia de la muntanya partida n'imita un tall violent és perquè és l'estri amb què s'obren els troncs del bosc dels morts. En escenes posteriors, veurem al protagonista i al seu pare agafar la destrab per obrir els seus arbres respectius, l'interior dels quals és descrit com el cadàver d'un cavall —«la soca de l'arbre semblava un cavall esbadellat»¹²⁸ (24). En el cas de la

¹²⁶ Recordem que ens referim a una lectura atenta, minuciosa i detallada en el sentit de *close reading* anglosaxó com aproximació hermenèutica per interpretar l'especificitat d'un text literari

¹²⁷ Una simbiosi entre paisatge i personatge que trobem ja al conte «Felicitat» (1958), en què una noia es cargola en cercles d'ira i angoixa tot mimetitzant-se amb el mapa dels *arrondissements* de la ciutat de París; i també a l'inici del *Carrer de les Camèlies* (1966), amb el cactus que floreix el mateix dia que troben la Cecília i que, arrelat a la paret del jardí, prefigura la seva posterior fugida.

¹²⁸ En la seva lectura històrica de la novel·la, Arkinstall ha establert una comparació amb el cavall de Guernica: «The comparison of the mutilate trunk to “un cavall esbadellat” [a disemboweled horse] also evokes Pablo Picasso's mural of the Civil War, *Guernica*, in which the suffering of the Spanish people is represented by a dying horse, its body transfixed by a lance.» (Arkinstall 2004: 181)

font de la Jonquilla, l'evocació sinistra d'un cos putrefacte és implícita i cal interpretar-la mitjançant una deducció metonímica:

L'aigua de la Font de la Jonquilla s'havia de colar. Hi havia cucs petits que es vinclaven i revinclaven de pressa. I si es ficaven a dins d'una persona per poder-ne sortir foradaven els ossos i les venes i la pell. Així que sortien quedaven morts perquè no podien viure sense aigua. (82)

L'autora aconsegueix una imatge fantàstica i completament original gràcies a una doble inversió. La primera és la dels cucs que «foradaven els ossos i les venes i la pell» que, metonímicament, fan referència a un cos en descomposició i que aquí, en canvi, foraden l'organisme d'una persona viva que ha begut de la font. La segona inversió és la resignificació de l'aigua com a font de vida, que apareix aquí emmetzinada i evoca l'estat putrefacte de la carn feta un eixam de larves.

Però el cas més sorprenent de simbiosi entre el mal que corre pel poble i el seu paisatge és el de la Maraldina. Al primer capítol, se'ns relata el descens dels vilatans a la cova que hi ha a l'interior d'aquesta muntanya. Hi van a recollir la pols vermella amb una imatge que fa palès el geni narratiu de Rodoreda i el seu domini per crear cadenes de significants simbòlics que només es revelen en segones i terceres lectures. Donem en aquest cas la versió de Folch, primer, i a continuació la d'Arnau i Cornudella, perquè l'analogia hi apareix més clarament:

Anàvem tots, homes i nois, a buscar la pols vermella per fer la pintura rosa, a la cova de la Maraldina: la muntanya coberta de bruguera amb l'arbre mort a l'acabament i amb el vent per entre els matolls. Baixàvem a la cova per una corda de nusos lligada a una estaca. L'home que anava al davant duia un fanal. Baixàvem avall del pou humit i negre amb vetes que lluïen si feia sol i que de mica en mica s'apagaven perquè, més endins, en la caiguda de la foca, la fosca se les anava menjant. I pel pou entràvem a la cova, vermella i molla com la boca d'un malalt. (10-11)

... a mesura que el pou ens engolia, i entràvem, morts de por, si era la primera vegada, a la cova vermella i molla com la boca d'un malalt que no pot més. (Rodoreda 2008b: 552)

Quan el lector llegeix aquestes línies encara no sap res del ritual d'encimentar ànimes, que apareix per primer cop –a totes les versions– al capítol VII de la primera part. Tanmateix, l'autora empra el verb *engolir* i la imatge de la cova de la Maraldina «vermella i molla com la

boca d'un malalt que no pot més». Així doncs, a la segona pàgina de la novel·la de totes les variants, es descriu la muntanya personificada com un agonitzant més, com si l'interior de la cova d'on s'extreu la pols per fer el ciment rosa determinés el futur gest agònic dels moribunds obligats a empassar-se'l. Més tard, al capítol Vè de la segona part en l'edició de Núria Folch (1986 i 2017), torna a aparèixer la cova de la Maraldina i s'insisteix en l'ofec que provoca la seva pols: «A dintre de la cova no es podia respirar. Tots sortíem vermells de dintre del pou: com la ràbia. Però el poble s'havia de pintar». (74).

Recapitem: una cova que per dintre sembla un malalt que s'ennuega; una muntanya partida com per una destrai; l'aigua d'una font amb cucs que et foraden la pell; soques que evoquen cavalls morts; la primavera com una malura de la terra; el néixer que és trist i el morir a la plaça, amb el ciment ben endins. El recorregut temàtic pot semblar indiscutiblement sinistre. Però que hi ha de l'estètica global de l'obra? Volem remarcar que l'accent en la temàtica llòbrega no converteix aquesta novel·la en gòtica, com ha afirmat Sergio Fernández, que l'analitza des de la suposada «estètica gòtica como eje articuladorio (2019: 295) o «la inquietante atmósfera gòtica que se plantea desde el inicio de la novela» (307) sense que, al nostre parer, realment la justifiqui, ja que es limita a enumerar aquells elements que validen la seva hipòtesi, però deixa fora molts altres passatges de la novel·la que contradirien la tesi que «el gòtico interacciona constantemente» (298)¹²⁹. Si bé és cert que l'horror i la desolació planen a les pàgines de l'obra i que molts dels personatges presenten deformacions físiques –siguin congènites o a causa de mutilacions–, no és per això que hi quedi automàticament assegurada una estètica gòtica. Tal i com va apuntar Freud al seu

¹²⁹ Per exemple, seguint la referència que Eva Bru ha vist a la licanthropia en la descripció de la mare (2013: 171-74), Fernández recalca aquesta cita velada i conclou: «Es, por tanto, una renovación del tópico de la licanthropía, materia gòtica por excelencia» (306). Si bé en aquest cas és ben probable que Rodoreda s'hagués inspirat en relats d'homes-llop per descriure la mare –tot i que, com veurem més endavant, barrejaria la referència literària amb la tradició real de les esquellotades– considerem problemàtic extrapolar l'etiqueta gòtica a tota la novel·la a partir de certs detalls molt concrets. Què té de gòtic el protagonista, semblant en la seva innocència a una Colometa en masculí? Eren gòtics també, doncs, els desnerits, els discapacitats i els mutilats dels pobles prehistòrics o de l'Espanya i la França de la postguerra? Fernández accentua molt els passatges llòbrecs, els fragments en què és de nit i apareixen ombres, indubtablement inquietants i nombrosos a l'obra; però, en canvi, obvia aquells altres episodis, presents d'igual manera a la novel·la, en què es descriu la llum, els colors o la bellesa d'una papallona a la mà d'una criatura. Tampoc no entenem que apliqui el concepte de «possessió demoníaca» a la dansa de les embarassades, que si bé ens pot resultar estrany, res al text fa pensar que es tracti d'un ball en honor del diable i encara menys en un poble on el concepte d'infern no existeix.

assaig, les obres de Shakespeare estan poblades per fantasmes i, tanmateix, no les qualificaríem de sinistres, gòtiques o fantàstiques, o encara un altre exemple:

¿Quién osaría decir que es siniestro ver cómo, por ejemplo, Blanca Nieves abre los ojos en su ataúd? También la resurrección de los muertos en las historias milagrosas, por ejemplo en las del Nuevo Testamento, evoca sentimientos que nada tienen que ver con lo siniestro. [...] Además, ¿de dónde procede el carácter siniestro del silencio, de la soledad, de la oscuridad? [...] Para provocar el sentimiento de lo siniestro es preciso que intervengan otras condiciones, además de los factores temáticos que hemos postulado. [...] Tal es la independencia que en el mundo de la ficción puede haber entre el efecto emocional y el asunto elegido. (1943: 35)

Subratllem aquesta última frase tan aclaridora, ja que insisteix en no caure en la confusió d'assimilar el tema triat amb l'estètica de la novel·la i amb l'efecte emocional que la lectura d'aquesta provoca. Creiem que el *pathos* evocat a *La mort...* és innegablement sinistre i inquietant, però que això es deu només en part a certs elements temàtics. A més, el terme sinistre no és sinònim de gòtic. Voler fer encaixar amb calçador una obra tan complexa sota l'etiqueta de gòtica és obviar la seva riquesa estètica. En definitiva, *La mort...* conté molts elements temàtics que són macabres, produeix un impacte emotiu desolador, però més que gòtica, l'estètica és, abans que res, antropològica i primitivista, i la poètica de l'horror que s'hi desplega és més propera als contes populars, les rondalles i el ruralisme que a les novel·les d'horror gòtic. Sabem que els relats folklòrics poden arribar a ser tan o més esfereïdors que aquestes últimes i és que, com bé es pregunta Pons: «¿Ha existit mai la pagesia sense l'atrocitat?» (2017: 351). En definitiva, no cal emprar necessàriament mots del camp semàntic del terror per tal d'infondre por amb paraules (Aparicio 2010), com tampoc és indispensable que la temàtica o l'atmosfera d'un relat sigui gòtica perquè aquest produeixi basarda. Coincidim amb les reflexions de Javier Aparicio sobre el terror fet de paraules a l'obra de H. P. Lovecraft, que són plenament atribuïbles a la literatura de Rodoreda:

¿Es realmente necesario emplear términos como «macabro», «terrorífico» o «fantasmagórico» para experimentar una sensación fantasmagórica, terrorífica o macabra? [...] ¿Recuerdan a Gregorio Samsa? ¿Un viajante de comercio convertido sin más en un artrópodo! *Ob my God!* Y Kafka nos lo narra con la naturalidad de oficio con la que nos describiría el paisaje de las afueras de Praga una tarde de verano. El desasosiego no nace del significado recto de las palabras del campo semántico del terror, sino del horror de determinadas palabras empleadas en contextos que no les pertenecen, que no les son propios: es el noble arte de la creación de atmósfera, que en realidad no es otra cosa que el noble

arte de la creació de literatura con mayúsculas. Palabras que nos emocionan. Palabras que nos alteran. Palabras que modifican nuestro metabolismo: haciéndonos llorar, alcanzando a conseguir que el entorno en el que las leemos ya no nos resulte seguro o previniéndonos de lo que leeremos en la página siguiente. (Aparicio 2010: 13)

Rodoreda era una gran lectora de literatura fantàstica i així ho va declarar en algunes entrevistes que Sergio Fernández cita per avalar la seva interpretació gòtica de *La mort...*¹³⁰ (2019: 298), però també llegia novel·la policíaca i negra, els clàssics greco-llatins, la Bíblia, Shakespeare, Proust, Kafka, Mansfield, Faulkner i un llarg etcètera. Creiem que si, com afirma Fernández, Rodoreda s'inspira en el gènere gòtic ho fa, en tot cas, per trobar-ne les arrels més arcanes en la prehistòria del gènere fantàstic de terror: el sentiment de por de l'home primitiu davant de la creació. En el seu assaig de 1927 titulat *Supernatural Horror in Literature*, H. P. Lovecraft recordava la gènesi del gènere en el folklore més antic:

Como cabe esperar de una forma tan estrechamente conectada con una emoción primaria, la historia de terror es tan antigua como el pensamiento y el habla humanos. El terror cósmico aparece como un ingrediente del folclore más temprano de todas las razas, y está cristalizado en las baladas, crónicas y escritos sagrados más arcaicos. (Lovecraft 2010: 29)

La mort i la primavera fa connectar amb aquesta emoció primitiva i primària, en primer lloc, gràcies a un narrador-personatge constantment esporuguit. Ja hem citat més amunt l'inici de la novel·la, en què el jove entra al riu a poc a poc «perquè sempre tenia por quan em ficava en el món de l'aigua, que l'aire, buidat de la nosa que jo era, no s'enrabiés» (9). L'espanta la natura, certes parts del cos humà —«una boca oberta em feia venir por» (58)—, els adormits —«i em va venir por, del poble tan quiet allà baix amb les cases plenes d'adormits [...] caminava i sentia els adormits que feien pes, que feien sob» (60-61)— i, evidentment, presenciar l'intent de suïcidi arbrat del seu pare:

Vaig tenir por. La por em venia d'aquella resina que bullia sola, del sostre de llum amagat per les fulles, de tants ales blanques que volaven. [...] I vaig caure estirat a terra, damunt dels palets, amb el cor buit

¹³⁰ Cita per exemple aquesta declaració de l'autora en una entrevista de 1979: «De sempre m'han agradat escriptors de la mena de Poe, Machen, Lovecraft, i cada vegada m'agraden més. Potser tot respon que estic cansada de la realitat. Això al marge, crec que les narracions de caràcter fantàstic són interessant i molt importants dintre la literatura» (Rodoreda 2013: 146).

de sang i les mans gelades. Perquè jo tenia catorze anys i l'home que s'havia ficat a l'arbre per morir, era el meu pare. (26)

No obstant, en altres moments de la novel·la, la narració del sentiment de por que experimenta el jove no produeix basarda en el lector, sinó tendresa, ja que el descriu com si fos un nen petit que ens explica el malson que acaba de tenir. Citem alguns exemples en què confessa a la marastra la por que sent quan pugen per primer cop a la Maraldina i quan baixen al pou que hi ha dins. Ella li respon també amb el llenguatge dels nens¹³¹ —«l'havia matada perquè la por és dolenta»:

Em va preguntar si m'agradava més el dia o la nit [...] li vaig dir que no ho sabia però que quan era molt petit, tot i que la nit em feia por, m'agradava més que no pas el dia perquè amb la claror les coses es veien massa i n'hi havia de massa lletges i aleshores li vaig dir que un home m'havia mirat des de dins d'una finestra i m'havia fet por... em va dir que la por no era res... que si m'havia fixat que hi havia dues pors: una de debò i una por de mentida. Ella, havia tingut una por de debò: la por de les mans perquè les mans agafen. I la por de mentida era la meva por de l'home que m'havia mirat des de la finestra perquè des de dintre no em podia fer cap mal... (58-59)

Em va tornar la por a les cames, la por de les nits, quan tornava a veure l'arbre del meu pare, i quan aquesta por se'm ficava a dintre tenia ganes de llevar-me però no podia. Era la por que em feia trobar sempre corrent entre l'arbre del meu pare i la casa del ferrer... (61)

Quan vaig arribar a baix em vaig quedar encarcerat i amb ganes de plorar i sentia que no podria sortir mai més d'allà dintre: que hi moriria ofegat perquè l'entrada es taparia o perquè la corda es trencaria... Em va empènyer dintre i em va tornar a agafar la mà i em va dir que ella la primera vegada havia tingut por però que l'havia matada perquè la por és dolenta. (62)

Què és, doncs, allò que fa que *La mort...* tingui un efecte sinistre més enllà dels esdeveniments estranys i macabres que s'hi narren? O més enllà de la representació del sentiment de por del protagonista? Creiem que la resposta cal trobar-la en l'estil i en l'omnipresència de la duplicitat a tots els nivells, tant temàtica com formal. Ja hem esmentat la dualitat sinistra de cos i ànima i les dures imatges de violència ritual a què ens enfronta la

¹³¹ Analitzarem el caràcter infantil del llenguatge més endavant. Vegeu l'apartat «Infantilisme» del capítol «6.5 Primitvisme narratiu».

novel·la. Però el seu abast és encara més corprenedor precisament perquè Rodoreda expressa l'horror amb mots bells, simples, sense cap artifici.

4.3 Dualitat i estil

El narrador de *La mort...* és un adolescent, gairebé un nen, que narra sense jutjar ni conceptualitzar tot allò que l'envolta: els rituals, els sentiments, les creences... És com si tot li resultés indesxifrabable o intel·ligible. Amb la mateixa mirada neta i despullada de convencions i prejudicis, ens narra l'horror i la bellesa que presencia. Estem d'acord amb Škrabec que precisament la falta de capacitat de conceptualització és «una eina irremplaçable, molt efectiva, per crear l'atmosfera d'un indret que, de cop, ha deixat de ser familiar i, amb això, comprensible» (2017: 252). És des de la incomprensió total que, amb minuciositat i sense afecció, ens narra al VIè capítol de la primera part l'assassinat del seu pare. Volent-lo salvar del suïcidi arbrat que havia espiat unes pàgines abans —«perquè jo tenia catorze anys i l'home que s'havia ficat a l'arbre per morir, era el meu pare» (26)— corre a avisar al ferrer d'allò que ha vist. Es converteix així en delator i garanteix, sense saber-ho, una mort ritual i més atroç al seu progenitor:

Cridaven contra el meu pare que respirava curt, que es veia que no podia més, que encara era viu però que només era viu per la seva mort. El van treure de l'arbre i el van estirar a terra i van començar a clavar-li cops i més cops que a l'últim ni ressonaven. No el mateu, cridava l'home del ciment amb la gaveta plena de ciment de color de rosa als peus, no el mateu abans d'omplir-lo... I li van obrir la boca a barra badada i l'home del ciment el va començar a omplir; primer amb ciment clar perquè llisqués ben endintre; després amb ciment espès. I quan el van tenir encimentat el van aixecar dret i el van tornar a ficar a l'arbre. Van ajuntar la creu. I se'n van anar a fer la festa. (33)

El mateix llenguatge planer, transparent, sense adjectivació que empra per a l'escena de la mort del pare el trobem a frases de gran bellesa, com quan es refereix al despuntar primaveral —«i tota la llum que ja era diferent perquè havia començat la primavera després d'haver viscut amagada a dintre de la terra i a dintre de les branques» (551)—, quan esmenta el pol·len —«m'havia quedat embadalit amb la pols de sofre que fa el casament de les flors» (556)—, o quan observa com una flor darrerena es bada a deshora: «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. (48). És també el llenguatge lluminós amb què descriu les ungles dels peus de la marastra:

Quan sèiem al graó de l'entrada m'agradava mirar-li les ungles dels peus: les tenia ben posades damunt de la carn i semblaven de vidre. De vegades el sol les hi esquitxava de colors. Hi tenia tots els que es veuen després de la pluja de muntanya a muntanya fent la volta pel cel. I en tenia als cabells, però no tants, i més amagats. I a les dents petites. (49)

Una altre exemple de gran innocència és l'escena en què el jove protagonista acaba de ser pare. Amb delicada tendresa, hi descriu la seva filla en el moment de néixer i, en una enumeració que és una prolepsi, Rodoreda accelera en un sol paràgraf els tres primers anys de vida de la criatura. Correspon al capítol I de la primera versió de la tercera part, que no apareix a l'edició de la *Narrativa Completa* però que podem llegir en el segon apèndix de l'edició de Núria Folch (1986: 175) i al primer apèndix de la reedició de 2017:

La nena que vam tenir era tota arrugada i tenia un bracet de sargantana. Arrugues al front i arrugues a banda i banda de la boca, i la meva dona deia, és com jo. Tenia un cor d'ocell que li picava el pit i un no sé què de blau en la blancor dels ulls que volta la nina. Li vaig fer un bressol de fusta. Tenia els cabells llargs i negres i lluent. Per fer-la dormir, la gronxava. Tenia un any. La duia a coll. Tenia dos anys. Caminava. Tenia tres anys. Corria. Tenia totes les dents i li havien sortit de dues en dues i fent-la plorar. Tenia les ungles dels peus de tots colors si el sol les hi tocava. Tenia una llengua petita i rodona i vermella com la llengua mullada d'un peix. Caminava amb les puntes dels peus i una mà per terra com una bestiola. Més tard caminava dreta i amb l'espatlla que tenia el braç petit ben acostada a la galta perquè la galta li fes companyia al bracet de sargantana. Collia les flors que queien a terra i se les menjava i si podia agafar una abella també se la menjava fent moltes ganyotes perquè l'abella li feia pessigolles per les genives i les ondes del paladar. Jo l'agafava a coll i me l'endua a mirar la nit i el vent i el tel de llet de la lluna. Jo m'estirava amunt i ella estirava els braços enlaire i amb el caparró endarrere cridava que ho volia agafar tot. Així que es despertava em venia a veure corrent i jo li treia les lleganyetes. (211)

La manera de parlar del protagonista evoca en el lector dues emocions indestruïbles: de plaer estètic, per la llengua pura i pristina que fa servir, però massa sovint també un sentiment de pànic, per la crueltat de la majoria dels fets que ens relata amb detall gràfic. Si bé coincidim amb Aritzeta que és una novel·la «altament sensual, on dominen els plaers

elementals, on els sentits són a flor de pell i es constitueixen en les eines que té el narrador per a copsar el món que l'envolta» (1987: 47), la sensualitat lluminosa del text queda sovint entenebriuada per les imatges de cossos mutilats que relata. Una de les escenes més horribles és la descripció del cadàver en descomposició del pare dins de l'arbre, que el jove contempla cara a cara després que la marastra li hagi demanat que torni a obrir l'escorça:

Els arbres que costaven tant d'obrir quan tenien el mort a dintre semblaven de goma. [...] I tot va seguir endavant, escorça i carn podrida. I una mena d'aigua barrejada: la rosada negra del cos. A l'alçada dels ulls hi teníem el cor desfet mig lligat al pit per quatre venes i més amunt la boca plena de ciment de color de rosa; i una bola de ciment de dins de tot, tenia una clapa molla de ciment de color de rosa més fort. Els genolls pelats, amb l'os torçat, es doblegaven. I la cara allà dalt, fruita madura, amb l'os pelat del front, semblava que rigués. Però els ulls no hi eren: el suc de l'arbre els havia cremats... (78)

Al mateix capítol, una mica abans d'aquesta escena abjecta, quan el noi i la marastra decideixen d'anar a jugar al bosc dels morts i profanar els arbres-tomba, trobem un altre exemple de contrast. És la capacitat genial de Rodoreda per alternar frases belles que transmeten una puresa gairebé infantil amb d'altres summament cruels:

Quan les glicines treien els primers brots i l'herba brotava fresca, vam anar al bosc per la banda del riu. Per passar ella se'm va agafar a la cintura i la duia així, darrera meu, com una fulla de liri arrossegant. Teníem set i beviem aigua a glops i tota l'aigua del riu se'ns volia ficar a dintre. (75)

Rodoreda és capaç de convertir en poesia subtil i innocent la primera erecció sentida per un noi o d'hipnotitzar-nos amb la bellesa destructora d'un incendi. Al cinquè capítol de la segona part, el jove protagonista juga a fer el temps amb la marastra damunt del rellotge de sol sense agulles i sent, per primer cop, desig sexual:

Em va fer aixecar i em va fer posar al seu costat i la vaig agafar per l'espatlla i ella em va agafar per la cintura. [...] De dintre meu es va alçar una força estranya, com si m'acabessin de fer de ferro per dintre, com si la meva mare, darrera de la fornal, m'hagués fet de ferro barrejant-se amb el ferrer. I per primera vegada vaig sentir què era la força d'un noi quan es va desfent de ser una criatura. (65)

Més tard, a la tercera part, quan ja ha estat pare i ha perdut la filla i la rebel·lió s'ha encès al poble, ens captiva amb la imatge encisadora del foc. Un foc personificat com un gegant de llengües que viu amb el vent a casa del ferrer:

I torna el foc. 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. Una llengua de foc sortia furient i tot d'una es trencava en moltes llengües vermelles i blaves, de vegades netes, de vegades coronades de fum que buscava camí per entre l'aire sense saber per quin camí decidir-se fins que el vent se l'emportava. I el foc cridava com una veu de desesperació o com una veu que es rigués de tot vermella de bogeria. (148-49)

En una entrevista televisiva, Maria Bohigas ha parlat d'un llenguatge que sorprèn a cada frase: «com si el primer habitant del món anomenés per primera vegada les coses. Una sensació verge de la mà d'un personatge de catorze anys sense experiència prèvia i a qui tot li és nou: tant la bellesa de la creació com l'atrocitat de la societat»¹³². A través seu, sentim parlar indirectament altres personatges, com la marastra que, en el primer descens plegats al pou de la Maraldina, li explica com es va quedar òrfena, amb el pare que morí ofegat al pas del riu i la mare que es va penjar de tristesa. És un dels molts passatges que brillen per la combinació d'horror i innocència amb el gest tendre d'una nena que, sense saber encara què és un penjat, prova d'extreure el mal del cadàver de la mare, que ja es gronxava de pena quan era viva, tot anticipant el balanceig que faria el seu cos mort:

I la seva mare, cada dia, a l'hora en què el seu home havia mort, sortia a l'eixida i dreta, agafant-se el cap amb les mans, es gronxava d'una banda a l'altra, d'una banda a l'altra... em va dir que la seva mare, el dia abans de penjar-se, s'havia clavat una estella al peu, i que no se l'havia poguda treure i que amb prou feines si podia caminar. S'havia penjat a la nit passant una corda en l'entreforc de la glicina i ella, l'endemà al matí, la primera cosa que havia vist quan havia sortit a l'eixida havia estat els peus de la seva mare estirats avall, però que no havia tingut gens de por perquè encara no sabia què era un penjat ni sabia que, d'aquella manera que s'havia posat, la seva mare fos morta. I amb dos dits fent tenalleta li havia pogut treure l'estella del peu... (62-63)

Rodoreda és una escriptora summament simbòlica. En els seus universos de ficció hi predomina una construcció literària molt personal de símbols portats fins a la poesia. El símbol entès en el seu sentit més espiritual com a epifania de la manifestació de la llum a la

¹³² L'entrevista del 12/3/2018 es pot consultar a <https://www.ccma.cat/tv3/alcanta/tot-el-temps-del-mon/maria-bohigas/video/5742024/>. També s'han referit a aquesta qualitat pura del llenguatge Arnau Pons, que en subratlla la seva forma de poesia simple i de gran profunditat (2017: 365); i Eduardo Jordà que creu que és on hi rau el caràcter més fantàstic de la novel·la: «en ese idioma, una abeja no es exactamente una abeja [...] un árbol no es exactamente un árbol, ni una flor es exactamente una flor» (2017: 346).

foscor, de la unió d'aparentment contraris: del déu en la bèstia, de les polaritats femenina i masculina, de la raó lineal i del coneixement intuïtiu, del sobrenatural ocult en el natural. La tradició simbòlica ens ensenya que com és al cel és a la terra i que no hi ha dins ni fora, que tot està unit, com en la dansa cíclica sense fi de l'uróboros –la serp que es mossega la cua– o encara com en el símbol taoista del yin i el yang, en què l'aparent dualitat forma un tot indivisible. Segurament el passatge més obvi d'aquest ball de la unió de contraris és el de la lluita entre els ocells blancs i negres amb què comença la segona part. S'hi descriu com els ocells negres, els *endolats*, nien al poble i fan tres ous abans no arribin els ocells blancs, que no tenen parella:

Els endolats els miraven baixar i quan els tenien a tocar del niu els atacaven amb fúria. Però aviat es cansaven. Els ocells blancs, per sota de les potes i del ventre dels endolats, es feien amos del niu i covaven fins que els petits naixien. Molts acabaven de covar tacats de sang. Si no es feien els amos dels nius de pressa, els endolats esclafaven els ous; si els petits ja havien nascut els mataven a cops de bec. El tercer ou dels tres que els endolats havien començat a covar estava ple d'un ocell blanc. Un ocell blanc que ningú no sabia d'on venia. (46)

L'enigma de l'ocell blanc que neix d'un tercer ou que havia estat fecundat per ocells negres pot llegir-se en clau al·legòrica com a manifestació de la unió dels contraris, concepte clau del pensament simbòlic i categoria central de la dialèctica des d'Heràclit fins la filosofia hegeliana. La identitat de quelcom depèn de la coexistència de dos contraris que s'oposen en tensió però que alhora són interdependents i es pressuposen l'un a l'altre. És a dir, és la conjunció de les forces antagoniques en què la dualitat es transcendeix totalment en una unitat. Així ho expressa el concepte de *Coincidentia* o *Coniunctio oppositorum*, emprat, entre altres, per G. K. Jung en el seu estudi sobre els elements contraris en l'alquímia i la psicologia, o Mircea Eliade que el considerava «el patró mític» de tot mite i ritual¹³³. La interdependència

¹³³ Carme Arnau, a *Miralls màgics* aportava la dada interessant que a Rodoreda li havia interessat molt el llibre de Jung, *Psicología y alquímia* «que va rellegir els darrers anys de la seva vida, segons em va comentar Susina Amat, pintora i amiga seva» (1990: 13). Arnau esmenta l'aparició de la *coniunctio oppositorum* per cloure *Quanta, quanta guerra...* i *La mort...* Estem d'acord que la novel·la de 1980 es clou amb la unió del sol i la lluna, «que en l'alquímia representen el principi masculí i el femení, el mercuri i el sofre», però no creiem que la unió de contraris aparegui al final de *La mort...*, com ella tanmateix ha assegurat: «a *La mort i la primavera*, la unió final de la vida i la mort tindria la seva simbòlica representació en una bombolla de sabó feta vidre, és a dir, en la forma esfèrica, una forma esfèrica que és l'ideal alquímic de perfecció. Una forma que és també la dels mandales, figures emblemàtiques i emprades per Jung per assolir l'equilibri i la perfecció interiors» (1990: 16). A quin final es refereix exactament? Sembla que al de la versió de Folch, el setè capítol de la quarta part: «faci el que faci, la

dels pols oposats expressa la força paradoxal del misteri. El misteri d'ésser humà, esquinçat per la polaritat de dur a dins dos mons separats: el de la bestialitat i la divinitat; el de les forces ctòniques i les celestials; de ser un i de canviar sempre. És precisament aquesta la lliçó marcadament heraclitiana que el pres dóna al protagonista:

em va dir que el mal de viure venia perquè érem mig de la terra i mig de l'aire [...] i va a tornar a dir, mig de l'aire... no com els peixos que només són de l'aigua. O com els ocells que són de l'aire. Els uns casats amb l'aigua els altres casats amb l'aire. I l'home, que és fet d'aigua, viu amb la terra i amb l'aire. I viu empresonat. [...] I va dir que ell mateix era la seva presó. I tots van amb la seva presó... que tot era igual i que només canviava el costum... de tant sentir passar el riu, va dir, i de tant veure córrer l'aigua, el que passava i el que corria era ell... Deia, passo, i tot queda... L'home que viu entre la terra i l'aire i és fet d'aigua viu presoner com el riu que té terra a sota i aire a sobre. El riu és com un home. Sempre pel mateix camí assenyalat i si de vegades el riu vessa com el cor d'un home quan no pot més, una llei el torna a conduir. (111)

Si la base de tot simbolisme és la reunió de dos principis oposats, Rodoreda descriu l'ésser humà com a criatura dual, com a símbol vivent de la fusió d'allò que és fix i d'allò que és volàtil: «fet d'aigua», «mig de la terra i mig de l'aire». Però la dualitat del símbol no apareix només a *La mort...*, com tampoc a la resta de les seves novel·les, tan sols en el nivell temàtic de la trama. Els binomis abjecció/innocència, crueltat/tendresa són típics de l'estil de l'autora, recorren tota la seva obra. Poques lectures crítiques han sabut apreciar-ne la dualitat intrínseca. Sovint i segons la novel·la, s'han decantat per accentuar un dels dos aspectes, tot obviant el seu contrari i, de retop, la volada filosòfica i la profunda poesia que jau sota l'aparent simplicitat de l'estil rodoredià. Així, de la mateixa manera que certes interpretacions han exagerat el caràcter llòbrec de *La mort...*, s'ha fet una lectura excessivament cursi i naïf de *La plaça...* En són un bon exemple les adaptacions teatrals d'ambdues novel·les a càrrec de Joan Ollé. Tal i com hem apuntat, Ollé crea un espectacle absolutament tètric i mancat de bellesa a la posada en escena de *La mort...* mentre que, a la seva adaptació de *La plaça...* del 2015, omet del monòleg de Natàlia –representada per Lolita Flores– els passatges més

meva vida és closa. Com una bombolla de sabó feta vidre no en puc treure res ni puc ficar-hi res» (203). En tot cas, ens sembla problemàtic que Arnau parli en singular del final d'una novel·la pòstuma en què no s'hi clou res i que precisament presenta finals diferents, entre els quals un capítol d'una veu *post mortem* en gestació. Tampoc creiem que Arnau justifiqui en el text la suposada referència als mandales.

escabrosos i sòrdids que abunden en aquesta novel·la i que també van desaparèixer de l'adaptació a la gran pantalla de la mà de Francesc Betriu el 1982¹³⁴.

Hi ha hagut, com hem vist a la primera part, la tendència a crear la falsa i doble imatge de dues *Rodoredes* diferents: la Rodoreda instal·lada en l'etern jardí infantil de la Carme Arnau versus la *Rodoreda Gore*¹³⁵ que la premsa pretenia descobrir pel centenari de 2008 i per la reedició de la novel·la pòstuma el 2017. Creiem que la construcció de la imatge pública de l'autora com una Rodoreda bifront es deu a la lectura superficial de la seva obra. Una lectura parcial que obvia la unitat inseparable de contraris: el subtil equilibri de la tensió de forces oposades en què es fonamenta la seva obra d'ambigua bellesa. Tot plegat, una barreja de fang i de cel, com a la imatge final de *La plaça...* :

i dintre de cada toll, per petit que fos, hi hauria el cel... el cel que de vegades un ocell esbarriava... un ocell que tenia set i sense saber-ho esbarriava el cel de l'aigua amb el bec... o uns quants ocells cridaners que baixaven de les fulles com llampecs, es ficaven al toll, s'hi banyaven estarrufats de ploma i barrejaven el cel amb fang i amb becs i amb ales. Contents... (Rodoreda 2016: 267)

És la gran força evocadora de l'estil rodoredià, «una barreja impura que abraça el més sublim i el més vulgar. La seva escriptura troba un format que li permet passar de la crueltat directament a la màxima tendresa i de la pau a la quietud» (Škrabec 2017: 247). Accentuar només un dels dos elements és mutilar la riquesa i complexitat de la seva literatura.

4.4 Una distopia primitivista?

A *La mort...* no se'ns presenta un futur imaginari, ni un present paral·lel ni un passat alternatiu. La indeterminació temporal de la novel·la ho és tant com la localització espacial del poble. L'únic temps representat és cíclic, el del pas de les estacions i el del rellotge de sol sense

¹³⁴ Per a una anàlisi de la versió cinematogràfica de *La plaça del Diamant* vegeu l'excel·lent article de Patricia Hart (1994).

¹³⁵ Aquest era precisament el títol del monogràfic dedicat a *La mort i la primavera* en ocasió de l'any Rodoreda del *Cultura/s*, suplement cultural de *La Vanguardia* (Guerrero, 2008).

agulles del poble. Si es tracta d'una distopia o d'una ucronia, és especialment en el sentit etimològic d'ambdós termes: un no-temps i un no-lloc. És una novel·la tan complexa que fuig de les definicions de gènere, que no es deixa encasellar per etiquetes i que tampoc no encaixa en el que s'entén convencionalment per ficcions distòpiques o ucròniques. Tanmateix, podem servir-nos d'aquests termes per continuar plantejant preguntes que, des d'angles diferents, ens permetin accedir a certes claus interpretatives.

La podem llegir com un no-lloc en què s'ha portat fins a l'extrem la mort de Déu, la creença en un materialisme occidental que aniquila qualsevol possibilitat de transcendència. Convertida en norma la prohibició d'exhalar l'ànima, Rodoreda ens presenta una societat que pot ser llegida distòpicament. Ja hem vist que l'efecte sinistre es produeix quan allò que havia estat familiar i conegut, però reprimat a nivell inconscient, retorna amb una forma estranya. En aquest sentit, creiem que el que resulta més sinistre a l'hora de llegir la novel·la és el ritual del ciment, i no només per la crueltat de l'acte en sí mateix, sinó sobretot perquè aboleix el traspàs de l'ànima i denota una obsessió per allò que hi ha de més material: el cos. Rodoreda ens presenta una comunitat que, tot i ser primitiva, és aparentment laica, com la gran majoria de societats occidentals. És també una obra en què hi ressonen els crits d'una memòria del règim de la mort que foren els feixismes europeus, sobre les cendres dels quals s'ha construït l'Europa moderna. És el fet de reconèixer inconscientment quelcom de reprimat però molt familiar a la nostra societat en aquest mirall deformador el que més ens aterra o, en paraules de Simona Škrabec: «L'horror màxim és una llar que no podem reconèixer com a nostra» (2017: 254).

En el seu assaig *Una pàtria prestada* (2017) la traductora i crítica eslovena ha qualificat la novel·la indistintament d'«utopia negativa» (220) i de «distopia» (258), però sense aprofundir en el contrasentit que, aparentment, pot implicar el terme aplicat a una ficció situada en un passat remot. El poble de *La mort...* no està situat en un futur imaginari, ni llunyà ni relativament proper, sinó en un temps històricament indeterminat, entre el neolític i l'època feudal. És cert que la majoria de les distopies –o si es prefereix d'antiutopies o contrautopies– estan freqüentment emplaçades en un futur en què certes tendències socials arriben a extrems apocalíptics. Però res no determina, per definició, que les societats imaginades hagin de ser futuristes, sempre que presentin l'antítesi del govern ideal que és la utopia.

D'altra banda, trobem a *La mort...* la resta de trets definitoris que solen aparèixer a les contrautopies, això és: una comunitat totalitària en què la injustícia, el sofriment i la manca de llibertat són la norma, les persones són deshumanitzades i s'ha produït o està a punt d'esdevenir un cataclisme mediambiental. En efecte, al poble sense nom, no es respecten els drets de la infància –a les criatures se'ls mata el desig punxant-los les orelles o se'ls tanca als armaris–, el desig eròtic dels adults està prohibit i castigat –especialment la infidelitat– i el final de la vida és accelerat i imposat amb tortura. Tampoc existeix la llibertat d'expressió: el pres està condemnat a «no ser persona», perquè és l'únic que diu la veritat i el desastre mediambiental sempre és imminent, amb les arrels de les glicines gegants que aixequen els fonaments de les cases o l'aigua soterrada que amenaça amb descalçar el poble i endur-se'l riu avall. Fins i tot l'element utòpic que sol contenir tota distopia hi és representat negativament: la mort per suïcidi per tal d'alliberar l'ànima i la paraula¹³⁶.

El 1961, quan Rodoreda crea aquest món fictici, ja s'han publicat les novel·les distòpiques considerades com a clàssiques del gènere: *Un món feliç* de Huxley (1932), *1984* d'Orwell (1949), així com les obres de Ray Bradbury *Les cròniques marcianes* (1950) i *Fahrenheit 451* (1953). En canvi, l'autora tria un passat remot per a la seva novel·la distòpica, en què no és que els llibres estiguin prohibits –com a la novel·la de Bradbury– sinó que, igual que l'escola, ni tan sols existeixen. L'únic *saber* que circula pel poble és oral, però no en forma de cançó ni de poesia, com a les comunitats primitives reals; aquí només existeixen mites de l'origen i creences contra el desig i el destí de l'ànima. Amb tot, es tracta d'una societat que,

¹³⁶ Arkinstall considera com a positivament utòpic el joc infantil del protagonista de crear figuretes de fang que simbolitzarien «a utopic community of support and communication, the complete opposite of the *poble*» (2004: 186) i cita el fragment següent: «Tornava a fer figuretes: l'endemà. En volia moltes. Tot un poble de figuretes, totes la mateixa, amb dos braços... per poder-hi enraonar amb una veu que no era la meua veu de tan baixa i de tan sospirada. La tendresa em feia d'aigua...» (189). Tanmateix, ens sembla una lectura esbiaixada que, per fer-la encaixar en la consideració utòpica, ha d'ignorar per força el fragment anterior en què queda clar que la creació de figuretes no respon a la voluntat d'imaginar una versió idíl·lica i contrària al poble, sinó a reproduir-ne mimèticament –com en qualsevol joc infantil imitatiu– la violència infringida als individus. El fragment que Arkinstall omet és: «I trencava les figuretes; agafava les que havia fet només amb un braç i les trencava. Les que havia fet amb dos braços les agafava d'una a una i les aguantava a dintre de l'aigua i l'aigua les anava desfent a poc a poc... se les menjava de la mateixa manera que la mort del meu pare s'anava menjant la meua vida...» (187). En aquest sentit, coincidim amb la interpretació del passatge que fa Pons quan diu: «A *La mort i la primavera*, les figuretes de fang vénen a representar els individus anònims que han estat desfigurats i morts per una ideologia absurda i cruenta.» (2017: 399).

malgrat imaginar míticament el seu naixement, està malalta de materialisme i és descreguda de tota metafísica. L'única veritat dissident és la del pres que, entre renills forçats, aconsegueix de transmetre-la al jove narrador.

Si Rodoreda tria un escenari primitivista és perquè no tracta de denunciar els perills de la tecnologia o els límits de la ciència, sinó els del mite i les seves desviacions autoritàries de què ha estat testimoni amb els feixismes franquista i nazi, segurament més esgarrifadors que l'amenaça de qualsevol futur decadent imaginat. Al poble de les abelles entenimentades, els homes no es tornen robots, es tornen arbres. El terror no es troba en el transhumanisme, sinó en la naturalesa mateixa de la humanitat que fa de la vida un infern, que converteix la mort en un ritu aparatosament artificial, en què el darrer alè s'ha d'empassar amb un glop de ciment. Però —com ja hem apuntat a la segona part— per molt primitiu que sigui el poble de *La mort...*, no es deixa llegir des de la superioritat moral o la condescendència del progrés d'una societat present suposadament millor. La novel·la ens diu —sense dir-ho— que la llavor del mal creix al si de qualsevol societat humana, com si al bell mig de la llum de la raó hi fes ombra la nit del mite, o com aquell ou que es cova al niu ple d'un ocell que ningú sap d'on ha sortit.

Tot i que, històricament, els pobles primitius no coneixien la laïcitat, Rodoreda dessacralitza el poble de *La mort...* i crea l'única comunitat remota en el temps que coneix l'ateisme: els habitants del poble no adoren cap divinitat, no adrecen les seves pregàries a cap Déu i, tanmateix, performen tot un seguit de ritus Ritus que resulten encara més estranys perquè no pretenen crear, en cap cas, un pont entre allò diví i allò humà. Els rituals no serveixen aquí per establir una comunicació que, simbòlicament, porti el cel a la terra, sinó que són un fi en si mateixos, assegurin simplement la continuïtat d'una pràctica mortuòria, perversa i despietada. Ara bé, el fet d'entestar-se a empresonar les ànimes dins dels cossos i dins dels troncs denota que sí que existeix una creença en un més enllà del món físic. Però aquest *més enllà* no és, segons les creences del poble, cap cel, sinó més aviat un vent trapasser que bufa a la Maraldina, carregat de les ànimes dels suïcides o d'aquells que han mort per accident i sense encimentar:

Quan baixàvem de la Maraldina amb els sacs a coll, el vent, que ens havia empès avall quan pujàvem, ens empenyia cap a dalt. Tant si pujàvem com si baixàvem sempre ens empenyia com si ens posés els

mans amples damunt del pit. I els vells explicaven que el vent de la Maraldina, ajupit entre els matolls quan a la muntanya no hi havia ningú, 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. (11-12)

Ja ho ha afirmat Arnau Pons: «La ideologia del poble 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». (Pons 2017: 357). Però això són només conjectures dels vilatans, les creences hegemòniques que, com veurem més endavant, la mateixa novel·la posa en dubte en favor de l'existència d'una metafísica.

Si la distopia de Rodoreda es gira cap a un passat primitiu, ¿podria ser considerada, en certa manera, com una ucronia? Està clar que pròpiament no ho és, ja que *La mort...* no presenta una reconstrucció de la història sobre dades hipotètiques. En cap cas es tracta d'una novel·la històrica alternativa, ni tampoc –com hem vist a la segona part– d'una reconstrucció etnogràfica de cap poble concret. La trama no transcorre a partir d'un punt en el passat, en què un esdeveniment del nostre món hauria succeït de manera diferent a la realitat. I tanmateix, es pot llegir com una faula sobre l'autarquia i la violència del règim franquista. ¿O és que retrata potser una *solució final* alternativa a la del nazisme? Una *solució final* més macabrament eficaç i per a tots els habitants de la comunitat, sense excepció: que els troncs dels arbres s'empassin i paeixin els cadàvers plens de ciment i amb l'ànima a dins, fins a no deixar-ne cap rastre. Cal, però, diferenciar la ucronia d'una lectura al·legòrica de la novel·la en clau històrica.

No és, en definitiva, una ucronia, perquè no hi ha unes coordenades socio-històriques que, tot i haver estat en part subvertides, es puguin reconèixer. Rodoreda es concedeix la llibertat d'aprofundir en una poètica de la maldat, en comportaments i sentiments humans, i ho fa al marge de qualsevol contingència històrica. El seu poble perdut en el temps, sense ubicació precisa, li permet de transmetre unes idees absolutes i verdaderes per a qualsevol espai i temps. Fet que no impedeix, ben al contrari, que no es pugui o no calgui fer-ne una interpretació històrica. Tal i com afirmava l'escriptor italià Dino Buzzati, «el fantàstic ha de

desembocar en una forma de realitat»¹³⁷ i la novel·la de Rodoreda conté diversos elements que demanen aquesta referència crítica a la història europea del segle XX. Així ho va reivindicar, pel centenari del naixement de l'autora, Maria Bohigas en un article al suplement «Cultura/s» de *La Vanguardia*:

L'objectiu del ritu és el manteniment de l'ordre al poble, un ordre donat d'una vegada per sempre i que no sofreix canvis. Fer-ho porta de dret a la gàbia del pres, d'on no se surt mentre no s'hagi perdut l'ús de la paraula. «El pres renilla!», crida el poble, senyal que ha passat el perill; l'home per fi és bèstia mansa. Imposar un ordre que es vol immutable, enviar innocents a la mort per tal de mantenir-lo, castigar el dissident amb tractes que deshumanitzen: som gaire lluny dels autèntics problemes de la gent de carn i ossos? Rodoreda, escriptora catalana exiliada, no va arribar a Amèrica; va viure una segona guerra a França, i de París estant el retorn dels deportats. Quins eren els problemes que ella devia considerar autèntics? (Bohigas 2008: 4)

5. UNA LECTURA HISTÒRICA

A la primera part d'aquest estudi, hem analitzat la manera en què la canonització miop i parcial de l'obra de Rodoreda com a millor novel·lista català contemporani posa en evidència les dissonàncies del camp literari català. Hem abordat també la poca tradició del gènere fantàstic a les lletres catalanes. Fets que, combinats, han obviat el potencial històricament crític de *La mort...*, que durant anys s'ha bandejat com a mer exercici macabrament irreal, que a més feia nosa en la construcció d'una Rodoreda apropiable i digerible per a propòsits nacionalistes. Škrabec és qui millor ha sabut denunciar aquest error de lectura:

El fet que aquesta novel·la és àmpliament llegida com una fantasia desvinculada de qualsevol realitat confirma que la literatura catalana ha perdut la connexió amb la seva pròpia tradició. Un "tractat" tan fonamental com aquest no va ser pràcticament mai entès com un document històric. Rodoreda, en aquest llibre i en tots els altres textos seus que no contenen dades precises, va ser llegida com el mer

¹³⁷ «Il fantastico deve sboccare su una forma di realtà. Se no si spappola. Il fantastico che funziona artisticamente è proprio quello che è rappresentato in una forma quanto più possibile reale» (Panafieu 1973: 176).

exercici poètic, meres metàfores, meres al·legories, combinades amb sentiments confusos, a vegades cruels, altres extraordinàriament tendres i purs... Res d'important, doncs; res que sobrepassi l'àmbit limitat de la poesia. Només pot ser interessant per a tots aquells que són aficionats a entretenir-se amb el llenguatge figurat i buscar l'abast d'una obra dins de l'espai estètic autosuficient. [...] La força de la ploma històrica de Rodoreda va ser simplement ignorada. (Škrabec 2017: 244)

El mateix 2017, Arnau Pons també insistia en la càrrega crítica d'una obra que, tot i denunciar «les formes socials de control i d'opressió» (357), ha estat desatesa o fins i tot anul·lada en favor d'interpretacions estrictament fantàstiques i simbòliques. Pons constatava que «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» (357). Aquestes veus en català se sumaven a les lectures des d'una perspectiva històrica que s'havien fet en anglès uns anys abans per estudioses com Christine Arkininstall (2004) i Eva Bru (2013). Arkininstall fou la primera en indicar que el marc mític de *La mort...* –que ja havia estat notat abans per Arnau (1990), McGiboney (1994) i Cortés (1996 i 1999)– encara no s'havia posat en relació amb la que fou l'Europa contemporània de l'autora. Segons l'estudiosa neozelandesa, el recurs al mite no constitueix a *La mort...* una evasió de la història, sinó la seva recodificació per denunciar atrocitats passades (2004: 168). O dit, d'una altra manera, Rodoreda empraria deliberadament el mite per tal de denunciar la brutalitat de règims que han representat llur història en termes mítics amb el fi d'assolir legitimació sociopolítica (169). Així, Arkininstall ha explorat l'ús rodoredià de la narrativa mítica per assenyalar els fonaments del nacionalisme i ha demostrat que, si bé les analogies més evidents semblen evocar la repressió del règim franquista, la polisèmia del símbols i la indeterminació espai-temporal del poble permet traçar semblances amb textos fundacionals del nacionalisme català. I ha posat com exemple *La nacionalitat catalana* (1906), de Prat de la Riba, en què es compara la renaixença d'un poble amb el rejuveniment primaveral de la natura i l'hostilitat de nacionalismes més grans «que aixafen i dobleguen els pobles com els rius fora de mare»¹³⁸.

¹³⁸ El fragment sencer de Prat de la Riba citat per Arkininstall és el següent: «Cada any la natura ens dóna una imatge viva del que és el renaixement d'un poble. Cada any, l'hivern estronca la circulació de la vida, deixa nues de verdor les branques, cobreix la terra de neus i de gebrades. Més la mort és aparent... les velles soques dels arbres senten l'estremitud, l'esgarripança, que anuncia la nova pujada de la saba... Poreig gronxa els sembrats i les branques grosses, a punt de botonar; creix l'esclat de moviment de vibració, d'activitat per tota la natura... Així mateix per als pobles, l'hivern no és la mort, sinó la gestació d'una nova vida. L'hora trista de les nacions és aquella en què es lluita amb l'impossible, amb el fat enemic, amb l'hostilitat declarada de les grans corrents

I és que si el terme genèric *poble* representa metonímicament una nació (Arkinstall 2004: 170), pot tractar-se de qualsevol.

Tanmateix, Eva Bru ha circumscrit la geografia closa del poble a una analogia al projecte d'homogeneïtzació franquista del cos cultural, social i polític de l'estat (2013: 130) i compara «la porositat corporal com a font major d'ansietat»¹³⁹ amb la repressió de la dissidència política a l'Espanya de Franco. D'altra banda, Bru interpreta les idees subversives del presoner, expressades en secret al protagonista, com a metàfora de la resiliència de la llengua i la cultura catalanes durant la dictadura en canals clandestins i a l'exili (170)¹⁴⁰. De fet, és des de l'exili de la vida, que el protagonista –l'únic capaç de retenir el llenguatge després de mort– podrà alliberar les veus dissidents del poble en el seu relat retrospectiu. Eva Bru també ha llegit els intents sistemàtics del ferrer per suprimir violentament la veu del jove en referència al context històric de les últimes dècades de la dictadura, quan les polítiques anacròniques del règim i els seus mètodes repressius començaren a ser desafiats des dels cercles de la política i la societat catalana (171).

A la novel·la hi ha encara altres elements que podrien remetre a referents històrics. El tancament i l'aversion a qualsevol contacte amb l'estranger evoca fàcilment l'autarquia del règim franquista, aïllat a partir del 1945 en una Europa que havia vençut el feixisme italià i l'alemany. D'altra banda, no és només el ferrer qui castiga la llibertat d'expressió, tothom està sotmès a la vigilància i a la delació dels veïns, com esdevenia a la realitat quotidiana a l'Espanya de Franco. L'home del garrot, a qui s'enfronten en duel els joves adolescents, «encarna els rudiments d'una institució viril. [...] El garrot vindria a ser, d'aquesta manera, la metonímia d'una instrucció militar escenificada per a la convenció» (Pons 2017: 362). Mentre

universals, que aixafen i dobleguen els pobles com els rius fora de mare les canyes i les joncars de les margenades» (Prat de la Riba 1993, 3-4) (citat a Arkinstall 2004: 173).

¹³⁹ «Corporal porosity becomes a major source of anxiety» (Bru-Domínguez 2013: 162).

¹⁴⁰ «[The prisoner], he is only able to verbalize secretly his subversive ideas to the narrator. And the narrator, being the only character to retain language and voice after death, will eventually free the dissenting words of the silenced prisoner. The invisibility of intellects that, either from within or from the outside, appear not only question the authority of *el ferrer* but also resist the imposition of a universal system of knowledge is reminiscent of the resilience of the Catalan language and culture during the dictatorship: its clandestine networks, the widespread use of the language outside the realm of officialdom and the continuation of its cultural and political institutions in exile» (Bru-Domínguez 2013: 171).

que les creus que es fan als troncs abans d'obrir-los a cops de destrat són, segons Arkinstall, una reminiscència de la creu cristiana del bàndol nacional, així com de l'esvàstica nazi (2004: 181). A més, la premsa en assassinar amb ciment aquells que estan malalts recorda, sens dubte, el programa d'eugenesia nazi que pretenia eliminar les persones amb discapacitat física o intel·lectual.

5.1 *Patriots stand erect*

Per seguir amb la lectura històrica de la novel·la, podem convocar les consideracions de Benedict Anderson sobre la nació entesa en tant que «comunitat política imaginada com a inherentment limitada i sobirana» (1993: 24). Comunitats imaginades que, en poc més de dos segles, han generat una profunda legitimitat emocional que, de retop, ha fet possible que «tants i tants milions de persones hagin matat i mort voluntàriament per aquests pensaments imaginats tan limitats» (26). El poble de *La mort...* és una societat cimentada en la por vers tot allò considerat com a estranger: no només els éssers que viuen a l'altra banda dels límits físics del territori, sinó també les ànimes, que poden viure més enllà de les fronteres del cos. El culte obsessiu a la mort és també un culte a la homogeneïtat que, cadàver rere cadàver, conforma el poble com un tot estanc del que res no ha de poder sortir:

It is an attempt to contain life beyond the limits of life, in an ultimate statement of domination over nature. Taking to an extreme the notion that body and soul, individual and nation, are one and must be preserved intact, it duplicates in microcosmic form the essence of a totalitarian system. (Arkinstall 2004: 184)

I és en aquest sentit que hi podem llegir el paroxisme poètic de la *comunitat imaginada* d'Anderson, que ha vist en els cenotafis i les tombes dels soldats desconeguts d'arreu un emblema colpidor de «les arrels culturals del nacionalisme en la mort, com l'última de tota una gamma de fatalitats» (1993: 28). D'altra banda, Arkinstall ha fet notar que el ritual del ciment torna literalment les víctimes en pedra, com si es tractés dels monuments al sacrifici individual en favor del bé de la nació¹⁴¹. Monuments invisibles i efímers que poc a poc seran

¹⁴¹ «The cement that prevents the soul from escaping literally turns the victims to stone, rendering them monuments. Monuments are one of the primary means by which a nation celebrates its achievements and

digerits pels arbres. No podem passar per alt les implicacions simbòliques de l'arbre i el seu ús al·legòric per encarnar la construcció d'una nació com un tot orgànic¹⁴², arrelat en el territori i legitimitat com a natural, més que no pas com a construcció cultural i ideològica.

Si cada cos-monument del bosc dels morts conforma aquest gran tot que és un cadàver col·lectiu ple de ciment a la vall de la Maraldina, aleshores podem llegir el poble de *La mort...* com una al·legoria de *El valle de los caídos*. Hi ha prou detalls que ens hi fan pensar. A l'infame mausoleu que Franco va ordenar començar a construir el 1940 i que fou inaugurat l'abril de 1959, s'hi van traslladar, poc abans de l'obertura al públic, les restes dels soldats del bàndol republicà, que es van confondre amb les del bàndol nacional. Si bé a la novel·la escrita per Rodoreda dos anys després de la inauguració de *El valle*, cada habitant té destinat el seu arbre, que està marcat amb la placa i l'argolla, hi una escena en què el protagonista i la marastra juguen a barrejar i confondre les despulles humanes del bosc. És a dir, juguen a tornar anònims els arbres-tomba i convertir el bosc dels morts en una gran fossa comuna:

I canviàvem les argolles dels arbres. Hi havia esteses d'arbres sense argolla i arbres amb tres i quatre argolles. Vam saltar la tanca dels esbarzers i vam mirar les plaques amb l'ocell i l'abella. Aquells arbres eren els més vells de tots i la soca se'ls esberlava. Quan vam treure l'argolla del més alt, que tenia moltes branques mortes, va caure a terra tot de pols de molsa rovellada i es va fer un forat llarg i per aquell forat va mig sortir un os. El vaig estirar i en van caure d'altres i ella els va anar escampant. I a tots els arbres voltats amb la tanca d'esbarzers, quan els treia l'argolla es foradaven i es buidaven d'ossos grocs. I vaig fer els forats més amples i vaig anar traient els caps, que era l'os que no podia sortir sol. I en fèiem una pila: els uns damunt dels altres i el buit dels ulls, perquè no ens mirés, l'omplíem d'herbes. (75-76)

commemorates its dead, functioning as collective mirrors to the members of the national community and confirming their identity. At the same time, however, the entombed person is slowly devoured by the tree, evoking the sacrifice of individuality considered necessary if the nation is to prosper as a homogeneous whole» (Arkininstall 2004: 181-82).

¹⁴² Arkininstall ha posat en relleu la importància del símbol vegetal en els nacionalismes català i basc: «The tree is a common symbol in that it stands for a nation-building, in that it stands for an organic perspective on what is a cultural process, making the nation appear the natural product of an inevitable evolution. [...] A prerequisite for the durability of any nationalism is that it be well-planted and hence well-rooted: a concept clearly visible in the Catalan context in Ors's figure of the Ben Plantada [...] or in the importance for Basque nationalism of the sacred tree of Guernica. Similarly, Prat de la Riba refers to the formation of the state desired by all nationalisms in terms of the symbol of the tree» (2004: 178-79).

Al capítol següent, quan els vilatans hi van a enterrar una dona es troben amb «el bosc desfet» i un vell diu: «el que no s'havia d'haver fet era aquella tristesa de barrejar ossos amb ossos i omplir el pou dels ulls amb herba molla» (80). Precisament, una trista i gran barreja macabra d'ossos anònims és el mausoleu franquista. Com en el poble en què els arbres paeixen els cadàvers fins a diluir-los en la seva saba i convertir-los en paisatge, també l'exhumació i identificació de les restes mortals de *El valle de los caídos* seria impossible. Sembla que han acabat conformant part de la pròpia estructura de l'edifici, en haver-se utilitzat per farcir cavitats internes de les criptes que, a causa de la humitat, han acabat conformant un «cadàver col·lectiu indissoluble» (Ferrándiz 2011: 495).

A la vall de la mort imaginada per Rodoreda, la manera de donar sepultura s'ha invertit triplement: en l'ordre dels materials per enterrar el cos, en la seva posició de repòs, i en la consideració de què és el continent i què el contingut. I és que en comptes d'introduir, com en els nostres enterraments, el cadàver horitzontal com a contingut del taüt de fusta i dins del nínxol de ciment; el cos és aquí considerat com a continent del ciment líquid, que el torna prou rígid i vertical per poder-lo mantenir dempeus dintre de la soca de fusta viva. Arbres vius que acaben conformant el bosc dels morts com un gran columbari vertical i vegetal.

Al poble de *La mort...*, fins i tot es nega als cossos el repòs etern ajaguts o en posició fetal. Són cossos-monuments que han estat immolats per la ideologia del poble –com els de tants soldats de la Guerra Civil i de les dues guerres mundials– i han de seguir dempeus. «*Patriots stand erect*» («els patriotes es mantenen drets») resa un pòster penjat al fons d'una instantània de Mercè Rodoreda, retratada per Pilar Aymerich¹⁴³ quan va tornar de l'exili, al seu pis de Barcelona, davant la màquina d'escriure, amb la cigarreta a mig fumar i el braçalet en forma de serp que se li cargola a l'avantbraç.

¹⁴³ Agraïm a la fotògrafa Pilar Aymerich que hagi tingut l'amabilitat de deixar-nos reproduir aquí el seu magnífic retrat de l'escriptora.



© Pilar Aymerich

Rodoreda, macabrament irònica, obliga els *patriotes* del seu poble a mantenir-se drets –firmes!– un cop morts. Blasma així l'absurditat de la mitologia viril que batega al cor de tot nacionalisme. Justament perquè la novel·la «ateny, del mite estant, la problemàtica social d'una manera molt més al·legòrica» (Pons 2017: 377) el bosc dels morts pot invocar tant *El valle de los caídos* com la *solució final* nazi. És en aquesta última clau que l'ha interpretat Škrabec:

El fet que els cossos dels morts siguin engolits per la naturalesa que tot ho transforma, que tot ho esborra, no és cap casualitat. Rodoreda escriu aquí una terrible nota a peu de pàgina del segle XX. La seva remarca comenta directament l'estratègia nazi de la destrucció massiva de la població europea. El seus arbres al·legòrics esborrarien tot rastre de massacres en pocs anys. Són més efectius que les fosses comunes, més efectius fins i tot que les càmeres de gas i els crematoris. Rodoreda articula una altra, encara més terrible, solució final que ja no distingeix cap raó per ser perseguit. [...] Un arbre viu per cada home mort de Rodoreda ens diu que no quedaria cap vestigi rere els homes si aquest procediment s'hagués pogut dur a terme. Només un bosc mut, immens, d'oblit i d'indiferència. (2017: 252-53)

Rodoreda havia dedicat el conte «Nit i boira» a aprofundir en l'experiència concentracionària. A *La mort...* trobem, al·legòricament, la foscor i la cendra del règim nazi,

així com «vents de guerra civil i aires de totalitarisme» (Bohigas 2008: 4). Si bé la novel·la pòstuma se sol incloure estèticament en la triada més fantàstica de l'autora, junt amb *Quanta, quanta guerra...* i *Viatges i flors* –totes dues publicades el 1980–, s'ha de reivindicar el veïnatge d'altres obres que, per ser considerades com a realistes, han estat situades a les antípodes de *La mort...* Cal recordar que només la separen uns mesos de *La plaça...*, ambientada abans, durant i després de la Guerra Civil espanyola. D'altra banda, la referència velada als camps d'extermini és insinuada a *La mort...* amb la deshumanització imposada com a condemna al pres –«Ja no és persona, va dir el ferrer»–, així com en altres elements narratius que ens disposem a analitzar en el capítol següent, en paral·lel amb el relat «Nit i boira». El propòsit que ens guia és el d'estudiar la literaturització de certs episodis històrics que Rodoreda va viure i veure de prop durant la guerra i que va recuperar gairebé dues dècades després, entre el 1961 i el 1963 a Ginebra, per bastir certs elements de l'ambient imaginari de *La mort...* Tanmateix, per fer-ho, no podem eludir la implicació d'Obiols a l'organització Todt de Bordeus durant la Segona Guerra Mundial i no podem tampoc no citar el darrer treball publicat sobre la novel·la pòstuma en què Arnau Pons aborda la «qüestió peluda de la relació d'Obiols amb els nazis» i el vincle d'aquests dos textos amb la seva «experiència comprometedora» (Pons 2017: 346).

5.2 «NIT I BOIRA»

El conte es va publicar per primer cop a l'exili, el juny de 1947 a *La Nostra Revista* de Mèxic. Rodoreda el devia escriure a Bordeus a finals del 1945 o els primers mesos de 1946, a jutjar per la correspondència amb Rafael Tasis i amb Anna Murià. El 5 de juny d'aquell any, des de Bordeus, escriu a la seva amiga: «Digues quan t'interessaria de publicar contes meus – probablement il·lustrats per Grau Sala. T'enviaré els següents: “Nocturn”, “Mort de Lisa Sperling”, “Orleans 2K”, “El bitllet de mil”, “Nit i boira”, pots anunciar-los sota el títol d'*Adéu*». (Rodoreda 2021: 44)¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Maria Campillo ha assenyalat la intenció que tenia l'escriptora de publicar una sèrie unitària de contes sobre l'exili «inspirada en els refugiats a França durant l'ocupació [...] Aquesta sèrie o recull mai no va publicar-se com a tal, i la unitat temàtica va quedar definitivament disgregada en passar després les peces a diferents llibres:

Tot i haver estat redactat tan aviat, gairebé simultàniament als fets que narra, no s'imprimirà a Catalunya fins el 1978, quan l'inclogui en el recull *Semblava de seda i altres contes*. Hauran passat tres anys de la mort de Franco i set de la de Joan Prat. El fet que el publicqués quan ja havia tornat definitivament al país i assolit celebritat com autora de *La plaça...*, podia fer pensar aleshores que s'havia inspirat en el documental *Nuit et brouillard* (1956), d'Alain Resnais; en realitat l'escrigué una dècada abans de l'estrena de la pel·lícula. Coincideixen en el títol: la traducció del decret NN, és a dir, *Nacht und Nebel*, establert per Hitler el 12 de desembre de 1941 i que designava amb l'eufemisme —extret d'una cita de l'òpera wagneriana *L'Or del Rin*— la categoria de presoners destinats a «desaparèixer».

Com bé ha assenyalat Maria Campillo en el seu interessant article sobre «Nit i boira», resulta corprenedor que Rodoreda, que no era «jueva ni tampoc va ser internada en cap camp de concentració», pugui arribar a condensar en un «conte que no arriba a vuit pàgines impreses, un compendi dels motius que han poblat l'anomenat “univers concentracionari”» (2004: 78). I el més sorprenent és que ho fa sense haver llegit cap de les novel·les de les que n'acabarien formant el paradigma, perquè llavors encara s'estan escrivint: Primo Levi publica *Se questo è un uomo*, amb què inicia la trilogia d'Auschwitz, el 1947; Amat-Piniella acaba *K. L. Reich*, la seva novel·la autobiogràfica sobre Mauthausen, el 1946; *L'espèce humaine*, de Robert Antelme, sobre l'experiència als camps de deportació de Buchenwald i Dachau, es publica també el 1947; i *Le Grand Voyage*, de Jorge Semprún, també sobre Buchenwald, és bastant posterior, de 1963. Aquestes obres problematitzaven la qüestió del testimoni. Si bé l'horror dels camps era inenarrable, calia testimoniar en nom d'aquella gran majoria que hi havia perit. Testimoniar era, segons la cèlebre formulació de Levi, l'obligació moral dels *salvats* envers dels *enfonsats* (2005: 98). Llavors, ¿en favor de qui testimoniava Rodoreda d'uns fets que, tanmateix, no havia viscut en pròpia pell? O, millor dit: ¿Qui era el *salvat* de qui havia aconseguit detalls precisos per fabular-ne l'experiència, amb motius tan versemblants i només uns mesos després de l'alliberament dels camps? La funció de l'estigma, l'arbitrarietat del càstig, les pallisses, la barraca de les prostitutes, el cadàver al llit propi per aconseguir una

Nocturn i *Mort de Lisa Sperling* van formar part de *Vint-i-dos contes* (1958), *Nit i boira*, *Orleans*, *3 quilòmetres* i *El bitllet de mil*, de *Semblava de seda i altres contes* (1978). I, encara, sobre l'ambient dels refugiats n'hauríem d'afegir d'altres, com *Cop de lluna* (de *Vint-i-dos contes*); o el magistral *Rom Negrita*, inclòs a *Els set pecats capitals vistos per 21 contistes* (1960)». (2004: 77)

ració extra de menjar... Tot això ja hi és present a «Nit i boira». La immediatesa literària amb què Rodoreda respon a uns fets que tot just s'acaben de produir al bell mig d'Europa és corprenedora:

La primera cosa que van fer fou prendre'ns tot el que dúiem. Tot. Ens van portar nus a la dutxa. Jo encara tenia carn viva a l'esquena. Dutxa gelada, dutxa bullent. Una hora de cua per donar-nos la roba, uns pantalons i una jaqueta ratllats. I a viure. I crits. Schwein! Scheisse! A viure! (2008b: 350)

Quan Meier morí vaig guardar-lo dos dies al llit. Els feia veure que encara estava malalt i així em podia menjar la seva sopa. A la nit no era tan desagradable mort, perquè no s'orinava. I de morts... Ja feia nits que dormia amb el cap separat per la llata de fusta de la barraca d'una muntanya de cent o dos-cents cadàvers. (351)

«Mireu-me», cridava Staub el dia que l'apallissaren [...] «Mireu-me!». Udolava, crispat i nu, apocalíptic. D'un cop de puny li havien trencat les dents i les que li quedaven queien soles com peres podrides. Anava d'una banda a l'altra, s'unglejava el pit. Des de les lliteres, allargant el coll, tres o quatre el miraven amb aquelles cares una mica lunars, de pierrot degollat, que tenen ací els qui ni poden aguantar la fam. Potser pensava que el cel s'obriria, que el seu Jahvé faria un signe. (352)

Si bé l'any 1942 ja circulaven notícies sobre els camps d'extermini¹⁴⁵, tot indica que, més enllà del que pogué haver llegit a la premsa francesa durant la guerra, Rodoreda tenia informació de primera mà. Com a exiliada, va conèixer persones que havien estat als *Lager* i als camps francesos o que havien preferit el suïcidi a ser detinguts per la Gestapo. El 19 de desembre de 1945 escriu a l'Anna Murià: «He conegut gent molt interessant i l'abric que duc és herència d'una russa jueva que es va suïcidar amb veronal» (2021: 38). És l'heroïna que li

¹⁴⁵ Vegeu el prefaci de Primo Levi a *Els enfonsats i els salvats* (2005: 395). L'historiador Willy Coutin en dona més informació en el seu article «Ce que les Alliés savaient de l'Aktion Reinhardt» (2012): «Le 25 juin 1942, le *London Daily Telegraph* rapporta que 50.000 Juifs avaient été assassinés à Vilnius, que le ghetto de Varsovie était un mouvoir et que des chambres à gaz mobiles étaient en fonction sur le territoire soviétique. Le 10 juillet 1942, le *Times* publia des informations extraites d'un rapport venu de Pologne et envoyé à Londres par l'Armée intérieure (*l'Armia Krajowa*, ou AK) au sujet du massacre des Polonais et de l'assassinat en masse des Juifs du pays après un transport vers des destinations inconnues. Le 10 août 1942, le magazine américain *Newsweek* annonça que des trains emplis des Juifs du ghetto de Varsovie disparaissaient dans un "vide noir"» (2012: 489-90). D'altra banda, a principis de 1943, el govern polonès a l'exili va publicar l'informe *The Mass Extermination of Jews in German Occupied Poland* que havia estat adreçat als governs dels Aliats el 10 de desembre de 1942. Desconeixem fins a quin punt aquestes notícies angleses i americanes van poder circular a la França ocupada.

va inspirar el conte «Mort de Lisa Sperling», escrit a la mateixa època que «Nit i boira»¹⁴⁶, i en què narra les darreres hores de la jueva: «Obrí el carnet d'identitat. “Israelita”. “Fa una setmana ja... quan serà el torn dels altres? Cada mes se n'emporten uns quants...” [...] D'un racó de l'armari tragué dos tubs de veronal. N'agafà un i el buidà dintre de la tassa» (2008b: 168, 170).

Obiols i la zona grisa

Un supervivent de Dachau anomenat Berthaud és, segons Maria Campillo, «la persona que va proporcionar a l'autora informacions precises de les condicions de vida als *Lager*». A la mateixa carta abans citada a Murià, Rodoreda escriu: «Divorci de Berthaud i nou matrimoni després de setze mesos de camp de concentració a Alemanya. Li dono records vostres» (2021: 38). Campillo recalca l'amistat que els unia¹⁴⁷ i dedueix que és a qui devem «l'exactitud d'algunes situacions o episodis que apareixen al relat (la dutxa, l'uniforme, l'amuntegament, les plagues de pols, la sopa, els crits en alemany, el carretó dels cadàvers, etc.)» (2004: 85). És una de les persones amb qui Obiols i Rodoreda van fugir a peu de París¹⁴⁸. Però qui era exactament Pierre-Louis Berthaud?

Militant socialista i occitanista, s'havia ocupat d'acollir a Roissy-en-Brie el grup d'escriptors vinculats a la Institució de les Lletres Catalanes. [...] Va entrar en contacte amb els serveis d'espionatge britànics i va incorporar-se a la xarxa de resistència Mithridate. Detingut per la Gestapo el gener de 1944, va ser deportat a Dachau. [Nota de Blanca Llum Vidal i de Maria Bohigas a la nova edició de la correspondència Rodoreda-Murià] (2021: 38).

¹⁴⁶ Però publicat a Catalunya abans que aquest. Formarà part del recull *Vint-i-dos contes* (1958).

¹⁴⁷ Una amistat que es fa pal·lesa també en una carta a Rafael Tasis del 2 de febrer de 1946. En referència als contes que ha escrit, Rodoreda afirma: «L'amic Berthaud potser me'n traduirà dos o tres i intentaré de fer-me'ls publicar en algun setmanari a París». (Rodoreda 2017c: 114)

¹⁴⁸ «Vam deixar París amb una gran recança –tenia un gris com mai no devia haver tingut ni tornarà a tenir– el 12 de juny cap al tard. Érem cinc: Mr. Sbert i la Maria Antònia, Mr. Bertahud –ja ho veig, que he posat la h en mal lloc–, Mr. Obiols i jo» [Limoges, 29/VIII/1940] (Rodoreda 2021: 28).

Campillo afegeix com una altra font probable de «Nit i boira» un testimoniatge publicat als *Quaderns* de Perpinyà –revista en què Obiols col·laborava–, tot just després de l'alliberament i que és una descripció de Dachau¹⁴⁹, però l'estudiosa només apunta breument la possibilitat que també Obiols li hagués proporcionat informació dels camps¹⁵⁰. Joan Ramon Resina ni tan sols l'esmenta en les seves hipòtesis¹⁵¹. Per Arnau Pons, en canvi, la figura d'Obiols és central per entendre el relat, en tant que possible informador, però, sobretot, perquè devia moure Rodoreda a escriure el conte com una mena de reparació moral: «Si “Nit i boira” és escrit tan aviat, tan a prop de l'alliberament dels camps, ¿no pot ser perquè Rodoreda el viu, mentre l'escriu, com una mena d'expiació?» (2017: 343). Però expiació de quina culpa? D'haver estimat un home que, en ser arrestat pel govern de Vichy, forçat a treballar en una pedrera i fet presoner al Fort de Hâ, a Bordeus, es va veure forçat a treure profit de la seva intel·ligència i coneixements d'alemany per millorar la seva situació? De dependre emocionalment i, en part, econòmicament d'algú que, per emprar l'expressió de Levi, va formar part de la «zona grisa»?

Sembla que a Llemotges i Bordeus, la situació de l'escriptora era ben precària i que es guanyava alguns francs cosint de valent. El 10 d'agost de 1945, des de Bordeus, escriu a Tasis:

En un moment de feblesa i de crisi econòmica –a Llemotges, quan no enviaven el subsidi, vam anar a «buscar la sopa» durant una quinzena de dies– vaig aprendre de cosir. I encara cuso. Treballo per la casa més important de *lingerie* de Bordeus d'ençà que hi vaig arribar. (Rodoreda 2017c: 102).

A *El Carrer de les Camèlies* i, abans, al conte «Fil a l'agulla», Rodoreda hi plasmaria l'experiència de cosidora d'aquells anys en què la necessitat l'obligà a canviar la màquina

¹⁴⁹ Font citada a Campillo (2004: 86): «El que diu el tinent coronel García Miranda», *Quaderns d'Estudis Polítics, Econòmics i Socials*, juny de 1945 (p. 25-26).

¹⁵⁰ «A banda de la informació sobre els *stalags* i sobre les detencions de persones “suspectes” en territori ocupat que poguéu obtenir d'Armand Obiols, ell mateix detingut i obligat a treballar per als alemanys a Bordeus» (Campillo 2004: 85).

¹⁵¹ Vegeu «El cadàver al llit propi: Mercè Rodoreda i l'univers concentracionari» (Resina 2010: 282).

d'escriure per la de cosir. Una altra prova la trobem a les cartes adreçades a l'Anna Murià del 29 de febrer i el 19 de desembre, també del 1945:

Treballo fins a l'embrutiment per a mal viure. Faig camises de dormir i combinacions per a un magatzem de luxe. Això sí, ho faig magistralment. Tinc una màquina i un maniquí i el meu desig més fervent és de veure-ho tot en flames. (2021: 35)

Treballo com un boig; no tens idea de les combinacions i de les camises de dormir que surten de les meves mans [...] Encara que a vegades renegui per culpa de la feina que faig a vegades em produeix un cert orgull de veure que sé guanyar-me la vida. (2021: 37)

I encara a Tasis, el 12 de desembre del 1945: «Des de fa un any el dia deu de cada més acabo els diners de funcionari [acabada la guerra, Obiols treballà com a funcionari al Service de la Main d'Œuvre Étrangère] i tots els que manquen han de ser fets a cops d'agulla». (Rodoreda 2017c: 107). D'altra banda, també li van remunerar les publicacions de contes a l'exili¹⁵², però no hi ha cap dubte que durant la guerra, com després a París i a Ginebra, depenia econòmicament d'Obiols¹⁵³: «Quan he arribat aquesta matinada a l'estació m'he adonat que després de parlar-ne m'havia descuidat de deixar-te diners. Demà al matí et giraré. Encara que en tinguis no hi fa res. En un moment determinat pots necessitar-ne» (1/III/1943) (Obiols 2010: 57-58). Poc després, el 7 d'abril d'aquell any, li escriu: «T'envio una foto que no t'agradarà gens. El del mig és el comandant; el de la meva dreta és en Climent» (2010: 69). Obiols hi apareix retratat amb un grup d'homes, entre ells un uniformat i el que havia estat cònsol a Bordeus durant la Segona República espanyola¹⁵⁴. Què era allò que no li agradaria gens a Rodoreda?

¹⁵² El 28 de febrer de 1946, Tasis –corresponsal a França de *La Nostra Revista* de Mèxic, fundada i dirigida per Avel·lí Artís-Gener– escriu a Obiols : «Artís entusiasmat amb el conte que va confiar-me [la Rodoreda] per a *La Nostra Revista*. Els pesos mexicans valen 25 francs cada un [...] si s'ho estima més podrà pagar-li com si fos un adroguer, amb sabó, xocolata i altre articles alimentosos o d'higiene que sembla que m'enviarà Artís per retribuir els col·laboradors» (citat en nota al peu per Carme Arnau a Rodoreda 2017c: 111).

¹⁵³ Anna Maria Saludes aporta «la constatació que fins al darrer moment de la vida d'ell –agost de 1971–, tot i la impossibilitat de casar-se, el lloguer dels pisos de Bordeus, París i Ginebra van ser sempre acreditats a través dels seus salaris [d'Obiols]» (Saludes 2010: 20).

¹⁵⁴ Anna Maria Saludes, curadora de la publicació de les cartes d'Obiols a Rodoreda, identifica aquest últim com Joan Climent. Ex-cònsol republicà de Bordeus. Traductor de Rilke i Hölderlin (Obiols 2010: 70).



Procedència de la imatge: Arxiu Mercè Rodoreda de l'Institut d'Estudis Catalans.

Reproduïda amb l'autorització de la Fundació Mercè Rodoreda

Fins fa poc no estava gaire clar com havia passat de refugiat republicà a treballar a l'organització Todt. Joan Prat no va regularitzar mai la seva situació a l'exili, sempre tingué passaport de refugiat. Va morir amb l'estigma administratiu en què hi ressonava la maquinària de deportació en què ell mateix havia participat, no sabem si de grat o a desgrat. En vida de Rodoreda, l'únic que va fer pública la relació de Prat amb l'aparell burocràtic nazi va ser Joan Oliver, en la notícia biogràfica que acompanyava l'edició pòstuma dels seus *Poemes*: «Fugí cap al sud, però fou detingut a Llemotges pels nazis i més tard obligat a regentar –o cosa semblant– un camp de desplaçats espanyols, en llur majoria dones i infants» (Oliver a Obiols 1973: 56). No sabem d'on treu Oliver que el camp era sobretot de dones i infants. Tot indica, en canvi, que era un camp d'homes que treballaven en les fortificacions del mur atlàntic. L'escriptora no es va pronunciar sobre aquest poemari, tot i tractar-se de composicions que Obiols escrigué a París, quan vivien junts.

Sempre va evitar de referir-s'hi públicament. En gairebé vint d'anys d'entrevistes no el va identificar mai com el seu company, l'anomenava molt de passada, com si fos un més de la colla d'intel·lectuals amb qui va coincidir a Roissy-en-Brie. Va crear així la ficció d'una exiliada solitària i soltera. Tanmateix, la presència d'Obiols hi és com una mena d'ombra que pesa en l'ambient d'aquelles converses tibants, entre la insistència d'alguns periodistes i les respostes esquives d'ella, que sovint evita de dir-ne el nom, fins i tot quan relata la fugida a peu de París. El cas més evident de la negativa total a parlar-ne el trobem el 1981, deu anys després de la mort de Prat, quan l'entrevistador la interpel·la directament:

El que no es pot aconseguir de la senyora Rodoreda és que et parli del seu primer matrimoni –als vint anys–, de la separació del seu marit vuit anys més tard, del fill que va haver de deixar amb la mare quan va haver d'exiliar-se [...] i, encara menys, que t'expliqui quelcom d'Armand Obiols, pseudònim de Joan Prat. [...] Llavors Rodoreda es tanca en rodó.

–No em pregunti res de la meua vida. De la literatura, el que vulgui.

–Vostè va estar amb Obiols fins a la mort, esdevinguda a Viena el 1971, cosa que insinua en el pròleg del seu darrer llibre¹⁵⁵. No creu que esta obligada a parlar-ne?

–No.

–Si no ho fa vostè, qui ho farà?

–No em violenti perquè m'obligarà a acomiadar-lo –amença. (Mohino 2013: 206-7)

Malgrat el seu secretisme, l'opinió pública catalana coneixeria els detalls de la relació amb Obiols, que sortia per primer cop de l'ombra dos anys després de la mort de l'autora amb la publicació de les *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956* (1985), en què s'esbombaven les confidències d'una Rodoreda enamorada, rabiosa i amb una gran ambició d'escriptora. El 2010, la Fundació La Mirada de Sabadell –i a cura d'Anna Maria Saludes– publicava trenta anys de cartes d'Obiols a Rodoreda, incloses les de la guerra. S'hi podia reconstruir part del periple d'Obiols a la França ocupada. Sabem del cert, doncs, que el 1941 va treballar forçadament a Saillat, Chancelade i a prop de Llemotges, com a picapedrer en una cantera, com a excavador d'un camp d'aviació i, potser, en una granja com a pagès¹⁵⁶. Treballs obligats

¹⁵⁵ L'entrevistador, Lluís Busquets, es referia al pròleg de *Quanta, quanta guerra...* (1980) en què Rodoreda esmenta la malaltia d'Obiols: «A finals de l'hivern de l'any 1971, vaig haver d'anar a Viena a fer companyia a un malalt molt greu» (2008 b: 1002)

¹⁵⁶ Era una de les opcions per treure'l de la pedrera, però a les cartes no queda constància que s'arribés a fer, només que s'ho plantegen. Al relat «Cop de lluna» (*Vint-i-dos contes*, 1958), Rodoreda ficcionalitza l'experiència d'un refugiat republicà obligat a treballar per a un vell pagès francès. La referència a Obiols és clara: «Ni els dies

i en condicions dures, des de les cinc del matí fins les onze de la nit¹⁵⁷. Durant aquest temps Rodoreda escriu sovint a Carles Riba, per donar-li notícies i per veure si contactes seus poden intercedir per ajudar l'Obiols. És gràcies a les cartes adreçades a Riba i a Tasis que tenim més informació sobre aquells anys de guerra, ja que no s'han conservat les que va enviar al seu company:

Se l'havien endut feia cinc dies, a les quatre de la matinada i entre guàrdies. Durant els dies que va ésser al refugi, vam esgotar tots els recursos de què disposàvem per tal d'evitar que se l'enduguessin: tot fou inútil [...] L'Obiols està en una pedrera, com un forçat, on, naturalment, és pitjor la fatiga moral, que física. Ara bé, sembla que hem trobat un remei perquè això s'acabi. [...] A cinc quilòmetres de Limoges hi ha una *ferme*. [...] Els homes, que hi fan els treballs agrícoles pertanyen a la Companyia on hi ha l'Obiols, si podem aconseguir que li permetin d'anar-hi hi estarà molt millor. (17/VI/1941) (Rodoreda 2017c: 75)

Per aquestes lletres de Rodoreda a Riba, sabem que Obiols volia embarcar-se cap a Amèrica per fugir del treball forçós a la companyia de refugiats, però tampoc va funcionar¹⁵⁸. La seva relació fora del matrimoni i l'escàndol que arrossegaven de l'estada a Roissy-en-Brie, que havia suposat una escissió entre els exiliats catalans que aleshores vivien al *Château*¹⁵⁹, va

que havia passat al Grup treballant a la pedrera...» i, encara, «Tornaria a la pedrera, o a la bòbila... no era gaire engrescador...» (Rodoreda 2008b: 118)

¹⁵⁷ Vegeu carta a Tasis del 25/X/1941 en francès, perquè així s'havien d'escriure durant un temps les postals inter-zones: «J'ignore ce qu'ils vous a raconté sur sa situation, mais vous pouvez être certain qu'elle est absolument mauvaise. Il n'a, pour le moment, le moindre besoin d'argent, mais il travaille une énormité d'heures –de 5 heures du matin jusqu'à onze heures du soir– et je crains pour sa santé» (Rodoreda 2017c: 84).

¹⁵⁸ El 27 de novembre de 1941 Rodoreda escriu a Riba: «He anat tenint notícies de l'O. Diu que, probablement, anirà a veure l'amic Tasis: però, en la darrera postal, em pregunta si hi hauria possibilitat d'embarcar i que, en aquest cas, vindria. No fóra el primer ni el darrer. Això és fàcil. Ara que, depèn de sort o de la influència de bones amistats, la rebuda que aquí et facin. Escolteu, no podríeu, vós, parlar amb l'amic Alcàntara i demanar-li de fer el que pugui pera a l'O.? Estic segura que hi ha un camí perfectament viable: cal trobar-li el començament. Llavors l'O. podria venir a Montp. [Montpeller] i gestionar els papers». En nota al peu, Carme Arnau ens informa que Manuel Alcàntara era «delegat de la Fundació Ramon Llull per a organitzar la residència de Montpeller, la que va acollir més exiliats» (Rodoreda 2017c: 85).

¹⁵⁹ Ho va explicar amb detall l'Anna Murià en l'entrevista de 1985 amb què Mari Chordà i Isabel Segura encapçalaven la publicació de les cartes de Rodoreda. Enguany s'han reeditat a Club Editor, completant la correspondència amb les cartes enviades per Murià des de la República Dominicana. Segons Murià: «Les xafarderies que corrien... Hi va haver molt d'enrenou amb la unió de la Mercè i de l'Armand Obiols, ja que l'Obiols estava casat amb la Montserrat Trabal. Tota la família Trabal se'ls va posar en contra i els que eren amics del Trabal també. Tots feien pinya contra ella. [...] Ens havíem dividit completament en dos bàndols i si

impedir que els arribés l'ajuda que necessitaven: «Tens raó quan dius que si estiguéssim voltats d'una altra mena de gent no hi hauria ni la meitat del problema. No n'hi hauria gens i hauria sortit d'ací el mateix dia d'arribar: hauria estat una simple qüestió de tràmits i fórmules» (Saillat, 21/VI/1941) (Obiols 2010: 51). El gener del 1942 l'empresonen durant una setmana al Fort du Hâ, a Bordeus. A partir de llavors passa, com ha resumit Anna Maria Saludes en la introducció a l'epistolari, a treballar al camp Lindemann d'aquella ciutat:

En una feina d'encarregat de controlar i fitxar els refugiats que anaven arribant al camp i que eren, de fet, presoners, sobretot espanyols, però també d'altres nacionalitats. Es diria que és un encàrrec de buròcrata perquè en algunes fotografies s'entreveu un rètol que diu: *Büro*. Eren camps promoguts per la Todt, i tots els internats estaven supeditats a la situació de refugiats i obligats a treballar per a un país estranger en guerra i sotmès per haver signat un armistici amb l'exèrcit d'ocupació nazi. (Saludes 2010: 22)

Entre el setembre de 1942 i l'agost de 1943, les cartes provenen sempre de Bordeus –primer de la caserna Niel, després del camp *Lindemann*– i sovint s'hi anomena un tal Otto, un dels màxims responsables de l'organització Todt. Obiols treballa a les seves ordres com a home de confiança: «L'altre dia Otto em va dir que em volia fer passar a la seva caserna, a substituir el cap del seu *Büro* que se'n va de cap del camp de La Rochelle. Sembla que d'ací a Bordeus sortiran tots els caps de camps espanyols que existeixen o que cal organitzar...» (28/2/1943) (2010: 56). Obiols parla d'«onada» i del «*Büro* atapeït» per referir-se al gran nombre de refugiats que arriben al camp de treball Lindemann. Les cartes no deixen cap dubte que n'era el funcionari administratiu responsable. L'abril del 1943, en tornar d'uns dies de visita a Llemotges, es vanta de la seva posició:

Ja sóc aquí. El primer que he trobat ha estat el comandant. Pel que es veu, s'ha passat aquests dies rondinant, preguntat a tothom quan tornaria. [...] Però quan m'ha vist, ha estat molt content, m'ha donat la mà, m'ha preguntat detalls de la malaltia... En fi, sóc l'amo... Però m'he trobat una feinada indicible.» (Bordeus, 16/IV/1943) (Obiols 2010: 71-72).

alguna cosa en tenia la culpa era, sobretot, la situació de la Mercè i l'Obiols. La divisió era tan clara i la convivència tan difícil que van acabar per treure'n un grup: els Oliver, els Trabal, els Benguerel i el Montanyà, i els van portar a un altre *château*, a Saint-Cyr, on hi havia refugiats centreeuropeus. [...] Així que va esclatar la guerra, els van treure de Saint-Cyr i van tornar una altra vegada a Roissy; potser van estar tres setmanes fora» (Rodoreda 2021: 83).

Llegides des del nostre present, les cartes de l'Obiols d'aquella època resulten estremidores perquè s'hi entreveu la vanitat de l'oficinista que exerceix la seva feina amb zel i eficiència, que és valorat pels seus superiors i que descriu, a la dona que estima, l'arribada de refugiats com a «feinada indicible» o «una d'aquelles onades inesperades de feina...»¹⁶⁰. Però sembla que no estava disposat a regentar qualsevol tipus de camp. De fet, va declinar la proposta d'encarregat d'un camp d'alemanys:

Avui he estat, de les 10 del matí a les 4 de la tarda, a una reunió de caps de la Tödt –tots els caps de Bordeus. Es veu que cada dia sóc més important... [...] Ahir em van proposar si volia anar a un camp d'alemanys a vuit o nou quilòmetres d'ací, però vaig dir que no. (3/VIII/1943) (Obiols 2010: 115)

La informació hi era, però fins a la reedició, per part de Club Editor, de *La mort...* no havia tingut gaire ressò públic. En el seu postfaci, Pons recordava que Montserrat Casals havia estat la primera en assenyalar la línia que creuà Obiols per passar de la supervivència a la presumpta col·laboració¹⁶¹. Mercè Ibarz també s'hi havia referit amb el terme d' «home doble»¹⁶². Però era Pons qui afirmava sense embuts que la decisió li havia reportat privilegis:

La primavera de 1943, quan els trens de la mort funcionen a tot drap i els camps nazis estan de gom a gom i no donen l'abast, Obiols confessa a Rodoreda: «Tinc una inundació de gent que va arribant requisicionada», però alhora li aconsella entusiasmat que vagi a veure *La Couronne de fer*, «un film italià espantós», i li assegura que ell hi tornarà, de tant que l'ha colpit. Sembla, doncs, que es va arribar a integrar prou bé en el seu càrrec de funcionari de la Todt. (Pons 2017: 345)

En nota a peu de pàgina, Pons desvetlla qui era el misteriós personatge Otto –que tantes vegades apareix a les cartes, sense cognom– i tradueix del francès l'*annonce de recherche*

¹⁶⁰ Vegeu carta del 3/VI/1943 (Obiols 2010: 99). També: «Estic realment baldat de feina. De sis que érem al *Büro*, som dos i, a més, han dissolt el *Büro* dels àrabs i me l'han traspasat» (5/VIII/1943) (Obiols 2010: 116).

¹⁶¹ Vegeu Casals (1991: 108-120).

¹⁶² «Els nazis muntaven els seus camps a Bordeus com a mesura defensiva de les fronteres del nord. Obiols parlava alemany, una bona raó per als nazis per donar-li responsabilitats. Però entre el món de l'exili i entre els resistents que havien prosseguit a Barcelona o que s'afegirien a la resistència antifranquista i catalanista, la feina d'Obiols al camp Lindeman i després en els organismes internacionals de postguerra va ser vista d'una manera més que sospitosa. Les investigacions, infructuoses des del punt de vista de proves i fets, són en canvi riques en dubtes de signe ideològic divers que, tant les unes com les altres, condueixen al mateix punt: Obiols-Prat va ser un educat home de lletres i també un espia?» (Ibarz 2008a: 61).

trobat a un web sobre la França ocupada que fa Agustín Castellano, membre d'un equip d'historiadors que des de 2011 investiguen la figura d'Otto:

[José María Otto Warncke] va ser un ciutadà espanyol d'origen alemany que va lluitar al costat de la República en el front d'Osca. Amb la desfeta, va haver de passar a França i va estar-se un temps reclòs a la platja d'Argelers. Com molts republicans, va ser incorporat a les companyies de treball obligatori. Durant l'ocupació nazi, va aprofitar el seu origen alemany i el seu coneixement de la llengua per col·laborar reclutant espanyols per a l'Organització Todt. Quan Bordeus va ser alliberat per la resistència francesa, va estar-se un temps amagat a la ciutat fins que va poder fugir a Espanya. (Pons 2017: 418)

El resultat de la investigació encara no s'ha publicat, però arran de la reedició de *La mort...* i de les pistes donades per Pons, Cristian Segura signava el 2018 dos articles a *El País*¹⁶³, en què entrevistava l'historiador Castellano i feia pública informació fins llavors desconeguda. Citem extensament un dels articles per entendre la complexitat dels detalls i per no córrer el risc d'alterar, en una paràfrasi, informacions històriques rellevants:

La traductora Anna Maria Saludes, analitzant l'epistolari de Rodoreda i Obiols, va apuntar el 2011 que Prat probablement va anar a petar a Bordeus, zona ocupada pels alemanys, detingut per haver intentat fugir d'una pedrera on estava destinat i per voler marxar a Mèxic. Castellano posa en dubte aquesta teoria: ell creu que Prat va ser reclòs una setmana del gener del 1942 al Fort Hâ de Bordeus per haver estat implicat en una baralla amb un guàrdia alemany al camp de treball de Saint Medard. Prat havia anat a Bordeus de *motu proprio*, conclou Castellano, segurament reclutat per Warncke. [...] Warncke va ser destinat a treballs forçats al camp de Saint Medard, controlat pel govern de Vichy, on va vendre amb èxit una proposta: convertir-se en l'enllaç entre les autoritats i la mà d'obra republicana espanyola. Warncke comença la seva feina a l'Organització Todt (OT) el 1941.[...] Els camps de la cornisa atlàntica van assumir el 1942 l'obra més gran de l'OT, el mur de l'Atlàntic, 4.000 quilòmetres de fortificacions. [...] Warncke es dirigeix el 18 d'agost del 1942 als exiliats espanyols internats al camp de Rivesaltes. Explica que si treballen per a l'OT guanyaran diners, tindran tabac de sobres i gaudiran de vacances. I hi afegeix el mateix lema que repeteix arreu on va: els francesos detesten els espanyols, mentre que els alemanys els respecten. De 142 interns a Rivesaltes, tres marxen amb ell. [...] Prat, segons Castellano, seria un dels que van ser reclutats voluntàriament. El seu mode de vida ho confirmaria. Warncke assegurava que els voluntaris podien viure fora del camp. Prat va fer amistat amb Warncke, fins i tot el va convidar un cap de setmana a visitar Rodoreda a Llemotges. Prat sabia

¹⁶³ Es poden consultar als enllaços següents:

https://cat.elpais.com/cat/2018/05/31/catalunya/1527753760_839752.html

https://elpais.com/cultura/2018/04/28/actualidad/1524931778_161370.html

alemany i francès, era un home de gran confiança per a Warncke, i per això li encomana la gestió administrativa de Lindemann, el centre més gran —1.700 interns— dels disset camps de l'OT al departament de la Gironda, segons l'historiador Peter Gaia. Era també, segons Warncke, el *Lager* amb la direcció alemanya més severa. L'estructura de camps de Bordeus era tan rellevant que Speer els va visitar en set ocasions. [...] Castellano i Gil han recollit testimonis de vells combatents republicans que anomenen Warncke «papà Otto», pel paper que assumeix de protector dels espanyols. Warncke va aconseguir convèncer els ocupants alemanys que trasl·ladessin sota la seva empara 3.000 espanyols que fins aleshores eren en camps on rebien maltractaments. [...] Castellano subratlla que les persones de confiança de Warncke gaudien de privilegis especials, «i Prat estava molt a prop d'Otto», diu aquest historiador. No només podien residir fora dels camps, també tenien accés a recursos que podien vendre's al mercat negre. Castellano i Gil confirmen que hi ha moltes més veus que defensaven Warncke que no pas crítiques. «Otto trepitja una fina línia, i segons a qui preguntes, era un col·laboracionista o un salvador», diu Gil. [...] Prat i Warncke no van establir cap contacte després de l'alliberament de França el 1944. (Segura 2018)

Una carta del 19 d'octubre del 1941, en què Obiols prova de calmar la desesperació de Rodoreda, confirmaria la teoria que devia anar voluntàriament a la zona ocupada. Prat escriu amb un to pragmàtic, com algú que s'ha resignat a adaptar-se a la nova situació sobrevinguda:

Sembla que demà al matí arribarà la comissió alemanya que fa el darrer triatge. He fet una darrera gestió: he parlat amb un dels oficials francesos que hi ha ací, i hi ha, encara la possibilitat de quedar-me. [...] He pensat molt, estimada, en aquesta nova situació. És terrible, però com més va, més crec que no és irreparable. Si vaig a la zona ocupada possiblement podrem trobar una solució o altra. Jo tinc la imaginació una mica massa lògica o geomètrica, i la realitat és sempre molt més matisada o molt més descordada. Tinc molta confiança, fins i tot preveient el pitjor. Faig un esforç per no perdre la paciència. Sofreixo molt pensant en tu: no et desesperis, estimada; mira de superar la depressió, la sensació de soledat... No vulguis creure que estem en un camí interceptat. Ens trobem, només, davant una situació nova i hem d'esperar que estigui ben plantejada: abans, és inútil de fer projectes o desesperar. (Chancelade, 19/10/41)(Obiols 2010: 53)

Podem concloure, doncs, que Obiols va decidir millorar la seva situació atret pels avantatges que li oferia Otto, després d'haver estat arrestat a Llemotges, de treballar forçadament durant bona part del 1941 en una pedrera «transportant sacs de ciment i descarregant vagons de grava» (Pla 2018: 4) i d'haver esgotat la via de marxar a Mèxic o de

rebre ajuda d'altres exiliats catalans¹⁶⁴. Per les cartes que envia a Rodoreda entre setembre del 1942 i agost del 1943 –és a dir, fins que van a viure junts a un pis de lloguer a Bordeus–, no sembla que dedicar-se a la feina burocràtica que li han encomanat en aquell camp de treball li reporti càrrecs de consciència. Però, ¿com és possible valorar moralment una decisió que va prendre en circumstàncies de guerra i de necessitat? No es tracta de fer un judici sumari i pòstum a l'Obiols, tampoc d'obviar les proves de la seva implicació a l'organització Todt i de justificar la parella per l'admiració literària que inspira Rodoreda. Com bé ha escrit Xavier Pla: «Les necessitats de supervivència personal en moments històrics tràgics, unides al millor i pitjor de la condició humana, ofereixen totes les cares d'una situació que no cal jutjar però sí intentar comprendre» (2018: 4). És un afer delicat, incòmode, que no per això s'ha d'obviar. Però en abordar-lo públicament, cal recordar que és massa fàcil posicionar-se del costat bo de la història des d'un present sense coaccions, sense fam, sense fatiga o maltractaments. Com bé deia Levi:

Abans de discutir sistemàticament els motius que van empènyer alguns presoners a col·laborar en diferent mesura amb l'autoritat del *Lager*, cal afirmar amb decisió que davant de casos humans com aquests és imprudent precipitar-se a emetre un judici moral. Ha de quedar clar que la màxima culpa recau sobre el sistema, sobre la mateixa estructura de l'Estat totalitari; el concurs en la culpa per part dels col·laboradors individuals, grans i petits (mai simpàtics, mai transparents!) sempre és difícil de valorar. És un judici que només voldríem confiar a qui s'hagi trobat en circumstàncies semblants, i hagi tingut manera de comprovar en ell mateix què significa actuar en estat de coerció. (Levi 2005: 420-21)

Per tant, si bé no ens pertoca –repetim– ni jutjar ni justificar, sí que ens correspon estudiar l'impacte que aquest fet cabdal va tenir en l'obra que ens ocupa i en les afinitats velades que presenta amb el relat «Nit i boira», en què Rodoreda segurament va convertir en ficció les experiències de més d'un *salvat*: les de Berthaud, però també les d'Obiols. La detenció arbitrària del protagonista fa pensar més en Prat que no pas en Berthaud, que sí formava part de la resistència:

¹⁶⁴ Casals també ressaltava que Prat i Rodoreda van ser, en bona part, aïllats pels seus companys d'exili. Casals conclou que és a partir d'aquí que Prat decideix trencar amb la política catalana. No tornaria mai més a Catalunya i moriria a Viena el 1971 com a funcionari de l'Agència Internacional de l'Energia Atòmica, al servei de traducció.

Si fos resistent o comunista... Però no sóc comunista ni he fet mai res: no he ajudat a fer volar cap tren ni he passat mai cap consigna. Potser ni els he odiats... Per això els primers dies se'm feia més dur. Més que no pas els cops, em dolia la sensació de l'enorme malentès. (2008b: 352).

El narrador de «Nit i boira» i l'Obiols també coincideixen en haver passat una setmana d'empresonament sinistra a Bordeus, tot i que al conte canvia la data real, el 14 de gener de 1942: «A mi van agafar-me a Bordeus, el dia 14 de març de 1943. Sis dies de presó francesa, set pallisses fins a la sang» (348). D'altra banda, la qualitat d'Obiols com a informant i com a buròcrata gris queda confirmada per una carta de juny del 1943, en què hi adjunta una nota manuscrita d'un dels *sens* barraquers del camp Lindemann:

Només penso en tu i res del que faig, absolutament res, no m'interessa. Entre jo i les coses hi ha com una muralla aïllant. Mercè, gairebé t'he de dir cada dia el mateix... Avui m'he comprat una gavardina. Ja la veuràs. T'envio un «parte» dels que m'envien els meus barraquers. Em sembla que t'agradarà... [...] «Lindema A 30 de mayo de 1943 Barraca N° 34. Declaración De unrobo, Acometido De 11 a 12 De noche al camarada Gili Faustino, Abiendo Oservado un mobimiento estrano,? Momentos dispues oserbo de salir un tipo de dicha chambra,? Elrobado Gili Faustino, él oserbador en él hecho este es sunombre, Jose Jorda,? La cantidad de el rrobo son 1,000 Francos.» [Signat «el barraquero Vilaseca Vicente» (3/VI/1943) (Obiols 2010: 100).

En definitiva, no hi ha dubte que Obiols encaixa perfectament en la definició de «zona grisa» que Levi exposa al segon capítol de *Els enfonsats i els salvats*, amb què el 1986 tancava la seva trilogia d'Auschwitz, un any abans de precipitar-se, des d'un tercer pis, pel forat de l'escala del seu edifici:

No era simple la xarxa de relacions dintre dels *Lager*: no es podia reduir als dos blocs de víctimes i de perseguïdors. En qui llegeix (o escriu) avui la història dels *Lager* és evident la tendència, més ben dit, la necessitat, de separar el mal del bé, de poder prendre partit, de repetir el gest de Crist en el Judici Universal: aquí els justos, allí els rèprobes. [...] La classe híbrida dels presoners-funcionaris en constitueix la carcassa [del *Lager*] i alhora l'aspecte més inquietant. És una zona grisa, de contorns mal definits, que alhora separa i uneix els dos camps dels amos i dels serfs. Posseeix una estructura interna increïblement complicada, i conté tot el que cal per confondre la nostra necessitat de jutjar. [...] L'àrea de poder, com més restringida és, més necessitat té d'auxiliars externs; el nazisme dels darrers anys no en podia prescindir. [...] Era indispensable obtenir dels països ocupats no només mà d'obra, sinó també forces d'ordre, delegats i administradors del poder alemany, que ja estava compromès en altres llocs fins a l'esgotament. (Levi 2005: 416 i 419)

Obiols fou un dels individus que van poblar aquesta zona intermèdia, de llinars difosos, en què era difícil de determinar l'instant en què s'havia deixat de ser víctima innocent per passar a ser còmplice del mal organitzat. «Nit i boira» i *La mort i la primavera* són narracions habitades per personatges ambigus i foscos, que pateixen tant com reproduïxen l'horror que els envolta.

Elements comuns entre «Nit i boira» i La mort i la primavera

«Potser la mort s'instal·la dintre els éssers molt abans d'acabar-los» (Rodoreda 2008b: 353). És una frase de «Nit i boira» que, reapareix, reformulada, anys després a *La mort...*: «On comença la mort?... Venia de damunt de la pell o sortia de sota? Era a la punta dels dits o al mig del ventre quan s'hi fa el patir del viure o en un colze o al mig d'un genoll?... On començava a matar?» (187). I és que els protagonistes d'ambdues narracions porten la mort ben endins quan encara són vius. Si *La mort...* està narrada per un personatge que mor per suïcidi, «Nit i boira» ho està per un presoner, que espera arraulit a que els guardes del camp el vinguin a matar:

Ací, en aquest racó, el sol és una mica tebi. Fa uns quants dies dos guardians hi van trobar un home amagat i el van matar a cops de pala. Em van fer venir amb el carretó a buscar-lo. Se m'obria el pit; el pes semblava que m'havia d'arrencar els braços. Ni el vaig conèixer. Tenia la cara agrumollada de sang. Un fang negre. Amagar la cara. Ara cada dia vénen dos o tres cops a veure si hi troben algú. Però, ¿què esperen, avui? ¿Què esperen? (2008b: 347)

L'enunciació brolla del desig de morir, són les darreres paraules d'algú que ha decidit suïcidar-se, passivament, i que espera a terra i en posició fetal que arribi la pluja de cops que el matarà. Però el seu emplaçament només el coneixem al final. El conte s'obre amb una imatge regressiva i brutal, la de no néixer, l'anhel de retorn al ventre matern que duplica en la paraula la posició corporal del personatge: «Si tots els que som ací poguéssim tornar dintre un ventre, la meitat moriríem trepitjats pels qui voldrien ser primers. Un ventre és calent i fosc i clos...» (347). El *Lager* és definit, per antítesi, com «antiúter» (Resina 2010: 276) o com «antimare que assegura la mort als seus fills» (Campillo 2004: 90). Es tracta d'una víctima completament anorreada, tant física com moralment. Ha perdut la dignitat, tot rastre de solidaritat o d'empatia, tot signe d'humanitat. Encarna la compleció del procés d'enviliment

que la maquinària concentracionària imposava als deportats: no només en desposseir-los de la seves pertinences, de la roba, dels cabells, de l'accés a la higiene i al menjar, sinó arrabassant-los també la condició mateixa de víctimes, convertint-los en enemics i en còmplices de la violència exercida:

Jo abans deia: fes el mort. Era quan no m'adonava que sóc una ombra. Ara callo. Res no justifica que m'hagin convertit en ombra. Encara hi ha el vent, encara hi ha arbres en altres països i gent. Més que fam de menjar tenia fam de gent, aleshores. Quan em venia aquell deliri m'hauria estavellat el cap contra un mur. Com més en moren ací, més m'agrada. És una joia tan pregona, tan complexa, que no es pot descriure. Ja fa temps que Meier va morir. Pudia. Tots poden. Per això, abans, tenia fam de gent. La gent dorm, es lleva, es renta les mans, sap que els carrers són per caminar i les cadires per seure. És polida, la gent. Fan llurs necessitats en un racó i tanquen una porta perquè no els vegin. Tenen mocador. Apaguen el llum per fer l'amor. Meier s'orinava sempre: «C'est pas de ma faute», deia amb un accent grotesc, al principi, per disculpar-se. Després ja no deia res. (347).

El protagonista ja no s'identifica com a persona i ha deshumanitzat també els que l'envolten; a l'espai del *Lager* només hi ha ombres que poden i que s'orinen a sobre, vius que ja és com si fossin morts. Per això estableix una clara dicotomia entre l'interior i l'exterior del camp: més enllà del reixat de filferro espinós encara existeix la naturalesa i la gent –la gent entesa com a persones amb hàbits d'higiene, amb decència i decor–, a dins tan sols hi ha «ombres». En aquest sentit, el protagonista de «Nit i boira» pot recordar el procés d'animalització a que es troba sotmès el pres de *La mort...* –«al poble només es castigava els qui robaven. I el càstig era fer que no fossin persones» (88). Però, en el pres que renilla, encara trobem trets humans, en la bondat i la lucidesa del seu pensament. De la mateixa manera, el protagonista de «Nit i boira» tampoc no s'assembla gaire al de *La mort...* –que és del tot innocent– encara que es tracti de dos suïcides.

El presoner de l'univers concentracionari a qui dóna veu Rodoreda és una víctima summament incòmoda, perquè sembla fruir del mal aliè. És tant en aquest aspecte com en el fet que, més que gana, tingui ganes de veure gent –«més que fam de menjar tenia fam de gent»– que ens recorda el personatge del noi del ferrer a *La mort...* Un jove desnerit i corcat d'odi, obligat des de petit a estar-se ajagut i a no menjar gairebé res:

Així que es va poder aixecar del llit, deia, vaig posar-me a mirar les coses a poc a poc perquè totes alhora no em cabien als ulls. Tenia ganes de veure... no coneixia res. [...] i no tenia gana; no tenia gana ni en tindrè mai més però la gana als ulls no se m'acabarà mai. (119)

A més, tots dos personatges es vengen del patiment que els hi ha estat infligit provocant mal als altres i gaudint-ne sàdicament. En el cas del deportat, es tracta de donar falsos consells als companys perquè morin més ràpid:

Si tots estiguessin quiets, no en moririen tants. Els hauria d'haver avisat. «Feu reserves de força». Però si els ho hagués dit se n'haurien mort menys. A Meier n'hi havia fet fer, de caminades! «Vés a prendre el sol, vés: amb l'aire del caminar se t'eixugaran les calces». Em creia. L'idiota no s'adonava que com més corria pel camp, més orinava. Si els hagués pogut fer passejar tots, hauria estat menys llarg. Aquesta massa d'homes, de residus, s'hauria anat fonent, però aleshores hauria quedat jo sol. I m'haurien vist. Hauria estat visible. Potser valdria més que m'haguessin posat a eixugar. (2008b: 349)

Amb *posar a eixugar* es refereix a deixar persones a la intempèrie, a temperatures sota zero, perquè morin d'hipotèrmia: «Un dia va arribar un camió ple de malalts. No els va maltractar ningú: només els van posar a eixugar» (349). El narrador s'ha adaptat tant a les lleis del camp que ja imita la corrupció lingüística dels seus agressors i emprà mots neutres que han estat deformats en paraules enverinades, operació ben característica de la *LTI – Lingua Tertii Imperii*–, és a dir, de l'argot infecte del Tercer Reich que va estudiar el filòleg Victor Klemperer¹⁶⁵.

Com en el cas del pres de «Nit i boira», també el noi del ferrer gaudeix contemplant el mal que crea. Però a diferència del primer, aquest pot engegar una revolució al poble que el faci cremar pels quatre costats. A la quarta part de la novel·la, el noi confessa haver calat foc a mig poble i atiat la revolta narrada al desè capítol de la tercera part. En el seu delit de piròman, hi trobem la mateixa joia que sent el protagonista de «Nit i boira» en contemplar la mort aliena:

I va dir que mentre la seva casa cremava havia sentit una cosa que no podia explicar, com si ell fos l'amo de tot i pogués manar damunt dels altres i veure'ls viure ajupits... [...] Va dir que trigaria a morir-se per poder recordar aquella nit: amb tots els homes clavant-se garrotades i ell d'una banda a l'altra

¹⁶⁵ Vegeu Klemperer (2001). *LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*.

cargolat d'alegria amb més alegria per dintre de la que podia sortir... no hi pensis... has de pensar que tant se val tenir cara com tenir el front desfet. Tant se val viure com morir si s'ha de viure com m'havien fet viure. Aprèn de fer foc fregant dos bastons... aprèn d'encendre un foc i estaràs content. Un foc que faci mal. (179-80)

Són dos exemples literaris d'una realitat que era quotidianament palpable als camps de concentració i d'extermini, la de la víctima que cercava projectar l'opressió i que, per aconseguir privilegis, tendia a veure en els seus semblants «el blanc en qui desfogar la seva humiliació, a trobar a tota costa seva una compensació, a construir-se a costa seva un individu de rang més baix sobre el qual descarregar el pes de les ofenses rebudes de dalt» (Levi 2005: 417-18). D'altra banda, Rodoreda també s'avança a les convencions del gènere concentracionari en representar el funcionament complex de l'estigma i l'explotació radical que se'n va fer al tètric experiment de darwinisme social que eren els *Lager*. En comptes de referir-se a l'estrella de David, i per tal de mostrar com opera socialment l'estigma, l'autora utilitza un record infantil del protagonista, que no és jueu, i això el fa, per tant, menys visible i menys vulnerable dins del camp:

A casa, quan jo era petit, teníem una peixera amb tres peixos vermells. [...] Vaig agafar un peix. Es debatia frenèticament dintre la meua mà. Obria la boca, els ulls li fugien del cap, brillants i rodons. Tenia una taca blanca a un costat del llom: els altres dos eren tots vermells. Vaig tornar-lo a l'aigua. Quan em va semblar que ja estava refet, vaig tornar-lo a treure. El vaig tornar a l'aigua. El vaig tornar a agafar i vaig continuar l'experiència fins que va morir. Vaig fer-ho per joc, perquè volia veure què faria, no pas desitjant que morís. Em treien i em tornaven a la cel·la. Me'n treien per apallissar-me i m'hi tornaven perquè em refés, per poder-me apallissar una altra vegada. Per això, ací, al camp, estava tan content de no tenir una taca blanca. A vegades tenia por que me'n sortís una. Si hagués tingut un mirall, hauria estat tranquil. M'hauria mirat cada matí i no hauria hagut de molestar un veí de llitera (2008b: 348)

Troblem en aquest passatge una ficcionalització genial dels trets característics de l'estigma: els diferents graus de visibilitat de descrèdit social, l'ambivalència, l'arbitrarietat. Tothom pot acabar sent estigmatitzat en funció d'una ideologia determinada, ja que l'ús de l'estigma és un element general de la societat i de la construcció de les identitats (Goffman 2003: 152)¹⁶⁶. Amb l'obsessió hipocondríaca del personatge, Rodoreda ens diu que l'estigma

¹⁶⁶ «Debería advertirse que el manejo del estigma es un rasgo general de la sociedad, un proceso que se produce dondequiera existan normas de identidad. Los mismos rasgos están implícitos sea que se trate de una diferencia

és com una taca blanca que pot sortir tot d'una al rostre de qualsevol i convertir-lo en diana d'oprobri i escarment. Cal estar vigilants. D'altra banda, la qüestió de la visibilitat recorre tot el relat, el «per què jo?» —«més que no pas els cops, em dolia la sensació de l'enorme malentès» (352). Assistim a la rememoració de diferents temps superposats que narren el gradual procés de degradació del reclús: si durant un temps volia passar desapercebut per salvar la pell, ha arribat el dia en què s'exposa a la llum del sol i espera que arribi el cop de gràcia, encara que, fins i tot llavors, voldria «ser invisible. Invisible com una cosa. Els ulls hi rellisquen només, la dibuixen» (354). Entre mig, però, hi ha un episodi clau que torna a posar en joc la dialèctica de la mirada entre opressor i víctima, així com la visibilitat i la vergonya de l'estigma:

Va alçar el puny per pegar-me a la cara. Devia tenir vint anys. Jo vaig pensar: «Podria ser el teu fill», i el mirava, esperant el cop. No sé què va dir, però abaixà el braç a poc a poc i tot d'una es posà a cridar els altres. Vaig sentir una esgarrifança de vergonya. Per ell, primer. Per mi, després. ¿Què devia haver vist en els meus ulls? Si hagués pogut arrencar-me'ls! (2008b: 353)

Joan Ramon Resina ha analitzat aquesta escena en relació amb un passatge real narrat per Robert Antelme a *L'espèce humaine* (1947), en què un estudiant de Bolonya es posà vermell quan l'SS el va escollir a l'atzar per afusellar-lo hores abans de l'alliberament: «La descripció que fa Rodoreda de la vergonya és diferent de la d'Antelme [...] A la narració de Rodoreda, el narrador s'avergonyeix perquè li han perdonat la vida. A ambdues històries, la vergonya flueix entre un SS i un presoner com un esclat d'intimitat encès per la violència» (2010: 280). Per què el guarda li estalvia el cop? Per què el protagonista sent vergonya? És una escena de reconeixement i d'identificació, com si el botxí es reconegués en la víctima i a l'inrevés, però no moguts per l'empatia o la humanitat, sinó pel fet de compartir una mateixa depravació moral i de veure-la lluir als ulls de l'altre. Potser és per això que el narrador voldria poder-se'ls arrencar, com una mena d'Èdip invers que es vol quedar cec després d'haver-se reconegut en aquell guarda que podria ser el seu fill, en aquell opressor que ja porta ben endins. Fins i tot la innocència de la víctima li ha estat negada en un entorn en què la llei és, en paraules de Levi: «Menja't la teva ració de pa i, si pots, la del teu veí» (*Si això és un home*

muy grande, del tipo tradicionalmente definido como estigmático, o de una insignificante, de la cual la persona avergonzada se avergüenza de estarlo. Se puede sospechar, por consiguiente, que el rol del normal y el rol del estigmatizado son partes del mismo complejo, recortes de una misma tela estándar.» (Goffman 2003: 152).

2005:). La versió de Rodoreda és semblant, però més macabra; parafrasejada seria: «Menja't la teva ració de sopa i, si pots, la del teu veí cadàver»¹⁶⁷.

Tornem ara a l'escena dels peixos vermells i al *joc* de treure'ls i tornar-los a la peixera. Al poble de *La mort...* existeix un ritual semblant, absurd i a gran escala que consisteix a pescar peixos, esclafar-los amb el peu i, un cop morts, tornar-los a l'aigua:

El Pont del Pescador, al temps de la pesca, es bevia tanta sang de peix que només de pensar-hi em venia angúnia [...] Tot ho trobava estrany... els dos rengles d'homes, un a cada barana de pont. I quan pescaven un peix tiraven la canya enlaire de pressa i desenganxaven el peix i el rebotien per terra. De vegades el peix quedava estabornit, de vegades saltava i tornava a caure al riu. Perquè no saltés li aixafaven el cap si podien amb el taló, a poc a poc, i així la sang s'escampava per les ganyes i no esquitxava. I quan el peix era mort el meu pare me'l feia tirar a l'aigua. Tornava a casa al costat del meu pare, amb les mans obertes, sense saber què fer-ne, perquè hi tenia escates enganxades. Ella em va dir que no havia entès mai perquè pescaven peixos, hores i hores encastats a la barana del pont, per llençar-los al riu quan eren morts. (59)

Més que com un al·legat animalista contra la pesca esportiva, creiem que l'hem de llegir en paral·lel al record del joc cruel d'infància del protagonista de «Nit i boira». Però a la novel·la, la relació amb l'estigma s'ha desplaçat dels peixos als «homes sense cara», aquells que porten al front esguerrat la marca del pas del riu –talment els excombatents mutilats que tornen d'una guerra¹⁶⁸– i que són marginats per la comunitat. La relació amb els peixos de «Nit i boira» és clara: quan treuen un home viu del pas del riu, té la cara malmesa i la ferida funciona com la taca blanca del peix, ja que serà l'estigma facial que els marginarà de la comunitat. En el cas dels homes que moren en passar per l'aigua que soterra el poble són retornats al riu, en un mateix gest de menyspreu gratuït per la vida, però amb la funció social de sacralitzar la violència projectada en una víctima, que desapareix riu avall, i que allibera així la comunitat: «Quan el van treure de l'aigua ja era mort. I el van tornar a l'aigua. 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» (87).

¹⁶⁷ La frase exacta del relat que ja hem citat al nostre text unes pàgines abans és: «Quan Meier va morir vaig guardar-lo dos dies al llit. Els feia veure que encara estava malalt i així em podia menjar la seva sopa. A la nit no era tan desagradable mort, perquè ja no s'orinava» (Rodoreda 2008b: 351).

¹⁶⁸ A la segona part d'aquesta tesi ja ens hem referit als «homes sense cara» com a possible al·legoria dels *gueules cassés*, els soldats mutilats de la Primera Guerra Mundial.

La imatge d'un riu de cadàvers apareix a diferents obres de Rodoreda. A *Quanta, quanta guerra* (1980), el referent històric és més evident: Eva empeny amb una canya els cossos dels soldats de la Guerra Civil que es queden travats als marges del riu Ebre. A «Nit i boira» el riu de cadàvers apareix figuradament en la representació d'una humanitat condemnada a repetir el mal abans de néixer:

Aleshores encara pensava, de vegades: «Si surto d'aquí viu, ¿com seré? Sempre em semblarà que duc a passejar un riu de cadàvers. Que només puc engendrar fills amb aquells ulls immensos dels famèlics, amb els sexes monstruosos penjats dintre l'arc prim de les cuixes» (2008b: 352)

El *Lager* apareix definit com l'antítesi de l'úter, com un espai infernal on només es pot engendrar mort i éssers monstruosos¹⁶⁹. Ja hem vist com a *La mort i la primavera* «néixer és trist» (154) i tot gest de vida prefigura la mort. De fet, a la novel·la apareix, sublimada, l'absurditat de l'existència humana com una cadena sense fi d'éssers on cova el mal. En trobem un exemple al monòleg *post mortem* del protagonista:

Que tot em torni a veure i que jo pugui tornar-ho a veure tot... i per què i per què per morir cada dia des del dia del néixer. Morir amb la nit i creure que es viu amb el dia... i a les fosques fer un altre jo perquè no s'acabi una cadena que qui sap quan es va començar i que qui sap quan s'acabarà i entremig el mal (279) [Segon apèndix, fragment *post mortem* II]

Però aquest darrer fragment té implicacions més profundes que semblen al·ludir a la idea de la *scala naturae* o «cadena dels éssers» present a la Bíblia i a Plató i que discutirem més endavant. Volem ara, i per acabar d'assenyalar els elements comuns entre *La mort...* i «Nit i boira», recordar la imatge de la primavera com a epidèmia de la terra, formulada pel senyor del poble: «Perquè la primavera és trista i és a la primavera que tot el món està malalt i les plantes i les flors són una malura de la terra... el podrit... sense verd la terra estaria més

¹⁶⁹ En referència a aquest passatge Maria Campillo ha assenyalat: «Aquesta formulació de l'experiència concentracionària remet a un nou origen de la humanitat, a un nou Gènesi segons el qual els pares són el principi i la perpetuació no pas de la vida sinó de la mort; i doncs, suposa l'abolició del mite del paradís com a espai inicial de la raça humana.» (Campillo 2004: 90)

tranquil·la...» (133). Rodoreda ja havia fet servir termes semblants a «Nit i boira» per definir, ja no la primavera, sinó tota la natura que creix a l'altra banda de les portes del *Lager*:

Quan podia m'estirava a terra bocaterrosa i passava estones amb el cap entre les mans contemplant els brins d'herba i les formigues que eren les úniques coses vivents dintre aquell univers de fusta, de rails i de ciment. Ara, quan penso en les fulles tendres dels arbres transparents a contrallum, en el sol sobre l'aigua, en les flors, en els petits insectes blaus i daurats que s'enfilen per les tiges, en les molses flonges i humides, em semblen un excés inútil, oliós, massa gras, una malaltia tropical del món, del gris i de la neu –i una nàusea m'omple la boca de saliva. (351)

«Una malura de la terra» i «una malaltia tropical»... Creiem que hi ha prou ecos entre dues obres que, llegides en paral·lel, permeten acabar de justificar una interpretació històrica de *La mort i la primavera* com a al·legoria d'un univers concentracionari. Tanmateix, la lectura en clau històrica no té perquè entrar en contradicció amb els elements fantàstic-meravellosos de l'obra ni amb la seva estètica antropològica.

L'infern dels camps, el paradís de la gent

Una de les constants de la literatura dels camps de concentració és, precisament, la tensió que s'estableix entre dos mons, el de dins del camp i el de fora. Potser és per això que molts d'aquests relats fan referència a l'*Infern* de la *Divina comèdia*. Al segon capítol de *Si això és un home*, Levi fa una descripció del camp en tant que infern:

Això és l'infern. Avui, als nostres dies, l'infern ha de ser així, una habitació gran i buida, i nosaltres, morts de cansament, hem d'estar drets, i hi ha una aixeta que goteja i l'aigua no es pot beure, i nosaltres esperem alguna cosa certament terrible i no passa res i continua no passant res. Com pensar? Ja no es pot pensar, és com si ja fóssim morts. Algú s'asseu a terra. El temps passa gota a gota. (Levi 2005: 36)

Les referències de Levi a l'*Inferno* de Dante són nombroses, però la més explícita la trobem al capítol XI titulat «El cant d'Ulisses», en què Levi dona una lliçó d'italià a un estudiant alsacià anomenat *Pikolo*. Levi tria uns versos de la Comèdia (*Inferno*, XVI):

*Considerate la vostra semenza:
Fatti non foste a viver come bruti,*

Entre llacunes de memòria, Levi malda per recordar els versos, per traduir-los i explicar-los a *Pikolo*, però aquests últims els repeteix més d'un cop i li sembla «com si jo també ho sentís per primera vegada: com un toc de trompeta, com la veu de Déu. Durant un moment he oblidat qui sóc i on sóc» (122). En aquest passatge commovedor, Levi prova –com bé ha assenyalat Maria Campillo– de «recordar-li i recordar-se ell mateix que encara són homes» (2004: 83), malgrat el lloc on són i la depravació moral i física que arrossegueu.

A «Nit i boira», Rodoreda també cita directament la *Divina Comèdia*, però tria, en canvi, l'última estrofa del *Paradiso*: «*L'amor che move il sole e l'altre stelle...*» (2008b: 352). La cita del Dant està inserida entre, d'una banda, la imatge atterradora projectada pel protagonista del fills esquelètics que engendraria si sortís del camp –«amb aquells ulls immensos dels famèlics, amb els sexes monstruosos penjats dintre l'arc prim de les cuixes»– i, de l'altra, amb un record de la veu de la mare quan ell era petit: «“Vine a dinar, fill meu: corre que la sopa serà freda...”». Canvia't les sabates, fill meu: la humitat és dolenta i quan seràs gran tindries dolor”. “Renta't les dents...”» (352). És a dir, la cita dels versos del *Paradís*, introduïda entre escenes de paternitat i filiació, serveix aquí per accentuar la distància entre els dos mons, el de dins i el de fora i el del passat i el present, que separa, en definitiva, el record de la seva infància –amb els consells tendres de la mare– de la projecció espantosa d'haver-se de convertir en pare d'éssers com els que poblen el *Lager*. Ben bé com si, després de l'experiència dels camps –i per parafrasejar el *dictum* adornià–, ja no només fos impossible d'escriure poesia, sinó que la vida mateixa i el naixement de criatures sanes s'hagués tornat un paradís impensable. Així doncs, si la dicotomia entre dins i fora del camp es tradueix, respectivament, en les imatges d'un infern i d'un paradís, aquestes són al seu torn descrites en termes més realistes o més fantàstics en funció de la mirada del deportat i d'allò que ha normalitzat com a quotidià. El narrador de «Nit i boira» es deixa enganyar per la façana imponent del *Lager* i per l'aspecte de les barraques dels guardes, que encara no sap que no són les seves:

Quan vaig arribar el camp em va semblar un paradís. La portalada ampla i les torres de guaita li donaven un aspecte de fortalesa: però a dins... Hi havia, a l'entrada, unes barraques de fusta d'un verd

¹⁷⁰ Considereu si us plau vostra sement: / no sou pas bèsties, i heu d'omplir la vida / amb la virtut i amb el coneixement.

tendre, amb parterres de flors, al voltant d'una placeta. No eren les nostres, és clar. Un declivi suau.
(349-350)

Tot i que la primera impressió del camp li sembli paradisiàca, queda clar que es refereix només a l'entrada, quan encara no ha entès que es tracta d'una posada en escena més, de cartró-pedra, del gust nazi per l'espectacle. Una portalada que és una mentida, amb la inscripció gravada «*Arbeit macht frei*» al capdamunt, que es riu dels que travessen el llinard per treballar i morir com esclaus. Però a diferència de Levi, el personatge de Rodoreda no pronuncia en cap moment la paraula *infern* per referir-se al camp, però el mot ressona, el·líptic i per contrast, quan diu: «però a dins...». Els punts suspensius deixen a la imaginació del lector allò que és difícil de descriure i de concebre.

Si a l'arribada al *Lager*, els deportats tenien la sensació d'haver ingressat en un espai tan infernal que semblava que no pogués ser, a mesura que passava el temps i que –malgrat tot i malgrat ells– s'*adaptaven* a patir gana i maltractaments per poder sobreviure, aleshores els termes entre realitat i fantasia s'invertien: era el món dels homes exterior al camp el que esdevenia del tot inversemblant, com un paradís utòpic. Un espai extern inaccessible on la gent dorm, es renta, es pentina, seu a cadires i tanca la porta per fer llurs necessitats. En la descripció inicial del narrador de «Nit i boira», observem una mirada al·lucinada que es fa creus que encara existeixin el vent, els arbres i la gent més enllà del filferro. És per això que considera irreal, excessiu i com «una malaltia tropical», «aquell món lluent d'on m'havien tret atenallat pel nas» (351), «aquell món de coses grasses, emmelades, peremptòries» (353). I és que *aquell món*, ja no és el seu.

Quan la realitat ha deixat de ser comprensible i desxifrabla, s'apel·la estèticament a procediments fantàstics, surrealistes o que d'alguna manera són desfamilitzadors. Es tracta de transmetre estranyament per provar de descriure les condicions excepcionals d'unes coordenades espai-temporals que s'han capgirat¹⁷¹. I és justament així que Levi relata, a l'inici de la *Trilogia d'Auschwitz*, l'arribada al camp. Ho fa en el temps verbal en què es narren els

¹⁷¹ Estem plenament d'acord amb Simona Škrabec quan afirma que «la primera, i més important, característica de qualsevol relat que parli d'una guerra és la profunda desfamilització de l'entorn. Tot el que era vàlid en circumstàncies normals ja no ho és. [...] Els esdeveniments han de ser posats davant els nostres ulls amb impacte. I l'efecte d'estranyament només el pot provocar una cosa inesperada i sorprenent.» (2017: 251)

somnis i els traumes reviscuts —el present— i en uns termes que semblen anticipar el mal anomenat teatre de l'absurd de les obres de Beckett:

Arriba un altre alemany, i diu que posem les sabates en un racó, i nosaltres les hi posem, perquè tot s'ha acabat i ens sentim fora del món i l'únic que podem fer és obeir. Arriba un altre amb una escombria i escombria totes les sabates, les treu per la porta en una pila. És boig, les barreja totes, noranta-sis parells, després estaran desaparellades. La porta dona a l'exterior, entra un vent glaçat i nosaltres estem despallats i ens tapem el ventre amb els braços. El vent fa batre la porta i la tanca; l'alemany la torna a obrir, i es queda mirant amb aire absort com ens retorcem per protegir-nos del fred un darrere de l'altre; després se'n va i la tanca. Ara és el segon acte. Entren bruscament quatre individus amb navalles d'afaitar, brotxes i màquines de rapar, porten pantalons i jaquetes amb ratlles, un número cosit al pit; potser són de la mateixa mena que aquells altres d'aquesta nit (aquesta nit o ahir a la nit?); però aquests són forts i ben cepats. Nosaltres fem moltes preguntes, ells, en canvi, ens agafen i en un moment ens trobem afaitats i rapats. Quines cares més ridícules que tenim sense cabells! Aquests quatre parlen una llengua que no sembla d'aquest món, segur que no és alemany, jo l'alemany l'entenc una mica. (Levi 2005: 37)

Levi insisteix en la sorpresa de sentir-se fora del món i d'escoltar una llengua que no li sembla humana. Per tal d'accentuar l'estranyament, ens converteix en espectadors d'un acte teatral, en què l'escena el presenta a ell i als seus companys com si es trobessin al bell mig d'una tribu amb rituals tan incomprendibles com escombrar i barrejar centenars de sabates o rapar i afaitar els nouvinguts. Rodoreda escriu un fragment que també resulta teatralment absurd, però que és molt més macabre i que destil·la un humor més negre. És l'escena en què narra que un dia va arribar un camió ple de malalts i que els van fer seure en un banc, sota la neu:

Quan van tenir tots els malalts asseguts a fora, no hi van pensar més. Al matí encara n'hi havia set de vius. És bonic, un cadàver glaçat. Net. Un va quedar eixancarrat, amb les cames arronsades, i es cobria els ulls amb les mans. El belga li va passar el braç pel plec del genoll dret i em va dir: «Agafa'l per l'altra nansa». El vam portar així a la pila. En tornar, vaig veure que amb el cap havia fet un solc a la neu. N'hi havia que encara pesaven. (349)

La mirada del protagonista de «Nit i boira» és sàdicament analítica i converteix el relat fictici de l'autora en una narració molt més incòmoda que la testimonial de Levi, encara que

a l'italià se l'hagués acusat de cinisme¹⁷². Podríem dir que la incomoditat a l'hora de llegir «Nit i boira» és triple: pel fet d'estar escrit tan aviat i amb tanta versemblança per algú que no va viure l'experiència dels camps; per la depravació moral del seu narrador; i perquè aquest converteix la mort dels altres en quelcom desitjable i estètic, convidant així la mirada baudelariana del poema *Une Charogne*¹⁷³ a dins del *Lager* per narrar la bellesa d'un cadàver sota la neu i la postura còmica en què se l'enduen. És l'horror més gràfic que retrobem a cor què vols a *La mort i la primavera*.

I encara podem abordar un altre punt en comú entre els relats concentracionaris i *La mort...* La novel·la pòstuma s'ha considerat durant molt de temps com una obra fantàstica, irreal, sense cap relació amb el nostre món, a causa del terror extrem que narra. Igualment inversemblants es van considerar les primeres notícies que arribaven dels camps d'extermini nazis a l'Europa de 1942: «donaven la idea d'una matança de proporcions tan vastes, d'una crueltat tan extrema, de motivacions tan intrincades, que el públic tendia a rebutjar-les per la seva mateixa enormitat» (Levi 2005: 395). Així ho recorda Levi al prefaci del seu últim llibre, *Els enfonsats i els salvats*. Les primeres notícies sobre els camps que circulaven durant la guerra eren rebutjades amb perplexitat, la mateixa que els nazis ja havien previst i planejat deliberadament. Força supervivents recordaven la diversió cínica dels SS quan advertien als presoners:

«Cap de vosaltres quedarà per poder testimoniar, però encara que algú se salvés, el món no el creuria. Potser hi haurà sospites [...] però no hi haurà certes, perquè juntament amb vosaltres també destruïrem les proves. I fins en el cas que alguna prova arribés a quedar, i algú de vosaltres arribés a sobreviure, la gent dirà que els fets que expliqueu són massa monstruosos per ser creguts: dirà que són exageracions de la propaganda aliada, i ens creuà a nosaltres, que ho negarem tot, i no pas a vosaltres». És curiós que aquest mateix pensament («encara que ho expliquéssim, no ens creurien») sorgia en forma de somni nocturn de la desesperació dels presoners. [...] Totes dues parts, les víctimes i els opressors, tenien viva la consciència de l'enormitat, i per tant de la no-credibilitat, de tot el que

¹⁷² A l'entrevista que li va fer Philip Roth «A Man Saved by his Skills» (*The New York Times Book Review*, 12 d'octubre de 1986) i que encapçala el volum de la *Trilogia d'Auschwitz* a Edicions 62, Levi admet que: «Tenia un desig intens d'entendre, estava constantment tan ple de curiositat que alguns l'han trobada fins i tot cínica, la del naturalista que es veu arrossegat cap a un ambient monstruós però nou, monstruosament nou» (Levi 2005: II).

¹⁷³ Veieu Charles Baudelaire (2007). *Les flors del mal*. Edició bilingüe: p. 122-123.

succeïa als *Lager*, i, podem afegir aquí, no només als *Lager*, sinó als guetos, a la rereguarda del front oriental, a les casernes de policia, als asils per als deficients mentals. (2005: 395-96)

La primera incredulitat provenia d'uns fets tan cruels que semblaven increïbles, gairebé fantàstics. També en aquests termes s'hi referien alguns supervivents: «la imaginació més audaciosa seria incapaç de concebre el que hi vaig viure», escrivia Yankel Wiernik, que va passar un any a Treblinka¹⁷⁴. Es tractava d'un sistema que sobrepassava la comprensió humana i que tanmateix havia estat creat i perpetrat per humans. A un editorial de 2012 a la *Revue d'Histoire de la Shoah*, Georges Bensoussan recollia testimonis esfereïdors dels camps d'extermini polonesos que parlaven d'homes forçats a matar-se entre ells, fent-los creure que qui guanyés sobreviuria, però els *vencedors* eren enviats de tota manera a les cambres de gas; de parelles obligades a copular en públic a vint-i-cinc graus sota zero escoltant el riure dels seus torturadors; de noies violades davant dels seus pares; de presoners obligats a engolir granotes vives...¹⁷⁵ No estem tan lluny del ritual d'empassar ciment, de llençar homes indefensos al riu, de matar criatures a pedregades o de convertir una nena òrfena en la prostituta dels vells de l'escorxador... Tornem a constatar el rerefons històric de *La mort i la primavera*, novel·la que, recordem, Rodoreda comença a escriure l'abril del 1961: exactament el mes i l'any en què s'inicia, a Israel, el judici a Adolf Eichmann, cobert per corresponals de tot el món i que va produir tant de ressò internacional.

Si el relat dels supervivents era tan extremadament esfereïdor que costava de narrar i de ser escoltat, ¿no seria justament la creació d'un món increïble com un infern organitzat la manera estèticament més eficaç de copsar i de fer sentir l'horror de la guerra i dels camps? En aquest sentit, Jorge Semprún afirmava a *La escritura o la vida*: «únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio. Cosa que

¹⁷⁴ «L'imagination la plus audacieuse serait incapable de concevoir ce que j'ai vécu» citat a Bensoussan 2012: 5.

¹⁷⁵ «Le sadisme participe de cette dérégulation nue. Eda Lichtman, évadée de Sobibor, raconte les hommes forcés de s'entretuer pour survivre devant des assassins qui rient aux éclats, et les "vainqueurs" envoyés *malgré tout* à la chambre à gaz. Ailleurs, rapporte le *Black Book of Poland* publié durant la guerre (et dont des extraits sont reproduits dans ce volume), des couples sont forcés de s'accoupler en public. Ces hommes et ces femmes dénudés par moins de 25°C sont arrosés sous le rire de leurs tortionnaires. Des jeunes filles sont violées devant leurs parents. Certains sont obligés d'avalier des grenouilles vivantes. D'autres sont contraints, tandis qu'on les filme, de détruire des images et des statues chrétiennes. Enfin, beaucoup sont condamnés à s'entretuer pour gagner une miette d'existence supplémentaire» (Bensoussan 2012: 7).

no tiene nada de excepcional: sucede lo mismo con todas las grandes experiencias históricas» (Semprún 1995: 25-26). Arnau Pons, amb molt d'encert, proposa llegir l'obra des de l'òptica de l'estètica adorniana, pel contingut crític que vehicula la seva forma irreal i que l'equipara a les obres de Kafka o de Beckett (2017: 347)¹⁷⁶. Imre Kertész, per la seva part, havia formulat que calia donar compte de l'horror inimaginable de l'Holocaust mitjançant la facultat imaginativa estètica:

No es fácil escribir poesía sobre Auschwitz. Existe aquí una contradicción indeciblemente grave: sólo con la ayuda de la imaginación estética somos capaces de crear una imaginación real del holocausto, de esa realidad inconcebible e inextricable. [...] ¿Cómo puede el horror ser objeto de la estética si no contiene nada original? A diferencia de la muerte ejemplar, los meros hechos sólo pueden ofrecer montañas de cadáveres. Hemos visto, pues, que sólo la facultad imaginativa estética nos permite imaginar el holocausto. Para ser más preciso: aquello que imaginamos ya no es el holocausto, sino la consecuencia ética del holocausto reflejada en la conciencia universal, esa negra celebración fúnebre cuyo resplandor oscuro ya arde de manera impagable, según parece, en esa civilización universal que consideramos nuestra y a la cual pertenecemos. (Kertész 1999)

Amb «Nit i boira», Rodoreda havia *imaginat* l'interior dels camps de manera radicalment contemporània i amb una factura realista. Més de quinze anys després, el 1961, l'any del judici a Eichmann, de l'aixecament del mur de Berlín i del cop d'estat sagnant de la guerra d'Algèria, Rodoreda tornà a imaginar el seu segle convuls creant, amb *La mort i la primavera*, l'expressió més genuïna d'«una negra celebració fúnebre», que no només permetia transmetre l'horror de la història, sinó convertir-se en una obra extremadament contemporània de qualsevol present, també del nostre. I ho feia aprofundint en una estètica que parodiava l'etnografia i que plantava el mal al mig d'una civilització que podia ser percebuda com a antropològicament universal.

Hem abordat ja, a la segona part, fins a quin punt l'interès estètic per l'etnografia va estar ben present a la literatura, l'art i el cinema de l'Europa de la primera meitat del segle XX. Quan la victòria sobre el nazisme i l'alliberament dels camps ja no permetien als aliats

¹⁷⁶ En un fragment posterior del seu postfaci, Pons insisteix en la comparació amb Beckett: «No és 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» (2017: 371).

seguir obviant la realitat de les fàbriques de la mort, la pregunta pel sentit de la civilització i per l'essència de la humanitat ressonava encara amb més força. Tant és així que alguns supervivents triaven aquest interrogant per titular els seus testimonis escrits: com Levi, amb *Se questo è un uomo*, i Antelme, amb *L'espèce humaine*. Levi, fins i tot, compara els Lager amb una regressió a societats primitives, al capítol «Zona grisa» de *Els enfonsats i els salvats*:

El «nou» [...] despertava enveja perquè semblava que encara portés a sobre l'olor de casa seva. [...] Era escarnit i objecte de bromes cruels, com succeeix en totes les comunitats amb els «reclutes» i els «novells», i amb les cerimònies d'iniciació en els pobles primitius: i no hi ha dubte que la vida al Lager comportava una regressió, duia a comportaments, justament, primitius (2005: 417).

Amb la mateixa intenció de presentar els camps europeus amb un aire a contrades llunyanes, el realitzador Alain Resnais començava el seu film *Nuit et brouillard* (1956) amb una comparació pintoresca, gairebé còmica, de l'estil arquitectònic de les portalades i torres de guaites dels diferents camps. La veu *en off* de Michel Bouquet, que acompanyava les imatges, ho descrivia així:

Un camp de concentration se construit comme un stade ou un grand hôtel, avec des entrepreneurs, des lobbies, de la concurrence, sans doute des pots-de-vin. Pas de style imposé, c'est laissé à l'imagination : style alpin, style garage, style japonais, sans style. Les architectes inventent calmement ces porches destinés à n'être franchis qu'une seule fois. [...] Pendant ces temps [les juifs d'Europe] vivent leur vie de tous les jours sans savoir qu'ils ont déjà à mille kilomètres de chez eux une place assignée. Et le jour vient où leurs blocs sont terminés, il ne manque plus qu'eux.

A *La mort...* els habitants del poble tenen també, des del mateix dia que neixen, un arbre assignat amb la placa i l'argolla pel dia que seran encimentats. Si bé el film de Resnais no va poder influir Rodoreda per a «Nit i boira», ja que ella se li va avançar amb el relat, ens sembla gairebé segur que es devia inspirar en escenes de *Nuit et brouillard* per a certs moments de *La mort...* Ens hi fa pensar l'escena que ja hem citat més amunt, en què el jove protagonista i la seva marastra profanen el bosc dels morts, barregen i apilen els ossos i les calaveres de diferents cadàvers. A la pel·lícula, Resnais dedica llargues seqüències a contemplar les piles ordenades pels nazis: piles de milers de cabells de dona, piles de pintes, munts d'ulleres, de sabates... Fosses comunes no només d'ossos, també d'objectes.

En definitiva, en aquest apartat hem aprofundit en la lectura històrica de la novel·la des del present en què fou escrita. Però l'estètica que Rodoreda va triar per donar compte, de manera al·legòrica, de l'Europa enfangada en la regressió al mite no fou el realisme històric ni la il·lustració de cap tesi filosòfica –tampoc de l'existencialista. No va voler fixar la seva primavera de la mort en cap guerra en concret, sinó potser en la Guerra dels homes, en singular i amb majúscules. El 1980, al pròleg a *Quanta, quanta guerra...* escrivia: «Al voltant de la gent de la meva època hi ha una intensa circulació de sang i de mort. Per culpa d'aquesta gran circulació de tragèdia, en les meves novel·les, potser alguna vegada involuntàriament, poc o molt, la guerra hi surt» (2008b: 1000). Qui sap si és realment cert o si juga amb els lectors quan, amb veritable o falsa modèstia, una autora de la seva talla diu que la guerra apareix a la seva obra «potser alguna vegada involuntàriament». En tot cas, creiem que l'estètica etnogràfica de *La mort...* no és en absolut involuntària: si imita alguna cosa, és l'organització estructural de qualsevol societat humana.

6. UNA LECTURA ANTROPOLÒGICA

6.1 Justificació

A la segona part, hem traçat el clima cultural que Rodoreda visqué al París de la postguerra, poc abans de traslladar-se a Ginebra i d'escriure la primera versió de *La mort...* París, capital cultural d'una Europa desballestada, on més enllà de la irrupció de l'existencialisme, hi va tenir continuïtat l'interès artístic per incorporar temes etnogràfics i una estètica primitivista en literatura, pintura i cinema. Hem apuntat possibles hipotextos de *La mort...*, entre els quals destaca l'obra de Michaux, que segurament va servir de baula a l'escriptora per introduir en narrativa la tendència primitivista que havia observat i experimentat ella mateixa en pintura. Hem proposat ja diversos autors coetanis que van escriure relats de viatges reals o imaginaris inspirats en l'etnografia, però encara no ens hem referit a poetes i prosistes del modernisme anglosaxó com T. S. Eliot, D. H. Lawrence, Blake, Yeates o Joyce, que ella havia llegit, i que van traslladar a les seves respectives obres literàries l'impacte que els produí la

lectura de l'obra antropològica *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (1890) [*La Branca Daurada: un estudi sobre màgia i religió*], de sir James George Frazer. Es tracta d'un estudi comparatiu de mitologia i religió primitives a cultures d'Orient i Occident que no només va influir els escriptors modernistes més importants, sinó que es va convertir en un *best-seller* a la societat britànica victoriana i en l'estudi antropològic més divulgat a l'Europa del segle XX. La influència de Frazer en aquests autors fou notable i es va materialitzar de diverses maneres¹⁷⁷. Per exemple, T. S. Eliot va pouar en l'obra de Frazer per a la creació de *The Waste Land* com si es tractés d'un reservori de mites. Res a veure amb l'aproximació ben diferent a l'antropologia d'aquells escriptors més aventurers com Conrad o Melville.

El plantejament de Rodoreda a *La mort...* no és ni el d'uns ni el d'altres. Si bé en el context de la literatura europea i nord-americana no resulta nou que s'inspiri en l'antropologia –tot i que sí que ho és en el context de la tradició novel·lística catalana–, és absolutament original la manera en què ho fa: dialoga amb el modernisme, s'inspira en les avantguardes pictòriques, el cinema i els relats de viatges d'escriptors clàssics i contemporanis, però des de la mirada desencantada d'haver viscut dues guerres i l'exili; amb un desplegament conscient de les estructures antropològiques bàsiques de tota societat; amb la invenció d'un folklore fosc que sembla tret del pitjor dels malsons; i tot plegat narrat amb l'estil personalíssim que, en tant que escriptora madura, ja ha trobat.

Rodoreda hauria creat així un nou tipus de ficció a les lletres catalanes que, com hem vist, no encaixa en les teories més convencionals sobre literatura fantàstica, l'etno-ficció. L'efecte d'estranyesa que provoca és doblement inesperat. Però –i ja ho hem afirmat abans– partim de la hipòtesi que a *La mort...*, Rodoreda no es limita a donar a la novel·la un aire antropològic, sinó que els diferents elements narratius –temps, enunciació, tema, trama, estil– es troben amarats d'una estètica que arrela en teories antropològiques.

Un altre cop, ensopeguem amb la incògnita de no poder determinar què va llegir exactament. La biblioteca de més de dos mil volums que va reunir amb Obiols a l'exili no

¹⁷⁷ Sobre l'impacte literari de l'obra de Frazer, vegeu Vickery (2015).

s'ha conservat¹⁷⁸, a més Rodoreda va estripar la gran majoria de cartes adreçades al seu company. Per una carta d'ell, sabem que podria haver llegit Gaston Bachelard quan estava revisant la primera versió de la novel·la, l'estiu del 1961: «Miraré si, per miracle, trobo algun llibre de Bachelard a la llibreria francesa de Viena» (2010: 303). Així que és ben probable que, a banda de la classificació del filòsof francès de mites i somnis a partir dels quatre elements, hagués pogut llegir altres obres d'antropologia o de mitologia.

Provarem, doncs, d'abordar la nostra hipòtesi sobre el caràcter antropològic de *La mort...* amb la interpretació de certs motius narratius, a la llum d'un marc teòric amb què ens sembla que podria estar dialogant, i que correspon a dos moments diferents de la història de l'antropologia. Un primer moment entre 1850 i la Primera Guerra Mundial, en el context de l'imperialisme en què cronològicament se situen l'obra de religió comparada de James George Frazer, la sociologia d'Émile Durkheim i l'estudi etnogràfic d'Arnold Van Gennep sobre els ritus de pas –*The Rites of Passages* (1909); i un segon moment, entre 1920 i 1940, corresponent al període d'entreguerres, que és quan s'estableixen les bases de l'antropologia moderna sobre els fonaments establerts per Durkheim i Van Gennep, però es comença a qüestionar la producció que s'ha fet amb anterioritat en el marc dels corrents de pensament de les tradicions nacionals. Alguns dels principals corrents moderns són el funcionalisme britànic i francès de què són representants Bronislaw Malinowski i Marcel Mauss –nebot de Durkheim– i l'estructural-funcionalisme, també britànic, de Radcliffe-Brown.

Més enllà de divisions cronològiques de l'antropologia com a disciplina, es tracta de tota una època en què s'estudia molt el fenomen de la mort, que pren una gran importància en aquest àmbit: des de Durkheim amb *Le Suicide* (1897) fins a Robert Hertz amb *Étude sur la représentation collective de la mort* (1907) i Frazer amb *The Fear of the Dead in Primitive Religion* (1936). Amb la seva novel·la pòstuma, Rodoreda sintonitza amb aquesta preocupació sociològica per la mort i el converteix en el tema central de la novel·la.

¹⁷⁸ En una entrevista amb Montserrat Roig l'any 1973, Rodoreda feia referència a la biblioteca que llavors encara tenia a la *chambre de bonne* de París: «Allí guardo mis recuerdos de una época espantosa, y también más de dos mil libros» (Mohino 2013: 92). Aquesta biblioteca s'ha perdut. A la Fundació Mercè Rodoreda només s'hi conserven els pocs llibres que va acumular a Romanyà de la Selva.

Però la teoria antropològica que és realment contemporània de la primera redacció de *La mort i la primavera* és l'estructuralisme francès, tan en voga als anys seixanta, i que es va desenvolupar a partir de la publicació de l'obra de Claude Lévi-Strauss *Anthropologie structurale* (1958). Ja abans, Lévi-Strauss –nascut, com l'escriptora, el 1908– havia signat nombrosos articles a *Les Temps Modernes*, la revista més llegida per Obiols i Rodoreda¹⁷⁹, on a més havia estat ressenyat per Simone de Beauvoir i havia polemitzat amb Jean Paul Sartre¹⁸⁰. Lévi-Strauss havia publicat, el 1949, *Les structures élémentaires de la parenté*, centrat en la prohibició de l'incest, i el 1955, *Tristes Tropiques*, el llibre de viatges a Àsia i Amèrica en què unia les vivències de l'explorador i les observacions del científic per descriure l'experiència de l'etnòleg. L'antropologia estructuralista va ser especialment fecunda en l'anàlisi dels mites i les relacions de parentiu –precisament dos dels puntals que fonamenten el poble de *La mort...*– i en analitzar els sistemes de correlacions i oposicions que defineixen les cultures.

Ara bé, cal tenir present que Rodoreda no il·lustra cap teoria antropològica concreta i, per tant, seria absurd voler llegir-la des de la rigidesa d'un marc teòric específic o d'un únic autor. Si es va capbussar, com suposem, en teories antropològiques, ho va fer en tant que artista, de manera radicalment lliure, per tal de crear i fer més versemblant la seva comunitat imaginada. En tot cas, no hi ha dubte que el poble conforma un sistema en què hi són presents els grans temes estudiats per l'antropologia del segle XX. És per això que resulta un marc teòric interessant i legítim per comprendre qüestions claus que apareixen a la novel·la com ara: la centralitat del tema de la mort, dels ritus de pas i dels tabús; l'ordre social, la seva transgressió i el càstig; els sacrificis i la figura del cap de turc; les cosmogonies... Sense oblidar l'incest i el suïcidi, dos motius que Rodoreda reprendria a *Mirall trencat* com el centre de la tragèdia d'una família barcelonina. Convindria aquí tenir present que la insistència en el tema de l'incest no és casual, sinó que està íntimament lligat a la biografia de l'autora. Com apunta Škrabec «el tractament de l'incest en les seves obres ofereix la possibilitat de mesurar la profunditat amb la qual Rodoreda penetra en les seves pròpies ferides» (2017: 242).

¹⁷⁹ Vegeu, a tall d'exemple, carta d'Obiols del 26/XI/1961 (2010: 313).

¹⁸⁰ Vegeu Wiseman «Lévi-Strauss et *Les Temps Modernes*» (2004).

6.2 L'estructuralisme antropològic i la prohibició de l'incest

La teoria sobre la prohibició de l'incest es trobava precisament al nucli del mètode estructural de Lévi-Strauss, ja que permetia el pas teòric de la natura a la cultura. El tabú de l'incest era al mateix temps una regla universal, present a totes les societats del planeta i, per tant, de l'ordre d'allò *natural*; però es manifestava amb variacions segons el grups socials humans, és a dir, era també un tret *cultural*:

La prohibition de l'inceste n'est, ni purement d'origine culturelle, ni purement d'origine naturelle [...] Elle constitue la démarche fondamentale grâce à laquelle, par laquelle, mais surtout en laquelle s'accomplit le passage de la nature à la culture. [...] Nous avons été amenés à poser le problème de l'inceste à propos de la relation entre l'existence biologique et l'existence sociale de l'homme, et nous avons constaté aussitôt que la prohibition ne relève exactement, ni de l'une, ni de l'autre. Nous nous proposons, dans ce travail, de fournir la solution de cette anomalie, en montrant que la prohibition de l'inceste constitue précisément le lien qui les unit l'une à l'autre. (Lévi-Strauss 2008: 99)

Així, la prohibició de l'incest no era una regla cultural més, sinó la Regla, amb majúscula, que feia possible totes les altres, ja que havia imposat l'aliança fora del cercle familiar restringit (Lamy 2008: 39). L'obligació d'unir-se amb individus exteriors al propi grup feia possible la societat en sí mateixa. L'antropologia estructural de Lévi-Strauss estava molt influïda per la teoria lingüística de Roman Jakobson, amb qui havia coincidit als Estats Units. Al seu torn, la teoria de Lévi-Strauss fou un dels punts de partida bàsics de l'estructuralisme literari francès (Eagleton 2008). En podem citar com a exemple *Mythologies* (1957), en què Roland Barthes explorava la creació de mites moderns en el si de la ideologia de la cultura de masses. Per tant, la recepció de la teoria de l'incest de Lévi-Strauss no va quedar circumscrita a l'àmbit acadèmic de l'etnografia o la sociologia, sinó que va transcendir i influir a bastament autors que ocupaven un paper protagonista en els debats de l'escena literària i intel·lectual del París de finals dels cinquanta i la dècada dels seixanta, com Barthes, o amb escriptors surrealistes amb qui Lévi-Strauss es va relacionar.

Rodoreda i Obiols –com demostren les seves cartes– estaven molt al cas de les novetats editorials i, insistim, eren lectors assidus de *Les Temps Modernes*. A més, tot i que el 1961 Rodoreda vivia a Ginebra i Obiols a Viena, ella anava sovint a París, per renovar el

permís de residència. Hi havien conservat la *chambre de bonne* a la rue du Cherche-Midi, el *piéd-à-terre* que li permetia amarar-se del clima cultural de la ciutat. Amb cinquanta-tres anys, quan es troba en el moment creatiu més efervescent com escriptora, ja fa temps que s'ha convertit en una lectora molt cultivada¹⁸¹. Durant una temporada a Llemotges havia après anglès i estudiat llatí¹⁸². En els anys parisencs de la postguerra, quan es va dedicar al sonet, s'havia proposat de reescriure l'Odissea en vers. Havia pintat aquarel·les i collages imitant les segones avantguardes més actuals d'aleshores i no es perdia cap estrena cinematogràfica. No seria estrany, per tant, que estigués al corrent de l'estructuralisme, la teoria hegemònica a principis dels seixanta que sorgia d'una consideració lingüística-antropològica sobre l'incest¹⁸³ i que devia impactar-la profundament o si més no interessar-la, ja que la seva família havia transgredit la prohibició atàvica en casar-la amb l'oncle matern.

Es tracta, és clar, d'una hipòtesi que no podem demostrar, però que ens sembla prou versemblant pel fet que el 1961 l'autora triï, per a la primera versió de *La mort...*, un nucli familiar triangular i incestuós: el jove protagonista, el seu pare i la seva marastra. A les correccions successives anirà afegint personatges nous com el noi del ferrer, el pres o l'home del garrot. És interessant notar que la relació incestuosa entre el protagonista i la noia –que té la mateixa edat que ell–, no es fonamenta en un lligam biològic de consanguinitat, sinó que

¹⁸¹ A la Fundació es conserven fulls esparsos d'anotacions que sembla que són de principis dels seixanta amb cites en llatí i francès de grans autors greco-llatins, definicions d'anatomia copiades en francès d'enciclopèdies, citacions de Shakespeare, Baudelaire, Blake, etc.

¹⁸² El novembre del 1941 Rodoreda escriu a Riba sobre la seva activitat a Llemotges: «Tinc un grup d'amistats, reduït i pintoresc. Amistats de cafè quan hi anàvem cada tarda amb l'O. a estudiar llatí. Una austríaca jueva (o al revés) horrible com un ogre i bona dona. De la manera més gentil s'ha ofert per a ensenyar-me anglès i ja sé què vol dir: suffering is permanent, obscure and dark –and has the nature of infinity– [poema *The fate of the Nortons*, de Wordsworth] una russa menys lletja i terriblement intel·ligent, amb una capacitat de conversa inimaginable». Pel que fa a l'estudi del llatí, Obiols escriu a Riba, també des de Llemotges, el febrer de 1941, quan encara no l'han arrestat: «Afegiu-hi que estic en camí de transformar MR en llatí [..] Per a fer-me-la tolerable [l'estada] hi refaig pacientment les meves humanitats: cinc hores diàries de llatí i clàssics francesos totes les altres» (25/II/1941); Fons Riba, ANC. Citat a Rodoreda 2017c: 85, nota al peu n° 3.

¹⁸³ Lévi-Strauss no es limitava només a analitzar la prohibició de l'incest en termes biològics, sinó també de nomenclatura de parentiu: «La prohibition de l'inceste ne s'exprime pas toujours en fonction des degrés de parenté réelle [biologique]; mais elle vise toujours les individus qui s'adressent les uns aux autres par certains termes [...] C'est le rapport social, au-delà du lien biologique, impliqué par les termes de “père”, de “mère”, de “fils”, de “fille”, de “frère” et de “sœur”, qui joue un rôle déterminant» (2008: 87)

s'expressa lingüísticament pel terme amb què el jove es refereix, a les dues primeres parts, a qui havia estat la dona del seu pare: «la meva marastra». Al tercer capítol de *Les structures élémentaires de la parenté* (1949), Lévi-Strauss assenyalava que la prohibició de l'incest no depenia sempre dels graus de parentiu reals, però en canvi la regla sí que s'instal·lava sempre en certs termes de parentiu amb què els individus s'adreçaven entre ells¹⁸⁴. Era la relació social que s'instaurava lingüísticament, més enllà del lligam biològic real. L'incest que apareix a la novel·la era, doncs, d'aquest segon tipus, en virtut del terme utilitzat pel jove envers d'una noia amb una deformació al braç que abans jeia amb el seu pare. La transgressió queda confirmada per les vexacions i burles que rep d'altres vilatans per haver-se unit a una dona que és considerada triplement abjecta: perquè havia estat la seva marastra, perquè té una deformació física i perquè es prostitueix amb els vells de l'escorxadó.

[Les dones de la font] Parlaven igual que si estiguessin soles, però tot el que deien ho deien només perquè jo ho sentís i deien que tenia una dona i una filla amb un braç esguerrat jo, que havia tingut la mare més bonica del poble, gelosa dels nuvis i morta corsecada per una mena de ràbia de no se sabia què. I la de la trena em va mirar, i tenia els ulls negres. Em va mirar com si jo fos un arbre o una herba i va dir que el que jo hauria hagut de tenir era una mica de vergonya i quan el meu pare va morir algú que m'hagués clavat una pallissa de tant en tant en comptes d'acabar, desgraciat, deia, ficant-me al llit amb la meva marastra... (99)

El protagonista canviarà la manera d'adreçar-se a la marastra al final de l'últim capítol de la segona part, després d'insinuar l'acte sexual amb el mateix simbolisme de la cosmogonia del poble. Repeteixen, inconscients, l'acte primigeni que el va fundar:

I miràvem i volíem veure el que no es podia veure i darrera nostre la lluna ens clavava a terra per l'ombra i a poc a poc va fer caure les nostres ombres damunt de l'aigua que les mig esborrava i les va ajuntar per la boca. I ajuntades per la boca, la lluna, quan es va morir, se les va endur com si les hagués estirades pels peus.

I vam tenir una nena igual que la meva dona. I la meva dona sempre ho deia: és com jo. (92-93)

És significatiu que el protagonista triï, per narrar la unió amb la marastra, els mateixos termes que la primera versió del relat dels orígens del poble: «damunt de la terra i de les pedres estimbades, una nit la lluna hi va deixar dues ombres que van ajuntar-se per la boca.

¹⁸⁴ Vegeu nota nº 186.

I va ploure sang. I així havia començat tot» (36). D'altra banda, es pot considerar tot el poble com un gran espai endogàmic i incestuos, ja que no s'hi pot establir cap contacte amb l'exterior de les fronteres. Tanmateix, l'incest i el desig sexual estan penalitzats, tot plegat provoca un malestar per culpa de la repressió de la libido. El poble està condemnat a l'endogàmia, a tenir la sang gastada. De fet, la sang és un dels motius que apareixen amb més càrrega simbòlica a tota la novel·la.

L'altra prohibició que Lévi-Strauss considerava present a qualsevol societat era la del suïcidi¹⁸⁵. És significatiu, si més no, que la parella protagonista de *La mort...* estigui marcada i definida per les dues prohibicions que l'antropologia contemporània a la creació de la novel·la havia declarat com universals. El protagonista i la marastra són doblement transgressors, perquè del seu incest figurat naixerà una filla i perquè tots dos són descendents de suïcides. A més, ell acabarà també suïcidant-se.

A *Anthropologie structurale* (1958), obra fundacional de la disciplina, Lévi-Strauss dedica el primer capítol, titulat «Langage et parenté», a la importància de l'oncle matern en l'estructura elemental de parentiu¹⁸⁶ i a analitzar les societats en què hi predomina l'avunculat, és a dir, la relació mantinguda entre el germà d'una dona i el fill o filla d'aquesta. L'avunculat —que havia estat la relació matrimonial de la jove Rodoreda amb l'oncle matern— és estudiat per l'antropòleg belga com una realitat llunyana en l'espai o en el temps: la de pobles de la costa nord-oest del Pacífic, de la Índia del Sud o de l'Europa de l'Edat Mitjana. Si Rodoreda va arribar a llegir l'obra de Lévi-Strauss, devia resultar colpidor veure-hi retratada la seva pròpia situació familiar com un vestigi primitiu i estrany. Sembla que ella mateixa, amb els

¹⁸⁵ Però, tot i que estableix una comparació entre incest i suïcidi, fa notar una diferència important de matisos: «La Société condamne le suicide parce qu'elle le considère comme dommageable à ses intérêts, et non parce qu'il constitue la négation d'une tendance congénitale. La meilleure preuve est, qu'alors que toute Société interdit l'inceste, il n'est aucune qui ne fasse sa place au suicide, et n'en reconnaisse la légitimité dans certaines circonstances ou pour certains motifs : précisément ceux où l'attitude individuelle se trouve coïncider accidentellement avec un intérêt social» (Lévi-Strauss 2008: 86).

¹⁸⁶ «Le caractère primitif et irréductible de l'élément de parenté tel que nous l'avons défini résulte en effet, de façon immédiate, de l'existence universelle de la prohibition de l'inceste. Celle-ci équivaut à dire que, dans la société humaine, un homme ne peut obtenir une femme que d'un autre homme, qui la lui cède sous forme de fille ou de sœur. *On n'a donc pas besoin d'expliquer comment l'oncle maternel fait son apparition dans la structure de parenté: il n'y apparaît pas, il y est immédiatement donné, il en est la condition*» (Lévi Strauss 2010: 63). [La cursiva és nostra]

anys, considerava com un tabú la unió amb l'oncle-marit, l'incest en primer grau gràcies a una dispensa papal.

Rodoreda, l'oncle-marit i la mare-cunyada

No coneixem l'abast real de l'impacte psicològic i emocional que l'avunculat li va produir i ha hagut opinions divergents sobre si realment la van casar a la força. Per Margarida Puig, jove de Rodoreda–, va ser la mare, Montserrat Gurgí, qui va promoure el matrimoni de la filla amb el seu germà, catorze anys més gran que la nena, perquè la fortuna que aquest havia fet a l'Argentina es quedés a la família:

Mentre en Joan [Gurgú] feia diners, des de Catalunya la seva germana Montserrat començava a ordir un pla per poder gaudir, quan tornés, de la nova fortuna del germà. Com li parlava a la nena, d'en Joan, que feia diners a l'Argentina per ajudar la família! Quan tornés, deia, el casaria amb la Mercè, que seria un bon marit, que li faria molts regals, que mai no els faltaria de res. Els contes de fades de l'avi Pere. Si algú mostrava escrúpols pel que fa al parentesc entre la nena i el tiet, ella responia que «no passa res, es demana permís a Roma i ja està». I la noieta va acabar quedant convençuda. No vaig saber què dir davant d'aquesta mostra de cobdícia per part d'una mare. (Puig 2021: 99)

El 2004, Mercè Ibarz citava unes paraules de l'editor Joan Sales en què afirmava tot el contrari. Era Rodoreda, per decisió pròpia, qui havia volgut casar-s'hi:

Es van casar perquè ella ho va voler, em va dir un dia el seu editor, Joan Sales, perplex pel meu possible dubte. «Li asseguro», va prosseguir, «que ella sempre feia el que volia, ningú no podia fer-la canviar de parer. No me la puc imaginar fent res en contra de la seva voluntat, ni tan sols aleshores». La unió va exigir una dispensa papal, que la burocràcia vaticana va concedir com en tantes altres ocasions. La força del tabú transgredit va pesar amb els anys en Rodoreda, en les dificultats en les relacions familiars i fins les malalties dels seus descendents. El seu oncle i després marit havia estat un noi enviat a ultramar per la madrastra, gelosa de l'estreta relació dels dos germans. [...] Un adolescent errant, una madrastra, un viatge llarg, dos germans separats. Ressonen ja els ecos futurs de *La mort i la primavera* i *Quanta, quanta guerra...* (Ibarz 2004: 23)

La reedició de les *Cartes a l'Anna Murià*, per part de Club Editor, ha revifat enguany la polèmica. Les curadores del volum, Vidal i Bohigas –néta de Sales–, citen a la primera plana del seu pròleg unes paraules de Murià per tal de desmentir els estudis que durant anys

han santificat, segons elles, l'autora: «avui l'hagiografia vol que Rodoreda fos casada per força. La veritat costa; ella ho sabia més bé que ningú» (10):

Decebuda d'un matrimoni prematur, mare sense haver-ho desitjat. Un amor d'adolescent imaginativa i sensual per l'oncle arribat d'Amèrica, regió una mica llegendària encara en aquells temps, derivà en relació sexual, em va dir ella. [...] Als pares, segons Mercè, no els agradà que la filla se'ls casés amb el germà de la mare, però hagueren d'acceptar-ho. I es va casar de blanc, és clar: amb la il·lusió que sempre li van fer els vestits! Quant a la maternitat no volguda –una causa d'amargor, suposo– també, vaig saber per boca d'ella que l'aparició del fill no havia estat motiu de cap emoció tendra, sinó de contrarietat, de disgust, de rebuig: fins em digué que havia arribat a pensar: «Tant de bo es morís.» (citat a Vidal i Bohigas 2021: 9)

Vidal i Bohigas opten per donar més credibilitat a les paraules de Murià que al relat completament oposat de Margarida Puig, inclòs al final del mateix volum que editen. No sabrem mai del cert com va anar, només n'han quedat paraules que es contradueixen. Ens atrevim tan sols a puntualitzar que es va casar als vint anys, el 1928, però l'oncle va tornar al casal Gurguí el 1919, quan ella només tenia onze anys i ell vint-i-cinc. Segurament sí que es va casar per voluntat pròpia quan ja era major d'edat. Però tal vegada les relacions sexuals van començar abans –com sembla desprendre's del relat que en fa Murià. I per molt cabuda que fos Rodoreda, com a nena i adolescent bé que devia ser influenciable a les paraules de la mare: «Aquella criatura que no havia vist mai cap home... Li va plantar tant maco, com un príncep blau que venia a treure-la de la mediocritat»¹⁸⁷. No ens mou cap voluntat hagiogràfica, tampoc cap desig judicatiu. En tot cas, el tabú de l'incest i de les relacions sexuals amb gran diferència d'edat apareixen literàriament a l'obra, primer, en la barreja d'atracció i repulsió que Aloma sent per Robert i aquella sentència que obria la novel·la del 1938: «L'amor em fa fàstic!». Molts anys després, encara amb més radicalitat, en les nenes prostitutes com la marastra de *La mort...* o la Cecília Ce de *El carrer de les camèlies* (1966), aquesta última novel·la dedicada, significativament, a la memòria de Montserrat Gurgí. En tot cas, l'autora sempre es va preocupar molt més per la mare, més que no pas pel fill. Jordi Gurgí, a qui Rodoreda

¹⁸⁷ Al programa de TV3 «El meu avi», Margarida Puig ja havia explicat que el casament fou planificat i arreglat per la Montserrat Gurguí: «Aquella criatura que no havia vist mai cap home... Li va plantar tant maco, com un príncep blau que venia a treure-la de la mediocritat». (14/1/2004) <https://www.ccma.cat/catradio/alcanta/el-meu-avi/merce-rodoreda/video/172199/>

havia deixat amb llur àvia en marxar a l'exili, també la va venerar sempre. Els afectes materno-filials solen ser embolicats. Ja ho sentencià Tolstoi a la cèlebre obertura d'*Anna Karenina* (1877): «Totes les famílies felices s'assemblen; cada família infeliç ho és a la seva manera». La infelicitat a cals Gurgí era força embrollada.

Però tornem a la lectura antropològica de la novel·la. Podríem rebutjar, per indemostrable, la relació hipotètica que acabem d'establir entre l'apogeu de l'estructuralisme al París que Rodoreda freqüentava, la dada biogràfica respecte del seu passat familiar i l'estudi de Lévi-Strauss sobre la prohibició de l'incest. En canvi, és inqüestionable que des del principi de *La mort...*, i amb una primera lectura, és fàcil copsar-ne el caire antropològic.

6.3 El poble, un sistema social: política, economia, religió i parentiu

Als dos primers capítols, el protagonista narra, submergit al riu, alguns dels principals ritus del poble com una mena d'evocació, amb un encadenament metonímic que recorda el mecanisme proustià de la memòria involuntària¹⁸⁸. D'ençà la primera pàgina, ens endinsem en un món en què les cases es pinten de color de rosa, es tanquen criatures als armaris i els cavalls només serveixen per menjar. El narrador ens parla dels vells de l'escorxador, del senyor que viu dalt del turó amb l'espadat cobert d'heura, dels caramens, dels homes que corren davant d'ells mateixos i dels que passen per sota del riu i en surten amb la cara arrencada. Poc a poc aquest univers ens va atrapant:

A dintre tot era tèrbol: un núvol de vidre, i vaig pensar en les boles de vidre de les eixides entre les enramades de glicina forta, d'aquelles glicines que amb els anys s'enduïen amunt les cases del poble. A la primavera les pintàvem i potser per això la llum era diferent: perquè agafava el rosa de les cases com a vora del riu tot agafava color de fulles i de sol. A l'hivern, tancats, fèiem els pinzells amb cues de cavall, amb mànecs des fusta i filferros, i quan els teníem fets els guardàvem al cobert de la plaça fins que el temps era bo, i aleshores anàvem tots, homes i nois, a buscar la pols vermella per fer la pintura rosa, a la cova de la Maraldina: la muntanya coberta de bruguera amb l'arbre mort a l'acabament i amb el vent per entre els matolls. [...] I els vells explicaven que el vent de la Maraldina, ajupit per entre matolls quan a la muntanya no hi havia ningú, era un vent carregat d'ànimes. [...] Aviat començava la feina de barrejar la

¹⁸⁸ Sobre la influència de Proust a l'obra de Rodoreda, vegeu Penalba (2016).

pols amb l'aigua i de pintar-ho tot de color de rosa, que era el color de totes les cases menys d'una: la del senyor que vivia a dalt de tot de la muntanya partida que era una muntanya petita i queia en espadat damunt del poble i l'amenaçava i el protegia. (10)

I els grans tornaven a la matinada cridant i cantant pels carrers i s'adormien per terra i moltes vegades no es recordaven d'obrir els armaris on tenien les criatures tancades i quan els obrien en sortien mig malaltes i amb l'esquena més adolorida que quan els pares i les mares les apallissaven per culpa del mal humor. Perquè encara que fos pintat de color de rosa, el poble de vegades era ple de malestar per culpa dels cavalls, per culpa del pres, per culpa del temps, per culpa de les glicines, per culpa de les abelles, per culpa del senyor que vivia sol a la casa amb l'espadat cobert d'heura que a les tardes d'acabament d'estiu semblava una onada de sang. I per culpa dels caramens. Quan naixia un cavall també feien una festa però no ens tancaven als armaris, i ens hi tancaven per la festa major que començava amb el ball dels guaites i després amb la feina de córrer davant d'ells mateixos. Deien que el dia que un home passaria corrent davant d'ell mateix, aquell dia aquell home ho tindria tot guanyat o gairebé tot; que és molt. I abans de sopar, després del ball i de les corregudes, un home, sol i nu, es ficava al riu i travessava el poble per sota per vigilar que l'aigua no descalsés les pedres i no s'endugués el poble avall. I aquest home de vegades sortia amb la cara feta malbé i de vegades amb la carra arrencada. (15)

La crítica ha ressenyat sovint la novel·la imitant aquesta primera enumeració narrativa de rituals, com si es tractés d'una col·lecció amorfa de costums folklòrics fantàstics, sense suposar que hi pugui existir un vincle o sentit intern que conformi un sistema¹⁸⁹. Certament, és fàcil llegir *La mort...* com un seguit de trets culturals incoherents que caracteritzen la vida d'aquest poble sorgit «d'un gran malestar de la terra» (30). Podem parlar d'un lloc on els habitants conviuen constantment amb la por vers una natura amenaçadora, sempre amb l'ai al cor que l'aigua subterrània i enrabiada del riu que el travessa no se l'endugui una nit, que

¹⁸⁹ Vegeu a tall d'exemple l'article de Marta Pessarrodona: «Els morts que són arbres, homes que s'assemblen a cavalls, rius que són com homes, la desconexió de com matar el desig, pares que cremen amb l'alè, sentor de boca amb l'olor del llot i tants moments que ens fan perdre el nord i no sabem ja si hem de llegir l'obra com una novel·la o com una successió de poemes encadenats, o pensar que, potser ens trobem davant del text d'una dansa de la mort representable» (Pessarrodona 1986). Robert Saladrigas també va enumerar els rituals i personatges del poble sense intuir relació entre ells: «Las mujeres casadas que vacían de deseo a los hombres ajenos, las abrazadas 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 recluso 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» (Saladrigas 1986).

les arrels de les glicines no acabin colgant del tot les cases i que el pes de les seves flors no les decantin i ensorrin. Un poble amb una font emmetzinada de cucs que foraden la pell i on bufa un vent carregat d'ànimes. Un llogaret on s'omple de ciment aquells que agonitzen, perquè l'ànima no els fugi i, un cop morts, se'ls fica dins del tronc d'un arbre que paeix el cadàver. Una comunitat on fins i tot el desig s'ha de matar: el dels nens, punxant-los rere les orelles; el de les dones embarassades, embenant-los els ulls; el dels adolescents, enfrontant-los en duel a l'home del garrot. Un poble amb un pres que viu engabiats per dir la veritat, que està condemnat a no ser persona i a renillar com un cavall i on els supervivents del pas del riu han quedat esguerrats i viuen a la fosca per estalviar, a la resta, la visió del seu aspecte monstruós.

Però en aquesta enumeració no hem interpretat absolutament res. Ens hem acontentat de fer un inventari de trets culturals fantasiosos sense intuir que puguin estar relacionats. Sembla que l'esclafament i la marginació dels més febles, petits o malalts és el ciment que vincula els vilatans, però pot ser que existeixi un lligam entre els diferents rituals i costums que vagi més enllà i els integri de manera coherent? Quins són els fonaments estructurals d'aquest *poble estrany* bastit al llit d'un riu rebel? Se'l pot pensar com un tot, més enllà de la diversitat aparent dels ritus que s'hi performen?

A l'apartat anterior hem reivindicat una lectura en clau històrica que alliberés el contingut crític amagat rere l'al·legoria d'un univers aparentment meravellós o fantàstic. Volem ara explorar formalment la novel·la i interpretar el poble etnogràficament. Creiem que és el que demana un text, l'estètica del qual és clarament antropològica. Quedar-se en la simple enumeració equival a parafrasejar barroerament el relat innocent del protagonista. Però l'exercici de la crítica literària implica estudiar aquesta forma, provar d'entendre-la i fer-ho des de l'interior d'ella mateixa. En cap cas volem *aplicar* una teoria a la novel·la que la converteixin en mera il·lustració d'uns postulats que li són exteriors. Però si Rodoreda va triar per a *La mort...* una trama farcida de ritus d'iniciació i un ús estètic del folklore, no podem desestimar-ho com si és tractés d'una simple vel·leïtat o d'un decorat pintoresc. És la forma la que vehicula el sentit d'una obra. Ens disposem doncs a escoltar, a mirar i a relacionar tot allò que ens relata el protagonista en la seva condició d'habitant nadiu del poble.

En tant que adolescent es troba alhora a dins i a fora de la comunitat, no ha ingressat del tot en el món dels adults i és per això que pot relatar els rituals amb una certa sorpresa i estranyament. Però, després d'una primera lectura en què, també innocents, hem compartit la por i la fascinació de la seva mirada, ¿no hauríem de ser capaços d'observar el relat amb més detall i menys ingenuïtat? D'ençà les primeres línies, no només ens trobem dins del poble, també som sota l'aigua i a l'interior del pensament del protagonista, triplement submergits i ofegats per un món confús on és difícil de veure-hi clar: «A dintre tot era tèrbol» (10). No hi ha intermediari, cap viatger o guia ens hi ha conduït –al contrari dels «Viatges a uns quants pobles» i de *Quanta, quanta guerra...* Ja som dins de la tribu. Tan sols comptem amb un informant-indígena que no entén gaire res. *C'est à nous de comprendre!* Rodoreda ens ha llençat al bell mig de l'indret més trist que pugui existir, més trist que qualsevol dels *tristes tròpics* de Lévi-Strauss i ens proposa escoltar la descripció que un personatge autòcton fa de la seva pròpia comunitat i dels seus ritus. Per entendre, Rodoreda –sempre el·líptica– ens obliga, sense dir-ho, a posar-nos a la pell de l'etnògraf. Intentem-ho...

Ens pot ser útil llegir certs aspectes de la novel·la des del funcionalisme antropològic i del seu precedent, la sociologia francesa inaugurada com a disciplina per Durkheim a *Les règles de la méthode sociologique* (1895). Durkheim feia servir una analogia orgànica per tal de concebre el fet social com un organisme viu amb diverses parts que són interdependents les unes de les altres. Voldríem doncs provar de llegir la vida social del *poble* com una unitat funcional en el sentit també de Radcliffe-Brown, molt influït per Durkheim, que entén la cultura com a sistema i no com a compendi aleatori de trets dispersos:

Concentrar la atención sobre lo que se llama difusión de los rasgos culturales tiende a producir una idea de la cultura como colección de entidades desemejantes (los llamados rasgos) reunidos por puro accidente histórico, y que tienen únicamente relaciones accidentales entre sí. [...] [Esta concepción] Está, sin duda, en conflicto directo con la hipótesis de la unidad funcional de los sistemas sociales. (1935: 212)

Així doncs, en comptes de limitar-nos a la simple enumeració de rituals estranys com una col·lecció accidental de trets que no permet interpretar *La mort...*, podem aventurar que Rodoreda va pensar el seu poble com una estructura en què hi són presents els diferents sistemes que, segons el funcionalisme, conformen com un tot orgànic qualsevol societat: la

política, l'economia, la religió i el parentiu. Tots ells integren allò social i estan presents al poble de *La mort...*

Políticament, el poble és una autocràcia patriarcal en què el poder figurat l'ostenta el senyor que viu a la casa dalt de tot de l'espadat «cobert d'heura que a la tardor s'encenia per morir» (12). L'estructura social jerarquitzada compta, als dos extrems oposats, amb personatges que viuen separats de la resta d'habitants: al capdamunt, el senyor; avall de tot, el pres, el boc expiatori. En realitat, però, sembla que el poble està sotmès, executivament, a la llei de ferro del ferrer. És el detentor de l'ordre que vetlla perquè els costums segueixin el seu curs, perquè tot retorni sense canvis, indefugiblement, com el pas de les estacions. El ferrer és qui posa la gàbia al pres, qui mana encimentar el pare del protagonista i qui el llença de cap al riu. És, doncs, l'agent executor del càstig. El senyor és l'últim descendent de l'estirp del fundador del poble, però ja no mana, tan sols sembla gaudir d'un cert privilegi heretat i tan caduc com les fulles d'heura del seu espadat que cada any els vilatans apilen en una foguera, com en una mena de cremació en efígie vegetal:

L'heura que pujava espadat amunt fins a la casa del senyor moria cada any. El vent de tardor la despallava i totes les eixides quedaven sembrades de fulles vermelles. És l'única cosa que el senyor ens dóna, i criatures quan era jove. Ara ja no. I reien i miraven enlaire cap a les finestres. Quan totes les fulles de l'heura havien caigut, els nois n'omplíem cabassos i les deixàvem assecar i més tard les apilàvem a la plaça i quan les cremàvem miràvem enlaire perquè pel temps de la crema el senyor treia el cap per la finestra del mig, que era estreta i llarga, i tots li fèiem llengotes. Estava quiet com si fos de pedra; i quan el fum blau s'acabava, tancava la finestra i fins a l'any que ve. (15-16)

Malgrat el seu privilegi, el senyor no podrà eludir la llei mortuòria del poble, tot i haver-ho demanat:

Ara que sóc vell només vull una cosa morir amb la boca buida... no vull morir de la manera que ells fan morir (133).

Li dius això. Sents?... I em va estrènyer la mà. Quan vingui a ajudar-me, que els convenci... perquè jo penso com ell. Tot com ell. Però que em deixi morir, que no em deixi matar... Li dius sense dir-li que jo t'ho he dit... que ja he patit prou. (136)

Però el ferrer l'obligarà a acabar com a la resta: «El ferrer va dir a l'home del ciment que ja podia començar i van fer obrir la boca al senyor i el van començar a omplir» (144). Perquè, al cap i a la fi, el poder del senyor és només simbòlic i aristocràtic. Si el senyor és el noble, el ferrer és el tirà (Pons 2017: 371):

I va haver de morir com morien tots. I al mig de la plaça, que el van fer morir. El van voler veure. I un vell de l'escorxador, quan al senyor li sortien els ulls del cap, va dir: volia veure el poble endut per l'aigua i el poble el veu endut per la mort. (137)

El sistema econòmic és clarament el d'una autarquia completament aïllada. L'activitat que ocupa els vilatans gira entorn de la cria de cavalls per menjar, de la confecció dels pinzells i la pintura rosa per repintar les cases i, en el cas particular del ferrer, de la forja de les plaques i argolles del bosc dels morts. L'autarquia és total, no hi pot haver cap contacte amb l'exterior. Es tracta d'una societat del tot obsessionada per evitar qualsevol connexió més enllà de les fronteres. Els marges del poble estan constantment vigilats pels *guaites* que el protegeixen dels *caramens*, uns éssers estrangers que ningú ha vist mai:

Els guaites vigilaven a les Pedres Altes, molt lluny a cavall, que no vinguessin els caramens, uns homes que vivien de matar i sense por de res. [...] [Els guaites] eren callats. Si algú els preguntava què havien vist, només deien, ombres. I encara al cap de moltes vegades de fer-los la pregunta: ombres. (334) [Tercer apèndix]

Pel que fa al sistema religiós de *La mort...*, aquest és molt complex. D'una banda hi trobem un teixit de rituals, actes tabuats i mites dels orígens que estrictament formen part del concepte de religió. De l'altra, al poble no s'hi professa cap culte a cap divinitat. Es tracta d'una societat primitiva engegada per la contenció de l'esperit en la matèria i aterrada pel pànic institucionalitzat a relacionar-se amb allò transcendent. I això és doblement paradoxal: d'una banda perquè històricament el laïcisme era desconegut de les societats primitives i, per tant, sobta que la comunitat imaginada per Rodoreda sigui atea però que alhora performin rituals relacionats amb l'ànima. D'altra banda, la por col·lectiva a que aquesta s'escapi indica que, en certa manera, sí que creuen en alguna mena de més enllà indeterminat:

Jo acabaria tancat en aquell arbre amb la boca plena de ciment barrejat amb pols vermella i amb l'ànima sencera a dintre... Perquè, saps?... deia el ferrer, amb el darrer alè, sense que ningú se n'adoni, l'ànima fuig. I no se sap on va. (34)

El darrer ritual imposat als habitants del poble es troba ja prefigurats, simbòlicament, en els dels homes que corren davant d'ells mateixos. La pràctica de provar d'empaitar corrents el propi alè i la impossibilitat de fer-ho, prefigura l'obsessió macabra per tancar l'última alenada al cos:

Les embarassades van acabar el ball i tots els homes es van arrenjolar per poder córrer davant d'ells mateixos. Corrien amb els ulls fora del cap, amb els braços endavant, amb el pit endavant. Semblava que es deslloriguessin. Però al seu davant només hi havia el seu alè. I el seguien. (84-85)

Per últim, el parentiu és un dels temes més presents a la novel·la i una de les lleis que es malda per fer complir en un poble en què es vol exterminar el desig i la promiscuitat. L'obstinació per poder certificar el parentiu es troba a l'origen del costum d'embenar els ulls a les embarassades. Citem un fragment que abans hem reproduït en part per advertir-hi ara la importància de la semblança i del parentiu:

A la claror dels focs tots els homes i totes les dones s'assemblaven. De dia eren bastant diferents perquè n'hi havia d'alts i de baixos i de magres i de grossos i alguns tenien més cabells que els altres o el nas més ample o més llarg i els ulls de diferents colors. Però a la claror dels focs s'assemblaven tots. Al pic del migdia, quan estaven tranquils i distrets els únics que s'assemblaven eren els pares i els fills. Hi havia fills que eren iguals que els pares. I n'hi havia que no s'hi assemblaven gens. Els pares n'estaven mig malalts però de mica en mica s'hi avesaven. Deien que tot venia del mirar. Vora de les canyes on jo estava amagat, apartades del foc, brutes i escabellades, hi havia unes quantes dones assegudes per terra amb els ulls embenats: eren les embarassades. Els tapaven els ulls perquè mirant els altres homes les criatures que duïen a dintre no els miressin també i se'ls anessin assemblant; perquè deien que les dones s'enamoraven de tots els homes i com més temps feia que estaven embarassades, més de pressa. I entre l'enamorament de les dones i el mirar de les criatures passava el que no havia de passar. (39-40)¹⁹⁰

¹⁹⁰ Bru-Domínguez ha llegit aquest ritual també en clau històrica com una referència a l'ordre patriarcal i la repressió de la sexualitat femenina sota la dictadura de Franco: «... the reduction of women's social function to that of the procreator of the group. As a consequence, cultural, racial and moral values are often ascribed to the female body. This is certainly true of Franco's Spain, where under the circumspect eye of the Catholic Church gender boundaries were maintained by means of a moral discourse that penalized women's sexual activity unless it was to produce legitimate offspring. This institutionalization of racial, and consequently, gender and social inequality is echoed in *La mort i la primavera*, where childbearing women are rendered sexually voracious and therefore a danger to the reproduction and sustainability of the society's patrilineal kinship system» (Bru-Domínguez 2013: 175).

El parentiu també juga un rol molt important en la història personal del protagonista, ja que, després de la mort arbrada de qui creia que era el seu pare, tant el ferrer com el senyor el reconeixeran com a fill seu. Tot al llarg de la novel·la el jove protagonista s'enfronta a comentaris sobre la seva ascendència, però l'enigma no s'arriba a esclarir mai ni pel lector ni per ell mateix, que és reconegut per tres pares diferents:

Aquella tarda vaig saber que el meu pare no era el meu pare. Jo estrenyia fort amb els dits la boleta de resina que duïa a la butxaca mentre el ferrer em deïa que el meu pare era ell, i que s'hauria de cuidar de mi. Em va dir que només calia mirar-me la cara, sobretot de la boca enlaire. I deïa que el meu pare era ell i que per això sempre m'havia agradat anar a fer-li companyia, com a la meva mare, que no podia passar sense aturar-se a mirar les espurnes i escoltar els xiscles de ferro a dintre de l'aigua. Em va ensenyar un racó de la fornal, on hi havia ferros vells i cadenes rovellades, i em va dir que m'havien et allí. Li vaig mirar les cames tortes i quan se'n va adonar em va dir que hi havia una mica de tothom... i va riure i tenia les dents plenes de saliva. Perquè la meva mare quan jo era petit era com les abelles: d'una banda a l'altra... a la cuina, als prats, al riu... amb una trena negra com la nit i les dents de color d'ametlla amarga. (55)

[La dona del ferrer] Em va agafar pels cabells i em va treure al carrer i va dir que volia mirar-me per veure ben net i ben clar a qui m'assemblava [...] Em va mirar a dintre dels ulls [...], em va mirar a darrera de les orelles i va dir que es veia que la meva mare m'havia punxat poc; i em va mirar les dents i amb dos dits me'n va agafar una i la volia sotragar, i per acabar em va donar una bufetada i va dir que ja ho sabia tot. (285) [Darrera versió de la segona part. Tercer apèndix]

I va passar una vella que caminava mig ajupida i va alçar el cap com una serp i em va assenyalar al ferrer i va dir... el fill de... i no va acabar perquè abans que pogués dir el que anava a dir el ferrer va fer que sí amb el cap i la vella se'n va anar avall rient com una boja... (289) [Darrera versió de la segona part. Tercer apèndix]

Tanmateix, després del pas pel riu i d'haver-se malferit la cara, el protagonista es reconeixerà en el rostre mutilat del pare amb qui va créixer. Tot i haver repetit la dissort de travessar el riu, aconseguirà allò que el pare no va poder assolir per culpa de la seva delació: morir dins l'arbre amb l'ànima lliure. Per tant, si bé el misteri sobre qui és veritablement el pare biològic no s'acaba de resoldre, el protagonista repeteix, en el seu recorregut vital, moments de la biografia d'aquell que accepta com a pare. La seva identificació en tant que fill passa per haver patit la mateixa violència ritual d'ésser llençat al riu —«vaig mirar l'aigua sota meu i a dintre de l'aigua hi havia la cara del meu pare» (179)—, per la conseqüent desfiguració del rostre —«potser la meva cara desfeta era la meva cara de debò, la que havia

d'haver tingut sempre [...] jo era un altre, jo era el meu pare» (186)— i per un mateix intent d'alliberament mitjançant el suïcidi. El protagonista no pot determinar del cert quina és la seva ascendència paterna i també es posarà en dubte que sigui el veritable pare de la seva filla. D'aquesta manera, imita inconscientment una acció del seu suposat progenitor: fer de pare d'un fill que potser és bastard i haver estat enganyat per la mateixa dona, la marastra:

[El noi del ferrer] Es va acostar i em mirava la cara i va dir, t'han fet la cara del teu pare... i la teva criatura val més que sigui morta, que no t'hagi vist amb aquesta cara que no és una cara... una criatura que era de tots... tu ho sabies que era una criatura de tots... (180)

Com un nou Èdip, ell mateix ha estat culpable inconscient de la mort ritual del pare, s'ha unit a la dona d'aquest i ha patit una ferida al front que no li permet cloure els ulls i que l'obliga a mirar amb els ulls esbatanats. Kathryn Everly ja ha fet notar els matisos edípics de la novel·la i la insistència en l'herència patrilínea de la violència i la mort (2010: 158). Arnau Pons també hi ha vist el vincle amb la figura edípica, però en destaca amb molt d'encert «el desplaçament premeditat»:

El protagonista, sense voler-ho, matarà indirectament el seu pare amb la mena de mort que precisament ell defugia (ço és: encimentat), i després s'allitarà amb la marastra. [...] També la ferida del front, que no li deixa tancar els ulls i que el força a la llum del dia, a haver de mirar sempre, és un revers de la mutilació ocular d'Èdip, i per tant una altra herència fatídica del pare. (2017: 390)

Però tornem a la lectura de l'obra a la llum del marc conceptual del funcionalisme antropològic. Els quatre sistemes inherents a qualsevol societat —polític, econòmic, religiós i de parentiu— conformen una entitat orgànica en què els seus respectius elements es relacionen i són dependents els uns dels altres. I això mateix s'observa en el complex entramat de rituals a *La mort...* Així, per exemple, el tancament polític i econòmic del poble i l'avversió a que es transgredeixin les seves fronteres remet a una creença implícita en l'abjecció de tot allò estranger, però sobretot a la principal creença religiosa: la por a que l'ànima abandoni la matèria en l'instant de la mort. Per evitar-ho, maten proactivament el moribund i l'obliguen a empassar el ciment rosa que li confina l'ànima dins del cos i aquest, al seu torn, és sepultat verticalment dins del tronc d'un arbre. Així doncs, la temença a que es puguin excedir els marges físics del territori es troba duplicada en la por a que l'ànima pugui ultrapassar els límits materials del cos humà.

D'altra banda, el ciment que s'utilitza en l'assassinat col·lectiu –ritual que podem classificar dins del sistema religiós– és rosa pel color de la pols vermella amb què està fet i que cada primavera els homes van a buscar a la cova de la Maraldina, en una de les activitats econòmiques d'auto-abastiment clau en la vida del poble. Amb la pols vermella elaboren el ciment per matar, però també el pigment per pintar les façanes de les cases del poble. Pintar de rosa la part més exterior de la casa, la façana, és el primer costum esmentat pel protagonista. Creiem que prefigura, implícitament, el ritual de pintar del mateix color allò més interior: els esòfags i les boques dels vilatans. El primer cop que presenciem aquest horror és al setè capítol de la primera part amb la mort del pare:

No el mateu, cridava l'home del ciment amb la gaveta plena de ciment rosa als peus, no el mateu abans d'omplir-lo... I li van fer obrir la boca de barra a barra badada i l'home del ciment el va començar a omplir; primer amb ciment clar perquè llisqués ben endintre; després amb ciment espès. (33)

El ciment també serveix, com a la vida real, per a fonamentar l'estructura de les cases: «Era l'hora en què les arrels tiraven les cases amunt, treballaven. Quan es feia una esquerdada massa grossa en una paret l'omplien de ciment i la casa quedava segura» (34). Aquesta frase es troba només una pàgina després què el jove protagonista hagi presenciat la mort del seu pare per la ingesta forçada de ciment. Hi advertim una voluntat d'insistir que omplir amb ciment és la solució *passé-partout* per assegurar qualsevol esquerdada: sigui física, com la de les cases, sigui figurada, com l'esquerdada social que hauria suposat la temptativa de desordre públic del pare, en voler morir de la seva pròpia mort i amb l'ànima lliure. La interrelació entre sistemes pel que fa al ritual central del ciment no s'acaba aquí. En una escena posterior, en què s'hi relata l'àpat de la festa, trobem un altre passatge que, implícitament, està relacionat amb el ritual del ciment, parodiat aquí amb una broma que gasten al ferrer i que és més explícita a l'edició de la *Narrativa Completa*:

La pasta de fer pair corria dels uns als altres i tots en menjaven la seva cullerada. El ferrer no en va voler i el van agafar, el van ajeure damunt d'una taula i dues dones l'estiraven pels peus i el volien fer caure a terra i una era la meva marastra. (41)

El vell de la sang li va obrir les barres i no sé qui li va ficar la pasta de fer pair gorja avall. Reien i reien. (Rodoreda 2008b: 570)

Forçar a engolir i a empassar, sentir ofec, ennuegar-se o morir ofegat són motius recurrents a la novel·la. Els agonitzants obligats a patir el ritual del ciment no són els únics que moren escanyats, també corren el risc de fer-ho aquells que són escollits per protagonitzar el ritus del pas del riu. Però a tots els infants, sense excepció, els costa de respirar tancats dins els armaris de la cuina, quan els grans van al bosc dels morts i a les festes d'enterrament:

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 i només podíem respirar per les estrelles dels batents que eren unes estrelles buides, com unes finestres que tinguessin forma d'estrella. Un dia vaig preguntar a un noi del costat de casa si també el tancaven a l'armari de la cuina i va dir que sí. Li vaig preguntar si la porta de l'armari era de dos batents i si a cada batent hi havia una estrella buida i va dir, hi ha una estrella buida però no és prou per poder respirar bé is si els grans triguen massa ens trobem malament perquè és com si ens ofeguéssim. (14)

Si els troncs dels arbres són els taüts vius i verticals destinats als cadàvers encimentats, els armaris de fusta de la cuina són les presons temporals per a les criatures vives mentre dura el ritual del ciment i la posterior celebració. La novel·la és doncs plena de motius recurrents, de ressonàncies simbòliques, d'afinitats entre els diferents sistemes. Un altre exemple n'és la importància dels cavalls. La seva cria és un element que podem classificar com a propi del sistema econòmic d'auto-abastiment:

Els cavalls pasturaven l'herba més tendra, s'omplien de l'alfals més dolç, mastegaven les garrofes més planes. La carn de cavall, deien, ens refeia la sang. Ens la menjàvem de moltes maneres: molt sovint crua tallada petita i barrejada amb herbes, alguna vegada cuita damunt de llenya, i sempre cuita damunt de llenya en els àpats dels enterraments; i a l'hivern rostida amb el seu greix. Amb el greix feien les boles i les penjaven al sostre de la cuina o del menjador. (35)

Aquests animals també juguen un paper en el ritual de pintar les cases de color rosa, ja que amb les seves cues es fan els pinzells. Però els equins, la seva carn i la mitologia amb què estan associats formen part alhora del sistema religiós del poble. D'una banda celebren festes en honor seu —«Quan naixia un cavall també feien una festa però no ens tancaven als armaris» (15)—, de l'altra constitueix l'àpat ritual de les festes d'enterrament:

A la festa dels enterraments mataben cavalls i eugues plenes. De primer menjaven la sopa, després el cavall o l'euga, i, una mica només, perquè els en tocava poc, un bocí del petit que les eugues duïen a dintre. Amb els cervells feien la pasta que fa pair. Els pelaven, els bullien en una caldera que només servia per bullir cervells i un cop bullits els polien i els picaven. De pasta de fer pair amb una cullerada n'hi havia prou: hi barrejaven mel. Passava avall com un oli i ho resseguia tot per dintre i deixava fresc. Més d'una cullerada feia tornar boig. Només una cullerada... deien. I la pasta els donava força per criar els cavalls i tallar l'alfals i anar fins als garrofers a buscar les garrofes. (37-38)

De fet, els garrofers que alimenten els cavalls guarden el secret d'un dels mites de l'origen del poble:

Explicaven que aquells garrofers havien vist el naixement del poble, les dues ombres ajuntades i el bot del primer cavall que havia sortit tot sol i renillant del mig del riu com una flama. Deien, si aquests garrofers poguessin parlar... (38)

La cosmogonia de l'indret és inseparable del cavall, considerat pel seu folklore religiós com a primigeni junt amb la serp. Hi ha diferents versions del mite fundacional del poble¹⁹¹, la més extensa l'explica el senyor, l'últim descendent de la nissaga del fundador de la vila, amb una història que en certs punts sembla inspirada en la llegenda de Sant Jordi junt amb el mite grec de la mort d'Hipòlit:

El primer home que havia fet el poble va matar la serp a dalt de la muntanya i la va rebotre... [...] la va rebotre contra la muntanya i la muntanya es va partir... era un home que ja era mort. Tot ell mort i encara amb sang a dintre; però amb el blanc de la mort en la cara sense galtes i en els llavis primis i en l'esquena que s'aguantava dreta per miracle... els homes que es llencen a matar són els homes que ja són morts. Els homes que fan coses són els homes que ja són morts... era un home que ja era mort. I

¹⁹¹ La primera que s'anomena és al capítol VIè de la Primera part: «En una baixada es van trobar l'home i l'ombra i ja no es van separar mai més. I van fer el poble. I l'home amb l'ombra a la vora, va plantar la primera glicina... Però no era ben bé així... Feia molt de temps el vell més vell del poble, quan era jove, havia explicat que, ell, havia vist el naixement de tot. El poble havia nascut d'un gran malestar de la terra. I la muntanya s'havia partit i havia caigut damunt del riu, estesa. I l'aigua del riu s'havia escampat pels camps, però el riu volia córrer amb tota la seva aigua junta i a poc a poc havia anat buidant la muntanya que havia caigut, per sota. I no havia parat fins que no havia pogut fer passar la seva aigua tota plegada i alegre, a vegades enfurida, perquè topava amb les roques que li feien de sostre. I diu que no al fons d'una baixada, sinó damunt de la terra i de les pedres estimbades, una nit la lluna hi va deixar dues ombres que van ajuntar-se per la boca. I va ploure sang. I així havia començat tot» (36)

només podia fer coses grosses i ell i el seu cavall ésser només un perquè havia passat al seu cavall tota la seva mort i no s'havien adonat que eren morts des del primer dia que van començar a empaitar la serp... I així que va caure morta la serp es va fer d'aigua i per sota de les roques estimbades... i l'home que ja era mort per dintre d'ençà del dia que havia començat a empaitar-la va morir per fora trepitjat pel seu cavall, al cap d'anys, allà baix, en el colze del riu, vora del cementiri dels arbres... [...] Fixa't quan la lluna és rodona... damunt de l'aigua veuràs les escates de la serp... i en el poble encara es senten els renills d'aquell cavall embogit perquè l'home li havia passat la seva mort fent-li empaitar la serp temps i més temps. (135)

La insistència a l'hora de repetir que el primer home era mort per dintre abans de morir per fora indica que, en la seva gènesi, aquest poble obsessionat per rituals mortuoris es troba vinculat des de sempre a la mort. El pecat original de la fundació del poble, lligat als cavalls, és una culpa hereditària que ha pres forma en els peus esguerrats del senyor: «vaig venir sense poder caminar com els altres... potser per càstig dels que van començar a matar els cavalls però no vull ciment... Perquè jo vinc de l'home que va fer el poble» (134).

Més enllà de la diversitat de mites dels orígens, l'omnipresència dels cavalls reforça la nostra hipòtesi que el poble de *La mort...* està pensat com un tot orgànic, ja que l'equí és una figura de continuïtat entre els diferents sistemes. No només de l'econòmic i del religiós, com hem vist, sinó també del polític i del de parentiu. Els cavalls i el seus renills que ressonen per tot estan simbòlicament lligats a l'aparell polític de manteniment de l'ordre, mitjançant la domesticació dels habitants a qui han matat el desig —«tenen els ulls com els cavalls que no saben ni quan viuen ni quan els maten...» (116). L'únic a qui no han pogut amansir, el pres, és castigat per la seva rebel·lia amb l'animalització i l'obligació a renillar:

El tenien més avall dels rentadors en la llenca de terra que s'aprimava entre el riu i la muntanya del senyor i quan les dones rentaven les de més mala llet li cridaven, renilla, renilla... i ell, de vegades, provava de renillar però en comptes d'un renill li sortia una mena de crit. Li tiraven miques de carn i ell les entomava amb la boca. (296) [Tercer apèndix]

El ferrer va anar a dur mel al presoner i quan va tornar va dir que aviat renillaria perquè la boca ja se li començava a fer com de cavall. (75)

El càstig d'imitar els cavalls, la forma que pren aquí la repressió política, és en el cas de la marastra un joc sexual que transgredeix la llei de parentiu del poble. De petita va ser recollida pels vells de l'escorxador i, de gran, es prostitueix a casa del protagonista amb els

mateixos vells, precisament els encarregats de matar cavalls. És el noi del ferrer qui ho desvetlla:

La teva porta és una porta oberta. I entren i surten... Et dic que tothom ho sap... Tu ho saps de sempre, ja de quan el teu pare vivia. I no els voldria ningú perquè fan pudor de sang. I tothom calla perquè tothom pensa que és un bé. A tu mirar et fa por. Has tingut por de mirar i no saps res. No saps el que fa... perquè els lliga una corda al coll. Juga. Sempre li ha agradat molt jugar. I ells es tornen petits quan són amb ella. I deia, els lliga una corda al coll i estirada al llit els fa voltar i voltar d'una banda a l'altra i com més de pressa corren més contenta. Però no riu. No l'he vista riure mai... fins que els vells es cansen. El que jo vaig veure era alt i gros i tenia el pit enfonsat i les mans toves. I era com un cavall. ¿Te n'has donat que els homes del poble s'assemblen als cavalls? Me'n vaig adonar de seguida així que en vaig veure uns quants de junts... i ella estirava la corda o l'afluixava i de vegades movia els llavis, sense deixar sortir la veu però es veia que deia, arri... (120-21)

El noi del ferrer té raó quan li retreu que ho sap de sempre. A l'inici de la novel·la, al tercer capítol, quan el pare del protagonista encara és viu, ell mateix ho insinua:

Els vells del poble, els de l'escorxador, venien a casa quan el meu pare havia sortit a treballar al camp. Duïen coses. I la meva marastra em deia, vés a ajudar el teu pare... I jo me n'anava i em girava a mirar la meva casa i em semblava que, de totes bandes, les arrels de les glicines l'empenyien amunt. Caminava clavant puntades de peu a la pols i de vegades m'aturava a tirar pedres a les sargantanes per tallar-los la cua i veure-la viure sola i desesperada fins que no podia més. (18)

Ho potser llavors ho intueix, però des de la seva innocència, encara no n'és del tot conscient. En tot cas, a la versió més antiga de la tercera part, és ell qui descobreix tot sol que la seva dona es prostitueix amb els vells de l'escorxador en una escena en què fa de voyeur esgarriat que mira per un cantó de la finestra, a través de l'enigmàtica cortina verda. En aquesta versió es fa referència al mateix joc eròtic del vell lligat amb una corda, però no s'hi remarca tant la similitud amb els cavalls, que s'esmenta només un cop. En canvi, s'hi explicita més l'acte sexual:

Vaig alçar una punta de la cortina i vaig veure el vell que corria d'una banda a l'altra del llit, fent la volta pels peus, amb una corda lligada al coll. Ella aguantava la corda. Ella no reia. Ella feia com si fes córrer un cavall i a estiregassades el guiava. [...] Fins que ella va llençar-li el cap de la corda i el vell el va entomar amb un riure molt diferent. Es va deslligar el coll, va respirar, i es va estirar al llit damunt d'ella i la va cobrir com un núvol de pluja. (244-45).

El cavall com a símbol de condemna i de prostitució. Cavall i cavaller com a protagonistes del mite d'origen del poble. Cavalls per menjar, homes que tenen els ulls com els cavalls, cues de cavalls per fer pinzells. Pols vermella per fer pintura i ciment de color rosa que serveixen per ofegar esquerdes i esòfags. Havent dut a terme una classificació de certs rituals i costums que apareixen a la novel·la en el sistema polític, econòmic, religiós i de parentiu, i després d'haver exposat els lligams que els enllacen fins a formar un tot orgànic, podem constatar que, efectivament, Rodoreda va idear aquesta obra com una complexa estructura imbricada d'enllaços simbòlics. Un cop posades al descobert ressonàncies i recurrències entre els sistemes socials que hi són representats, ens sembla del tot impossible que això sigui casual o atzarós. Confirmem així la nostra intuïció i hipòtesi primera sobre la inspiració etnogràfica d'aquesta novel·la i podem concloure que, per a *La mort...*, Rodoreda no només va pouar dins seu, en el dolor més intens i en imatges inconscients, sinó que també va efectuar un gran treball intel·lectual, segurament documentat en certes teories antropològiques i inspirat en el *boom* artístic-etnogràfic al París on havia viscut.

6.4 Maneres d'evitar que l'ànima fugi del cos: una societat tabuada

La influència probable de James G. Frazer

Un dels llibres teòrics que creiem que més podria haver influït Rodoreda per a la redacció de *La mort...* és la molt divulgada obra de Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (1890). No tenim cap prova documental que la llegís, però ja hem apuntat que aquest llibre d'antropologia comparada esdevingué tot un *best-seller* a Europa des de finals del segle XIX fins bona part del segle XX i que inspirà molts escriptors del modernisme anglosaxó –D. H. Lawrence, Eliot, Yeats, Joyce–, llegits per Rodoreda¹⁹². Frazer va influir també la teoria de

¹⁹² Lionel Trilling (1968) va advertir, en la preparació d'un curs sobre modernisme literari, la influència destacada de l'obra de Frazer en la literatura europea del segle XX: «A mi parecer, el elemento característico de la moderna literatura, o por lo menos de la más desarrollada literatura moderna, es la amarga hostilidad hacia la civilización» (1968: 21); «Me pregunté qué obras pertenecientes a la época precedente a la nuestra habían influido mayormente a la literatura actual, o, habida cuenta de que antes me interesaba resaltar tendencias que

Freud a *Totem i tabú* (1913). A Catalunya, fou un referent indiscutible per als estudiosos del folklore, com Joan Amades o Ramon Violant i Simorra. És, a més, un dels intertextos més evidents de la primera novel·la de Juan Benet, *Volverás a Región* (1967).

L'ombra de la influència de Frazer és allargada. El seu estudi va ser determinant per antropòlegs posteriors com Bronislaw Malinowski (1884-1942), que descobrí la seva vocació etnogràfica llegint les pàgines de l'escocès, tot i que el deixeble acabaria contradient el mestre. Frazer també fou decisiu per a l'escola dels anomenats «ritualistes de Cambridge» o «Myth and Ritual school»¹⁹³. Una de les seves màximes exponents, Jane Elen Harrison (1850-1928), cèlebre hel·lenista, va vincular l'antropologia de Frazer amb l'anàlisi de la mitologia grega i revolucionà, així, l'estudi de la cultura i la religió de l'Antiga Grècia¹⁹⁴. Les obres de Harrison i Frazer deixaren una forta empremta que desbordà els límits de les seves respectives disciplines acadèmiques i que impactà en l'ambient cultural d'aquella Europa fascinada pels mites, les llegendes i els rituals primitius. En el cas de Jane Harrison en queda constància al

mostrar influencias, qué libros del pasado parecían formar un camino que avanzaba hacia nuestra literatura, por lo que bien podían servir como prólogo del curso. Era virtualmente inevitable que la primera obra que acudiese a mi mente fuera *La rama de oro*, de Sir James Frazer, no la obra completa, como es natural, sino ciertos capítulos, concretamente los que tratan de Osiris, Attis y Adonis. Cuantos consideran la literatura moderna desde un punto de vista sistemático aceptan sin discusión que los mitos han tenido gran influencia en ella, especialmente los mitos que nos hablan de dioses que mueren y renacen. [...] Los imaginarios relatos de muerte y resurrección, tantas veces reiterados en la Antigüedad, a través de innumerables variaciones que no alteran su esencia, cautivaron la mentalidad literaria, según testifican unánimemente todas las crónicas de la Edad Moderna, en el mismo momento en que la más difundida y conmovedora historia de resurrección perdió gran parte de su influencia en todo el mundo. Quizá ningún libro haya producido en la literatura moderna unos efectos tan decisivos cual los causados por el de Frazer. Muy acorde con mis propósitos era el hecho de que esta obra hubiese sido publicada diez años antes del inicio del siglo veinte. Sin embargo, cuarenta y tres años más tarde, en 1933, Frazer dictó una muy elocuente conferencia, en la que invitaba al mundo a conservar las esperanzas ante la amenaza que el poder nazi significaba para la mente humana» (1968: 33-34).

¹⁹³ Sobre aquesta influència vegeu Robert Ackerman (2002) *The myth and ritual school. Frazer and the Cambridge Ritualists*.

¹⁹⁴ Vegeu Jane Elen Harrison, *Prolegomena to the study of Greek Religion* (1991 [1903]) i *Ancient Art and Ritual* (1947 [1913]). Al Prefaci de *Prolegomena...*, Harrison escrivia que el treball de J. G. Frazer s'havia convertit en part integrant del seu «mobiliari mental» i de molts altres que estudiaven la religió primitiva. D'igual manera, la seva obra acabaria sent de lectura obligada per aquells interessats en l'estudi de mites i rituals.

famós assaig *Una cambra pròpia* (1929), quan Virginia Woolf afirma haver albirat el fantasma de l'estudiosa als jardins de la universitat¹⁹⁵.

Però tornant a Frazer, si bé la seva teoria evolucionista –la successió teleològica entre màgia, religió i ciència–, amarada de superioritat imperialista i vuitcentista, va quedar ràpidament desfasada en l'àmbit de l'antropologia, la seva jungla de mites i rituals va seguir sent una obra de culte i font d'inspiració per a la imaginació literària de moltíssims escriptors durant tot el segle XX, comparable als treballs de Darwin o de Freud. Difícilment es pot exagerar la importància de *La Branca Daurada* en el pensament del segle XX. És per això que aventurem que una lectora culta com Rodoreda l'hauria llegit; així ho confirmarien certs passatges de *La mort...* que tot seguit analitzarem.

Publicada originàriament en dotze volums entre 1890 i 1915, es va difondre sobretot en l'edició en un sol volum de 1922¹⁹⁶. La llavor inicial que inspirà Frazer era el mite universal de mort i resurrecció d'una deïtat solar i la seva concreció en el festival del bosc de Nemi, en què un rei-sacerdot preromà era ritualment assassinat pel seu successor. La branca daurada esmentada al títol és la d'un arbre místic que –segons relata Virgili a *L'Eneida*– Eneas duia a la mà en el seu descens al món dels morts. Mentre que els dotze volums acabarien sorgint d'una mateixa pregunta: per què els reis divins de tantes cultures diferents foren assassinats a mans d'aquells que professaven adorar-los? Tot cercant la resposta, Frazer explora la noció de «màgia simpàtica» o «màgia contagiosa» que es basa, simplement, en una associació d'idees equivocada mitjançant la qual es creu que existeix una correlació entre un home i qualsevol part de la seva persona, els objectes que posseeix o entre un home i un altre. A partir d'aquesta noció fonamental de «màgia contagiosa», Frazer arribava a la conclusió que quan el rei diví era assassinat per algú més fort o més astut que ell, els poders de divinitat del rei es transferien

¹⁹⁵ Sobre la importància cultural que tingué la iconoclasta Jane Elen Harrison vegeu la biografia de Mary Beard (2002) *The invention of Jane Harrison*.

¹⁹⁶ És el mateix volum que capta la càmera d'una escena del final de la pel·lícula *Apocalypse Now* (1979), de Francis Coppola. Tot i que sovint la crítica ha assenyalat *El cor de les tenebres* (1899), de Joseph Conrad, com a inspiració literària del director, la clau de moltes escenes no s'entenen sense tenir en compte també l'obra de Frazer, especialment pel que fa al regicidi. Sobre aquest tema vegeu John Tessitore (1979) *The literary Roots of Apocalypse Now*.

simpàticament i contagiosament del vençut al vencedor. Però per què no es deixava morir el rei d'una mort natural per succeir-lo? Frazer responia al capítol titulat «L'assassinat dels reis divins»:

Matando al hombre-dios se busca impedir que éste se haga viejo y débil. [...] Si el hombre-dios muere de lo que llamamos muerte natural, significa, en consecuencia, para el salvaje que su alma se ha marchado voluntariamente de su cuerpo y rehúsa volver o, más a menudo aún, que ha sido arrebatada o por lo menos detenida en sus correrías por algún demonio o hechicero. En cualquiera de estos dos casos, el alma del hombre-dios se ha perdido para sus adoradores y con ella se ha marchado la prosperidad y la propia existencia de éstos se halla en peligro. (Frazer 2011: 177)

Frazer conclouïa que si els súbdits mataven ritualment llur rei era per evitar que el decaïment físic d'aquest acabés contagiant la seva ànima. En realitat, el regicidi constituïa el tabú final que se li imposava. És a dir, en assassinar-lo, els seus adoradors no l'estaven repudiant, sinó que era la darrera expressió de la profunda veneració que li professaven i de l'afany de conservar l'esperit diví que l'animava. A més, es creia que la mort violenta garantia més possibilitats d'atrapar l'ànima, de la que depenia el vigor del successor en el tro (Vickery 2015: 51). El descobriment d'aquest tabú primigeni de què estava envoltat el rei diví va dur a Frazer a la monumental compilació de tradicions primitives i a demostrar que els tabús es trobaven al bell mig de les creences màgiques i religioses. El tabú comptava amb una funció social clara: permetia, a la comunitat que el respectava, preservar-se imaginàriament de l'amenaça d'una eventual desintegració de la seva societat. A *La Branca Daurada*, Frazer organitzava una selecció representativa de diferents tipologies de tabús, els quals eren classificats en actes, persones, coses i paraules. De fet, si l'obra va assolir tant de ressò i fascinà tants escriptors, no fou només perquè satisfieia la curiositat àvida de costums primitius i pintorescos de l'època, sinó precisament perquè feia palesa la universalitat de l'ús dels tabús, també a societats civilitzades com l'Anglaterra contemporània de Frazer:

Los tabúes son vallas alrededor de una cultura, señales que apuntan a un entorno particular, definiciones de pertenencia y de lugar. [...] La victoriana era una sociedad llena de tabúes que daban identidad a sus miembros. [...] A los victorianos les desagradaba enterarse de que hubiera sociedades con tabúes tan arraigados como los suyos, o que esta capacidad para construir tabúes, instrumentos cuyo fin era precisamente subrayar la diferencia, fuera algo que compartían todos los seres humanos, haciéndolos semejantes. (Robert Frazer 2011: X)

Un poble bastit sobre tabús

En les classificacions conceptuals que Frazer utilitza per ordenar rituals màgics primitius, advertim afinitats evidents amb la gran quantitat de tabús que regeixen la vida al poble de *La mort...* Rodoreda no manleva cap ritual concret repertoriat per Frazer, però sí que trobem ressons en la insistència a construir un univers tabuat. Segons l'antropòleg escocès, un dels actes tabuats preeminents era el del contacte amb estrangers, primitivament temuts per practicar les formes més sinistres de màgia i bruixeria:

De todas las fuentes de peligro ninguna es más temida por el salvaje que la magia y la brujería, pues sospecha que todos los extranjeros practican estas artes negras. Guardarse contra su influencia perniciosa, ejercida voluntaria o involuntariamente por los extranjeros, es por ello un dictado elemental de prudencia salvaje. (Frazer 2011: 131)

Aquests éssers bàrbars que viuen més enllà dels límits del poble són anomenats, a la novel·la, *caramens*, uns éssers ombrívols. *Els guaites* vigilen i defensen constantment les fronteres d'una possible invasió caramena que a la tercera part de la novel·la sembla imminent:

[Els guaites] en venien tres al galop i els cavalls es van aturar gairebé ran de baiard, amb el cap tirat enrere i les potes del davant alçades. I el guaita que anava al mig, sense baixar del cavall va dir que aquesta vegada era segur, que havien vist les ombres a punta de dia, tan a la vora que ja no podien ser més a la vora i que s'amagaven entre matolls i anaven d'un matoll a l'altre arraulides i de tan poc que se les sentia semblava que no tinguessin cames. Es va aixecar una gran remor de veus darrera de tot de la colla perquè els qui eren al davant s'havien quedat sense paraula. I el guaita que havia parlat va dir assenyalant el guaita de la seva dreta, aquest les ha vistes. El ferrer els va preguntar si n'hi havia moltes i el guaita del mig va dir que no es podia saber però que li semblava que sí i aleshores el ferrer es va girar de cara a la gent i els va dir que la primera cosa que havien de fer era anar tots a les seves cases a buscar armes per defensar-se. I va dir als guaites que més valia que se'n tornessin i va triar uns quants homes i els va dir que seguissin els guaites i que es quedessin entre les Pedres Baixes i les Pedres Altes i que preparessin grans focs. Que així que fos nit avançada, si rebien avís que es veien les ombres, els encenguessin per espantar-les [...] I que se n'anessin a descansar perquè potser a la nit hi hauria gresca de debò si els caramens es tiraven contra el poble. (147)

En realitat, són uns altres éssers considerats també *estrangers* els més temuts pels vilatans del poble: les seves pròpies ànimes. És en l'obsessió per tapiar l'ànima dins del cos

on creiem que l'impacte de l'obra de Frazer a *La mort...* es pot rastrejar més fàcilment. Frazer dedica un capítol central de la *Branca daurada* als perills de l'ànima i titula un dels epígrafs – en traducció al castellà– «*Formas de impedir que el alma escape del cuerpo*», que hem manllevat per titular aquest apartat: justament el mateix propòsit que persegueix el ritus central del ciment. Però, en cas d'haver-s'hi inspirat, Rodoreda hauria deformat la influència. En el repertori de rituals màgics primitius de Frazer els tabús són, literalment, salvavides per evitar que l'ànima dels vius fugi del cos, ja sigui per accident o malaltia. És a dir, els actes tabuats es converteixen en garanties de vitalitat que assegurin l'existència continuada de l'ànima dins del cos del viu:

Si la muerte es la ausencia permanente del alma, el procedimiento para guardarse de ella será impedir que el alma salga del cuerpo, o bien, si ha salido, asegurar su regreso. Las precauciones que adoptan los salvajes para garantizarse uno u otro de estos fines, toman la forma de prohibiciones especiales o tabús, que no son otra cosa que reglas destinadas a asegurar la presencia continua o el retorno del alma. Concretando, son salvavidas o guardavidas. (Frazer 2011: 218)

A *La mort...*, en canvi, la contenció de l'esperit en la matèria és una garantia de mort total. Si al poble impedeixen que l'ànima surti del cos no és pas per curar la persona, sinó per assassinar-la tant en el plànol material com en l'espiritual. En efecte, segellar l'ànima amb ciment no provoca tan sols la mort física de l'agonitzant, també garanteix –segons la macabra creença ancestral– la mort de l'ànima. Es nega així la seva pervivència en un suposat més enllà. Recordem l'escena, ja citada prèviament, de l'assassinat ritual del pare del protagonista. El jove es fa gran de cop en descobrir la cerimònia que no deixen presenciar als nens:

El van treure de l'arbre i el van estirar a terra i van començar a clavar-li cops i més cops que a l'últim ni ressonaven. No el mateu, cridava l'home del ciment amb la gaveta plena de ciment de color de rosa als peus, no el mateu abans d'omplir-lo... I li van obrir la boca a barra badada i l'home del ciment el va començar a omplir; primer amb ciment clar perquè llisqués ben endintre; després amb ciment espès. I quan el van tenir encimentat el van aixecar dret i el van tornar a ficar a l'arbre. Van ajuntar la creu. I se'n van anar a fer la festa. (33)

Si a la novel·la l'ànima es considera tabú no és per por que, en fugir del cos, mati la persona, sinó perquè arribi a transgredir les fronteres closes del poble o s'uneixi a les ànimes dels morts sense ciment que bufen amb el vent al peu de la Maraldina. En definitiva, el disseny del ritual del ciment és evitar que una part –encara que sigui la més etèria– d'un membre d'aquella col·lectivitat pugui volar lliure. En canvi, la majoria dels exemples amb què Frazer

il·lustra les seves generalitzacions sobre els tabús relacionats amb l'ànima tenen a veure amb capturar-la per garantir que el malalt visqui:

En general se supone que el alma se escapa por las aberturas naturales del cuerpo, especialmente la boca y la nariz. Por eso en Célebes colocan en ocasiones en la nariz del hombre enfermo, en su ombligo y en los pies, unos anzuelos de tal modo que si el alma intenta escapar pueda quedar enganchada y sujeta con firmeza. [...] Cuando un hechicero o curandero dayako marino es iniciado, se supone que sus dedos han sido provistos de anzuelos con los que después capturarà el alma humana en el acto de escaparse volando, para devolverla al cuerpo del paciente. [...] Cuando alguien bosteza o estornuda en su presencia, los hindúes castañetean siempre los dedos creyendo que esto impedirá a aquél que se le salga el alma por la boca abierta. Los naturales de las islas Marquesas cerraban la boca y la nariz del agonizante en la creencia de que le mantendrían vivo si evitaban que se le escapase el alma; costumbre idéntica se cuenta de los neocaledonios y con el mismo designio, los bagobos filipinos ponen anillas de alambre de latón en las muñecas y tobillos de sus enfermos. [...] Los itonamas de América del Sur sellan los ojos, la nariz y la boca de un agonizante, para que su espíritu no se marche y arrastre a otros espíritus. (Frazer 2011: 219-20)

Els casos dels indígenes de les illes Marqueses i els dels itonamas d'Amèrica del Sud recorden el ritual inventat per Rodoreda, ja que obstrueixen el nas i la boca de l'agonitzant, creient que així el salvaran d'una mort segura per expulsió de l'ànima. Però tot i que el resultat seria el mateix, ofegar el malalt, la intenció aquí no és en cap cas homicida, sinó beneïtament benèfica. D'altra banda, Frazer suggereix que la por sentida pels esperits dels morts és un dels factors més poderosos, potser, de fet, el més poderós per configurar el curs de l'evolució religiosa en totes les etapes del desenvolupament social (Vickery 2015: 48). Per això també dóna exemples de pobles que proven de tancar l'ànima dels cadàvers, per assegurar que els vius no entrin en contacte amb els esperits dels acabats de morir:

Las gentes de Níias que temen a los espíritus de los recién fallecidos y los identifican con el aliento, procuran confinar el alma vagante en su tabernáculo terrenal, ocluyendo las narices o cerrando la mandíbula del cadáver con una atadura. Antes de dejar un cadáver, los wakelbura de Australia acostumbran a colocarle carbones encendidos en las orejas con el fin de retener al espíritu en el cuerpo, para tener el tiempo suficiente de alejarse y que el espíritu no llegase a alcanzarlos cuando saliera. (Frazer 2011: 220)

La por primigènia a contactar amb l'ànima d'algú que tot just ha traspassat la trobem igualment en les vetlles de morts arreu d'Europa, però invertida. No es volia confinar l'ànima

dins el cadàver, sinó obrir finestres perquè s'enlairés i no es quedés atrapada a casa¹⁹⁷. Rodoreda ens presenta un ritual molt més macabre que cap de les pràctiques mortuòries pròpies del folklore europeu: impedir el darrer alè amb la voluntat deliberada d'assassinar el malalt, de prohibir que, en esperit, aconseguís individualitzar-se i volar per fi lliure de la massa sòlida i adhesiva –com el mateix ciment– que és la comunitat del poble.

Frazer dedica unes pàgines a referir pràctiques ancestrals que demostren una preferència per una mort violenta destinada als homes decrepits o malalts. I és aquí on trobem més exemples que podrien haver inspirat Rodoreda:

Entre los chiriguanos, una tribu de indios sudamericanos asentada a orillas del río Pilcomayo, se acostumbraba que cuando un hombre estaba a punto de morir su familiar más cercano le rompía la columna vertebral con un hacha, pues se creía que perecer de muerte natural era el infortunio más grande que podía caer sobre un hombre. Cuando un indio payagua de Paraguay, o uno guayan del sureste brasileño, sentía hartazgo por la vida se organizaba una fiesta, y en medio de la borrachera y el baile cubrían al hombre con pegamento, al que adherían las plumas de coloridas aves. Lista para él había una enorme vasija previamente finada en el suelo. El hombre se introducía en la vasija, cuya boca era sellada con una pesada capa de barro cocido y terrones. (Frazer 2011: 179)

Tanmateix, tot i la brutalitat d'aquestes pràctiques reals, la voluntat que les anima no deixa de ser eutanasiadora. A *La mort...*, insistim, es mata proactivament per egoisme de la comunitat i per la seva temença vers les ànimes lliures, no per la creença d'estar actuant pel bé del moribund. En aquest sentit, si la forma d'expressar el ritual és primitiva, el seu contingut podria remetre a la crueltat nazi de seleccionar els deportats considerats massa febles o vells per treballar i que eren els primers en ser conduïts a les cambres de gas.

¹⁹⁷ Joan Amades va recollir diverses creences sobre la separació de l'ànima del cos, però en totes hi prevalia la preocupació perquè aquesta no es quedés tancada: «Si hom deixa un difunt sense llum, la seva ànima no troba el camí del cel i vaga per l'espai, on aviat els mals esperits se n'apoderen. Per manca de llum els àngels no la veuen i no la poden guiar. [...] És general de creure que l'ànima per a purificar-se es val de l'aigua i es posa a la primera que troba; responent a aquesta creença, en molts indrets llencen l'aigua que hi ha a la casa després de produir-se una defunció. [...] Per la Ribera d'Ebre, apagaven el foc de la llar, segons deien perquè no es cremés. [...] A la Terra Alta, creuen que en produir-se una defunció cal obrir de seguida totes les finestres i portes de la casa, sobretot les de l'habitació del difunt, per tal de facilitar la sortida a l'ànima del finat; altrament, aquesta no sabria com anar-se'n i faria morir algú dels presents perquè la seva li fes companyia. A València, per facilitar l'eixida de l'ànima del cos del pacient, li feien un tall a la molla del dit del mig de la mà dreta. Creuen que té relació directa amb el cor i que per ell surt l'ànima» (Amades 1980: 425-26).

Però tornem a la lectura antropològica de *La mort...* com una societat tabuada que recorda, en molts punts, les cultures primitives compilades per Frazer. L'antropòleg recull antics costums de comunitats ancestrals d'Europa: els cultes germànics als arbres i als boscos sagrats¹⁹⁸; la gran festivitat dels morts a Atenes com una festa, que no era tardorena, sinó de flors primaverals¹⁹⁹; o el mite de Virbi –en la mitologia romana– lligat al mite grec d'Hipòlit (Frazer 2011: 377) –que Rodoreda ja devia conèixer per la tragèdia homònima d'Eurípides i, en el cas de Virbi, per la seva aparició a l'*Eneida*. Hipòlit va morir trepitjat pels seus cavalls espantats, igual que el fundador del poble de *La mort...*: «i l'home que ja era mort per dintre d'ençà del dia que havia començat a empaitar-la [la serp] va morir per fora trepitjat pel seu cavall». Pel que fa a Virbi, geni dels boscos, tenia el seu santuari en el bosc sagrat de Nemi, on els cavalls no hi podien entrar.

Entre els objectes perillosos o tabú descrits per Frazer hi ha el ferro²⁰⁰, els cabells²⁰¹ i la sang dels animals²⁰². Tres elements que també retrobem a *La mort...* amb l'aura de misteri que envolta la feina del ferrer, els cabells sempre llargs de totes les dones del poble i la manera d'escorxar la carn dels cavalls, sense que hi quedi ni una gota de sang.

¹⁹⁸ «En la mayoría, si no en la totalidad de estos casos, predomina la idea de estar el espíritu como incorporado al árbol. Pero según otra opinión probablemente posterior, el árbol no es el cuerpo, sino la morada del espíritu arbóreo, que puede entrar y salir a su acomodo» (Frazer 201: 67).

¹⁹⁹ «La gran conmemoración de los difuntos caía en Atenas hacia primavera, a mediados de marzo, cuando las flores tempranas están en capullo. Entonces, creían que los difuntos se levantaban de sus sepulturas y deambulaban por las calles intentando vanamente introducirse en los templos y las casas, que se vareaban contra estos perturbados espíritus con cuerdas, zarzas y brea» (Frazer 201: 259).

²⁰⁰ «Esta oposición supersticiosa al hierro quizá data de los tiempos primitivos en la historia de la sociedad, cuando el hierro era todavía una novedad y, como tal, mirada por la mayoría con recelo y disgusto, pues todas las cosas nuevas excitan el temor y la aversión del salvaje» (Frazer 2011: 142).

²⁰¹ «Si se considera la cabeza tan sagrada que no podía tocarse sin grave pecado, obvio es decir que el corte de pelo fuese una operación difícil y delicada» (Frazer 2011: 146).

²⁰² «Hay estonios que no gustan de beber sangre porque creen que contiene el alma del animal, que de ese modo entraría en su cuerpo. Algunas tribus amerindias, por un principio religioso fuerte, se abstienen en absoluto de beber sangre de ningún animal, porque contiene la vida y el espíritu del mismo. Los cazadores judíos dejan exangüe la caza cuando la matan, cubriendo con polvo el charco de sangre. Ellos no la catarán siquiera creyendo que el alma o vida del animal estaba en su sangre o era la sangre misma» (Frazer 2011: 143).

El mall i l'enclusa, les espurnes fernal 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. (27)

Totes les dones del poble tenen els cabells llargs i fins i el seu home li agafa els cabells i n'hi ha que fugen... (128)

I de la manera que mataven els cavalls els homes de l'escorxador, amb l'home de la sang que els manava, i que només servien per matar cavalls perquè s'havien fet vells i no servien per res més no els quedava ni una gota de sang a dintre i la carn tenia un gust més fort de no res i d'estella. (11)

En tant que antropòleg, Frazer acompanya sempre els seus exemples d'una explicació que raona la pràctica del costum: ens diu per què el ferro, la sang o els cabells són considerats tabús. Ben al contrari, a l'univers de Rodoreda, la majoria de creences mítiques que han originat els ritus i costums han estat oblidades²⁰³ o bé es tracta d'un saber ancestral a què el jove protagonista encara no ha tingut accés. És, sens dubte, un dels motius que converteix *La mort...* en una lectura difícil, ja que demana un gran esforç interpretatiu per descobrir un sentit rere un conjunt de pràctiques estranyes i, en aparença, desproveïdes de significat. El mateix s'esdevé amb moltes festivitats i costums que performem a la nostra cultura i que hem normalitzat, tot i ser ignorants del motiu que les va originar. Es tracta d'un procés natural de l'evolució de les societats que Rodoreda plasma perfectament:

Los mitos cambian mientras las costumbres quedan; los hombres siguen haciendo lo que sus padres hacían antes que ellos, aunque las razones que para ello tuvieron sus padres se hayan olvidado largo tiempo ha. La historia de la religión es un prolongado intento de reconciliar viejas costumbres con nuevas razones, de encontrar una teoría razonable para una práctica absurda. (Frazer 2011: 377-78)

Però més que no pas en objectes, els tabús a *La mort...* s'encarnen en persones o col·lectius. Des del senyor que viu isolat a la torre dalt de tot de l'espadat cobert d'heura fins al pres engabiats a la vora del riu, passant pels homes sense cara –que també malviuen apartats

²⁰³ Els únics dos costums que apareixen a la novel·la justificats per la creença que els motiva són el d'embenar els ulls a les embarassades per evitar que, en mirar altres homes, els fills que duen al ventre s'hi acabin assemblant; i el de forçar a empassar ciment per impedir que l'ànima voli.

de la resta i només surten al poble de nit²⁰⁴– o l’home del garrot que viu sol a la cova. Les embarassades, amb els ulls sempre embenats, també formen un col·lectiu tabuat: tot i no viure a banda, se les descriu sempre com si fos un grup homogeni i com si el seu estat de gravidesa fos estranyament perpetu.

Les embarassades es van aixecar a ballar. Ballaven soles, com si cadascuna estigués plantada en un sot. I per poder ballar cantaven elles mateixes. Abaixaven el cap fins al pit, l’açaven enlaire, el tiraven enrere i voltaven com si tota la vida haguessin de voltar d’aquella manera entre ombres i flames, sense home i soles, amb tot el ventre endavant i escabellades. Amb tot el ventre endavant que ja se’ls esquinçava per dintre. (41)

Frazer va dedicar moltes pàgines de la seva obra a les persones tabuades. Demostrava que, en la imaginació primitiva, no hi havia diferència entre allò que era considerat sant o pur i allò immund i abjecte. L’associació entre tabú, perill i aïllament era idèntica, ja fos que es considerés que la persona tabuada estava ella mateixa en perill –com el rei-diví a qui calia preservar de possibles amenaces externes– o bé que la persona portadora del tabú suposés un perill per a la comunitat –estrangers, dones menstruants, parteres, delinqüents, guerrers o caçadors. Tants uns com els altres eres apartats del contacte amb la resta durant períodes de temps variables:

En la sociedad primitiva, las reglas de pureza ceremonial observadas por los reyes divinos, jefes y sacerdotes concuerdan en muchos respectos con las reglas observadas para los homicidas, parturientas, púberas, cazadores, pescadores y otros. A nosotros estas personas de clases tan variadas nos parecen diferir totalmente de carácter y condición; a unos, los denominaríamos sagrados, y a los otros, manchados, polutos, impuros. Pero el salvaje no hace entre ellos tal distinción moral; los conceptos de santidad e impureza no están aún diferenciados en su mente. Para él, el rasgo común de todas estas personas es que son peligrosas y están en peligro, y en el que están y al que exponen a los demás es el que denominamos espiritual o fantasmal y, por lo tanto, imaginario. El peligro no es menos real porque sea imaginario; la imaginación actúa sobre el hombre al igual que la gravitación física. (Frazer 2011: 141)

Però, de nou, en Rodoreda, la clau dels rituals i dels tabús és sempre més cruel. Al poble de *La mort...* no s’intenta protegir ningú de cap amenaça. En canvi, l’ànima de cada

²⁰⁴ «Un home sense cara sempre més tenia al davant un altre home sense cara. I era com si mai no haguessin tingut re perquè després de quedar esguerrats ho perdien tot. Començaven a treballar de nit. Pastaven, netejaven els carrers, feien llenya... feinejaven» (40).

individu és susceptible de convertir-se en perill per a l'única ideologia totalitària que mou la comunitat. El primitivisme a l'hora de tractar els personatges de la novel·la és clar. Ja ho ha fet notar Simona: «Estem davant d'uns homes que no s'han individualitzat. Els podem diferenciar a la manera arcaica només per la professió, la posició social, alguna tara física o el nivell de parentiu» (2017: 257). Tanmateix, el senyor i el pres –junt amb el noi del ferrer–sí que compten amb una identitat individual. A més, es fa palès un cert lligam entre ells, encara que estiguin situats als extrems oposats de la jerarquia del poble. Tots dos són detentors d'una veritat dissident que transmeten al protagonista. Al setè capítol de la tercera part, el jove és enviat pel ferrer a casa del senyor i aquest barreja en el seu discurs el seu pensament amb el del pres. És interessant notar com el senyor s'identifica amb el personatge que, socialment, es troba a les seves antípodes. Tornem a transcriure un fragment que ja hem citat prèviament, ara, però, per il·lustrar el lligam entre els personatges que ocupen, respectivament, l'estatus més alt i més baix al poble:

[El senyor] del pres en deia l'home de la gàbia i va dir, l'home de la gàbia m'havia conegut i era el més valent i amb tota la mirada endavant i sempre deia que ja que un no pot triar la manera de viure almenys ha de poder triar la manera de morir i s'hauria d'acabar... [...] i l'home de la gàbia va haver de passar per hores i hores de matar-li el desig... i un dia em van dir que havia volgut acabar amb la seva vida... i ell volia acabar amb la seva vida i vivia sense viure sempre pensant en ell i en el poble... com si el poble fos ell i ell fos el poble... i així que el van tancar em penso que va començar a viure perquè ja no podia voler res... (132)

Tots dos desitgen el suïcidi per fugir del ciment. Són, a més, els únics personatges associats a la mel. El senyor, que és llépol i pateix de tos crònica, en pren contínuament. En el cas del pres, la mel es converteix en turment corporal:

I quan el vent ho porta tot d'una banda de món a l'altra, llavors i volves i tot el que vol, als homes ja els comença el mal viure... i els ocells l'ajuden i les abelles perquè elles porten molta pols de sofre enganxada a l'esquena i a sota i a les potes... no hi ha res que passegi tanta pols de sofre com les abelles... l'home de la gàbia deia mateu les glicines... ho deia molt sovint... i jo sé que l'unten amb mel... ho deia molt sovint... havia estat un home... i ara diuen que és com una canya de tan magre i que té el cervell girat... [...] I va arrencar a tossir encara més fort que la primera vegada i va dir, així que va poder parlar, que volia mel, i assenyalava un pot damunt d'una tauleta. (133-34)

La víctima expiatòria i el ritual del pas del riu

Com acabem de veure, per a Frazer, els personatges tabuats –es tractés del rei-diví o del delinqüent– patien tots la mateixa sort: la marginació. Ser un perill o estar en perill significava, en termes rituals, el mateix. Tant és així, que els ritus per preservar l'ànima del rei-déu i aquells contra els bocs emissaris en qui projectaven tots els mals de la comunitat s'acabarien fusionant. A *La Branca Daurada*, Frazer recull exemples d'aquesta fusió i la seva presència en els costums primaverals de la pagesia europea. Així ho ha resumit Vickery en el seu estudi sobre l'obra de Frazer:

The spring customs of the European peasantry include several ceremonies that involve the simulated death of a divine being. Among these are those known as burying the Carnival, the carrying out of Death, and sowing the Old Woman, which constitute a fusion of scapegoat and dying-god rituals aimed at dispelling the evil and moribund so that the vitality of life may continue unhampered. (Vickery 2015: 53)

Entre els rituals per garantir la continuïtat de la vida i el cicle de les estacions, destacaven els antics sacrificis humans per obtenir collites mitjançant el llançament d'homes decapitats al riu²⁰⁵. Tanmateix, a *La mort...*, aquest mateix ritus primaverl no està relacionat amb la fertilitat de la terra, sinó amb la suposada por a que l'aigua pugui descalçar les roques que aguanten el poble. Recordem un fragment ja citat.

Un home, sol i nu, es ficava al riu i travessava el poble per sota per vigilar que l'aigua no descalsés les pedres i no s'endugués el poble avall. I aquest home de vegades sortia amb la cara feta malbé i de vegades amb la carra arrencada. (15)

Si diem que es tracta d'una temença *suposada* és perquè, en cas que l'home sobrevisqui, ningú no li preguntarà per l'estat dels fonaments del poble, sinó que se'l marginarà i passarà a formar part del col·lectiu estigmatitzat dels homes sense cara. És un dels rituals que apareix narrat més vegades a la novel·la. Els primers cops, la creença que el justifica sembla fonamentada i el sorteig per triar l'home que el travessarà no fa aixecar sospites. Val la pena citar extensament la descripció del ritus per entendre el paper cabdal que juga en l'evolució

²⁰⁵ Vegeu Frazer 2011: 335 i pàgines següents.

del protagonista i advertir com canvia la seva interpretació entre el novè capítol de la segona part, que ara citem, i el primer capítol de la quarta, quan ell serà l'escollit:

Dos vells molts vells ja havien preparat el tronc d'arbre buit amb els bastonets a dintre. Tots els bastonets eren tallats amb punxa a l'acabament, menys un, que, a l'acabament, hi tenia una forqueta. L'home que treia el bastonet de la forqueta era el qui havia de passar el riu. Els homes amb la cara arrencada, els sense nas, els sense orelles, es tancaven tots junts als estables per no desanimar. Qui treia el bastonet amb la forqueta s'havia de tornar valent en el moment d'agafar-lo. Valent com el sol. El tronc d'arbre buit on hi havia els bastonets estava pintat de color de rosa per dintre i per fora. Cada any el repintaven: com les cases. Homes i nois ja grans havien de passar corrent i agafar un bastonet. Quan el qui passava treia un bastonet acabat amb punxa, tothom callava. Quan el qui va passar va treure el bastonet amb la forqueta, tothom es va posar a riure i les criatures a saltar. Qui havia tret el bastonet era un noi una mica més gran que no pas jo. Tenia la cara semblant a la cara de tots, però el nas més dret i les galtes més fines. Quan va veure l'acabament del bastonet es va tornar blanc i quan es va tornar blanc tothom va saber, abans de veure el que havia tret, que havia tret la forqueta, perquè sempre, empre, qui treia el bastonet amb la forqueta es tornava blanc. Uns quants homes i el ferrer el van acompanyar a la part alta del poble, allà on l'aigua del riu es llençava avall cap a la fosca. El noi es va despullar i li van donar una beguda i mentre bevia els mirava d'un a un. I nu i sol el van llençar a l'aigua perquè trigava a tirar-s'hi. [...] I se'n van anar tots corrent cap a la part baixa del poble per veure'l sortir, mentre a la plaça, tres dones, en el morter de fusta, picaven, barrejat, flors de glicina i abelles: la pomada que l'havia de curar i fer-li miques de pell damunt de la sang... El senyor des de dalt de la finestra ho veia tot. Esperava que el noi sortís dient que el poble aviat seria endut per l'aigua. I veia el noi quan entrava i quan sortia. I els homes que, si sortia desmaiats, el pescaven i el duïen a la riba. Així que l'home havia sortit de l'aigua el senyor tancava la finestra... [...] i l'aigua sota del poble empenyia el noi contra les roques i l'anava esguerrant. (85-86)

La mentida que revesteix el ritual del pas del riu és un dels moments clau de la novel·la, en què s'hi fa palès el poder coaccionador del mite i el perill de la ideologia. O, per dir-ho parafrasejant Frazer, l'operació de trobar una teoria raonable per a una pràctica cruelment absurda (2011: 378). A la lectura històrica que hem dut a terme de la novel·la, junt amb el comentari dels relats «Nit i boira» i «La Salamandra», hem fet notar que la ficcionalització del funcionament social de l'estigma és clau per entendre la literatura de Rodoreda²⁰⁶. L'estigma opera com a legitimació ideològica perquè un grup pugui exercir violència sobre aquell que n'és el portador. Les teories sobre la víctima sacrificial han fet córrer rius de tinta en

²⁰⁶ L'estigma és també central al relat «La meva Cristina» –amb El Perla, el protagonista que porta encastada a la cara, com una crosta, la baba de la balena a l'interior de la qual ha estat tancat– o a *Mirall trencat*, amb el petit Jaume, el nen nyicris assassinat pels seus germans grans.

antropologia. Frazer va dedicar el tercer llibre de la seva obra a la víctima expiatòria. Concepte que l'estructural-funcionalisme seguiria explorant fins arribar a estudis de les dècades dels setanta i els vuitanta, com els de Víctor Turner –i la teoria dels «éssers liminals»²⁰⁷ – o els de René Girard i la seva antropologia de la violència²⁰⁸. Frazer, des del seu paternalisme imperialista i victorià, parlava encara de la transferència social de la culpa i el patiment com quelcom propi del pensament màgic del «salvatge»:

La idea de delegar el padecimiento: Las desgracias y pecados acumulados de toda la gente se cargan algunas veces al dios agonizante, que se supone los llevará consigo para siempre, dejando a la gente inocente y feliz. La noción de que podemos transferir nuestras culpas y dolores a otros seres que los soportarán por nosotros es familiar a la mente del salvaje. Se origina en una confusión obvia entre lo físico y lo mental, entre lo material y lo inmaterial; por ser posible trasladar una carga de leña o piedras, o lo que sea, de nuestros hombros a los hombros ajenos, el salvaje cree igualmente posible transferir la carga de sus penas y tristezas a otro para que la sufra en su lugar. (2011: 427)

Segurament a Rodoreda no li calia inspirar-se en cap teoria antropològica sobre el boc emissari per entendre i plasmar literàriament la funció social de la víctima, del sacrifici i de l'estigmatització, presents a qualsevol època i societat. Però, de nou, trobem en el ritual del pas del riu de *La mort...* possibles ecos de *La Branca Daurada*:

En un lugar de Nueva Zelanda, cuando se sentía la necesidad de una expiación de los pecados, se celebraba una ceremonia en la cual se transferían todos los pecados de la tribu a un individuo; un tallo de helecho previamente atado a una persona se sumergía con él en el río, se desataba allí y se le dejaba ir flotando hacia el mar llevándose los pecados. (Frazer 2011: 431)

A *La mort...*, encara que també es narra l'elecció d'una víctima expiatòria que és llençada al riu, es posa en relleu la mentida d'una creença que serveix per projectar en una sola persona els mals de la comunitat. El trien en un sorteig que és una farsa i el jove sap que és víctima de l'avorriment, la infelicitat o la pura maldat dels seus veïns. Els *salvatges* de Rodoreda són més descreguts que els de Frazer. Celebren rituals cruels que semblen obeir a

²⁰⁷ Turner demostrava que el rol marginal assignat a un individu, que és inherent en els ritus de pas, podia ser transitori i intercanviable. Vegeu Turner *La selva de los símbolos* (1981) i *From Ritual to Theatre* (1982).

²⁰⁸ Vegeu Girard *La Violence et le Sacré* (2014) i *Le Bouc émissaire* (2015).

dogmes arrelats, però en realitat només ho fan veure²⁰⁹. Si maten no és, a diferència dels primitius de Frazer, per veritable convicció en unes lleis màgiques o religioses, sinó senzillament perquè els agrada veure patir:

Em van acompanyar molts a passar el riu. [...] Tots ho van voler. Ho van fer expressament. Els feia falta per viure perquè s'avorrien. Les cares de tots eren cares de gent que voldria coses sense saber ben bé quines són les coses que voldria, però que en vol sigui com sigui. Es van ajuntar tots per fer-m'ho i no vaig adonar-me'n: els homes i les dones, les embarassades i els vells de l'escorxador i l'home de la sang i els de la cara arrencada i el ferrer davant de tots. [...] Els dos vells que aguantaven la soca plena de bastonets semblaven de fusta i tenien grops per nusos dels dits. [...] Tots eren a la plaça i els homes ja havien corregut davant d'ells mateixos i havia arribat l'hora de passar el riu. [...] Quan vaig agafar el bastonet amb la forqueta que gairebé em van posar a la mà, les embarassades van aixecar el cap i un costat de la boca els va riure. I quan encara érem a la plaça un vell va dir, beu. I em van fer beure una beguda que em va cremar el coll i per tot on va passar mentre baixava. El ferrer es va acostar i em va donar uns quants cops a l'esquena i va dir, no tinguis por... [...] Jo no em vaig despullar. Vaig arribar a la vora del riu sense saber per què hi era. Amb tota la boca plena del gust fort de la beguda i una onada de sang al front que batia i batia. Va ser el ferrer qui em va treure la roba. M'hauré de cuidar de tu... i em treia la roba a poc a poc i el sol... Dret a la vora de l'aigua d'esquena a tots em vaig sentir menys cosa que la mena de cosa que havia estat abans de néixer. I una mà molt grossa em va empènyer endavant pel cap. (163-66)

No tenia ni braços ni cames i per això de moment l'aigua em va enfonsar. La beguda no servia per fer passar la por; servia per matar els braços i les cames. (167)

Si interpretem aquest ritual en relació a la línia argumental de la novel·la, ens adonem que el pas del riu funcionaria com una manera més de matar la voluntat individual i de neutralitzar possibles dissidents: aquells que tot i haver rebut, com tothom, les punxades a les orelles contra el desig, encara el senten²¹⁰. És una manera efectiva d'acabar amb el

²⁰⁹ En aquest sentit estem plenament d'acord amb Arnau Pons quan afirma que «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 morab». (Pons 2017: 379)

²¹⁰ La intenció de voler interpretar el ritual del pas del riu en relació a la línia argumental de la novel·la només té sentit aplicada a l'anomenada «versió contínua» de l'edició de Núria Folch (1986) i a l'edició revisada per Arnau Pons de 2017, ja que –com hem vist– presenten un text que, tot i ser inacabat, permet una lectura més o menys coherent de la trama. L'operació hermenèutica amb què interpretem la imposició del pas del riu al protagonista –descrita al primer capítol de la quarta part– com a càstig pels seus actes transgressors anteriors –sobretot a la segona i a la tercera parts– no tindria sentit amb l'última versió de l'edició crítica d'Arnau ni amb l'anomenada «edició canònica» del segon volum de la *Narrativa Completa*. Recordem que aquestes dues edicions

desordre social camuflada de ritual atzarós. El protagonista és obligat a passar el riu al primer capítol de la quarta part. Si tenim present l'acció de la trama al llarg de tota la novel·la, queda clar que el simulacre de sorteig fortuït que el convertirà en víctima sacrificial és en realitat una tria deliberada per castigar-lo pels seus repetits actes de rebel·lia, sobretot per haver-se unit a la seva marastra i haver parlat amb el pres de coses prohibides. Però també n'ha fet d'altres, d'amagat, que el ferrer i els seus acòlits ignoren. El primer ha consistit en alliberar els nens tancats dins els armaris:

Vaig entrar a moltes cuines. Darrera de les estrelles dels armaris els ulls esperaven, com havien esperat els meus que els grans vinguessin a obrir. I vaig obrir les portes de tots els armaris i les criatures anaven sortint fent tentines perquè estaven mortes de son. (34)

A la segona part –en l'edició de Folch–, el jove ha participat ingènuament en la subversió dels costums ancestrals jugant amb la marastra: han malbaratat la pols vermella, llençat els pinzells al riu i profanat les despulles humanes del bosc dels morts. És ben significatiu que comencin a barrejar els ossos del bosc com un acte de violència simbòlica contra l'arbre del ferrer, l'executor de l'ordre. Els adolescents marquen la creu a l'escorça, el gest previ que fan servir al poble abans d'obrir una soca per tancar-hi el cadàver encimentat. Es tracta, per tant, d'un gest aparentment innocent, que en realitat deixa entreveure el desig de veure el ferrer mort:

Ens vam asseure al peu de l'arbre del ferrer. I tot d'una em vaig alçar i amb l'ungla vaig marcar una creu a la soca. Ens vam mirar i vam riure. I ella va agafar la placa i la va tenir una bona estona a dintre de la mà i després va escopir-hi per fer-la més negra. I jo vaig treure l'argolla i la vaig posar a un altre arbre. I ella reia i estrenyia les dents, tan petites, les unes contra les altres. (75)

La rebel·lió ingènua del protagonista continua a la tercera part, quan ja ha sentit créixer en ell el desig ardent en haver-se trobat amb una dona d'aigua –«i vaig sentir néixer el desig com no havia sentit mai... el desig sol, violent i sol com una pedra» (128)– i ha estat còmplice

opten per publicar la que consideren com a última versió de la Segona Part –que a les edicions de Club Editor apareix als apèndixs. En aquesta versió sense datar, la trama canvia completament a partir del cinquè capítol de la segona part, perquè el protagonista ja no juga amb la marastra a profanar el bosc dels morts o a malbaratar la pols vermella, sinó que marxa de casa, primer per viure amb el ferrer i després amb el senyor. Ho hem explicat a l'apartat «Consideracions sobre la novel·la pòstuma», de la primera part.

involuntari del suïcidi del pres, que per matar-se aprofita la distracció general causada per l'avís d'incendi:

i la meua veu em va deixar parat quan la vaig sentir que deia que una casa del poble estava cremant, però no vaig dir una casa, vaig dir el poble, perquè em va semblar que tot el poble cremava i que les ombres l'havien encès mentre el poble es preparava a defensar-se. Tots es van girar a mirar el fum i les dones amb la dona del ferrer es van avalotar [...] aleshores em van pegar, no un home sol sinó més d'un perquè per culpa meua el pres s'havia matat [...] perquè el pres, mentre miràvem el fum, es va deixar relliscar i es va enfonsar i l'aigua se'l va endur pel camí dels qui passaven a mirar les pedres. (148-49)

Tot i fer-li pagar uns actes de rebel·lia que, en principi, han estat sense voler, la innocència del protagonista és ambigua i problemàtica. Els actes transgressors que ha comès són tan involuntaris com ens vol fer creure.²¹¹ En tractar-se d'un narrador intern en primera persona, la seva veu és, per definició, poc fiable, tal i com ho demostren els estudis en narratologia. Rodoreda accentua la representació d'aquesta ambigüitat fent seu el dubte enunciatiu característic dels narradors externs de Kafka respecte dels punt de vista dels protagonistes, tal i com podem llegir a *La metamorfosi* o a *El procés*. I és que, sense malícia ni l'aparent intenció de voler contradir les lleis del poble, el jove protagonista no para de ser desobedient durant tota la novel·la. O tal vegada és que els actes que, sense saber-ho, performa contra la seva comunitat són la manera inconscient d'expiar la culpa d'haver delatat –també sense voler– el pare, d'haver-li negat l'última voluntat de morir sense ciment i d'haver-se unit a la marastra –«ells dos anaven junts i jo anava separat» (36). El sentiment de culpa –«i jo no havia fet res pel meu pare...» (42)– el mostra simbòlicament agafant resina de l'arbre que conté el cadàver²¹². Més tard, obeint la marastra, obrirà l'escorça i mirarà, cara a cara, el cos en descomposició del seu progenitor. La culpa tornarà, aquest cop, en forma de somni: «Vaig somiar que el meu pare em cremava amb l'alè» (79).

²¹¹ A la versió antiga de la tercera part ensenya la seva filla a malmetre la pintura de les façanes: «Li ensenyava, amb l'ungla petita d'un dit, a escrostonar la pintura rosa de les cases. De nit i d'amagat la pujava a coll i l'acostava a les cases i ella amb el dit petit rascava la pintura que saltava a fulles primes i trencades». (212) [Primer apèndix]

²¹² «Vaig agafar una mica de resina i la vaig tenir una estona entre els dits i quan la resina va ser una mica seca vaig fer-ne una bola i la vaig dur molt de temps a la butxaca. El dia que el ferrer em va dir coses tenia la bola de resina entre els dits i quan vaig sortir de casa del ferrer vaig llençar-la». (42)

Però la seva rebel·lió estava prevista des del començament. Al principi de la novel·la, trobem un paràgraf que no només anuncia que el protagonista transgredirà –junt amb la marastra, el noi del ferrer i el pres– l'ordre social del poble, sinó que a més demostra que sempre havia desitjat fer-ho. És una mena de conte que s'explicava sovint abans d'anar a dormir:

De vegades, quan era al llit i no podia dormir pensava que m'agradaria fer caure el senyor daltabaix, sobretot a l'hivern quan tot estava nevat o ajudar les arrels a tirar les cases amunt o que faria passejar els cavalls per la Maraldina on no havien anat mai... Amb els ulls tancats pensava coses així fins que em venia la son. L'última cosa que sentia era el riu que anava descalçant les pedres que aguantaven el poble, mentre tothom reposava amb els ulls tancats. (37)

Potser la qüestió no és tant saber si el protagonista és realment innocent, perquè ho és, és el personatge més pur i segurament l'únic «capaç d'estimar» (Triadú 2010: 99) en aquell poble voltat de maldat. La qüestió és més aviat si el podem qualificar veritablement de víctima sacrificial. Tot i que l'obliguen a travessar el riu, tot i que les dones dels rentadors se'n riguin o la canalla l'empaiti i li tiri pedres; és a dir, malgrat els múltiples intents de convertir-lo en marginal, el jove es resisteix a ser víctima. Després d'haver sortit del riu amb el front esguerrat, no es conforma a viure com un home sense cara i segueix voltant pel poble, mirant-ho tot amb curiositat. És llavors, quan el ferrer el pega, però ja no reconeix l'autoritat d'aquest i s'hi torna²¹³:

... i va ser quan em van pegar. I la veu de qui em pegava deia que no voltés més de nits, que si tornava a voltar de nits em mataria... i amb les paraules venia pudor de cavall mort [...] i el ferrer em pegava i em pegava fins que m'hi vaig tornar. M'hi vaig tornar i el vaig fer caure i a terra em va agafar per les cames i em volia estirar però jo tenia una porta a l'esquena i em vaig deixar caure endarrera i quan ell es va aixecar li vaig clavar cops de peu i el vaig sentir gemegar i devia rodolar perquè ja no el trobava i se'm va tornar a tirar a sobre i em va estabornir. (192-93)

Quan es desperta de la pallissa i en constatar que ja no el lliga cap vincle ni amb la dona ni amb la vida –«[ella] es va apartar i jo, que estava assegut amb l'esquena a la paret, em vaig

²¹³ Arnau Pons, en canvi, apunta que l'agressor amb alè de cavall mort és en realitat la dona d'aigua: «M'inclino a pensar que és d'ella que rep cops i pallisses i que també l fa al·lucinar i imaginar que qui l'ataca és el ferret» (2017 : 359). No creiem que en el text existeixen elements per justificar aquesta lectura.

tirar endavant com si busqués un lligam amb la vida, però els sentiments que em lligaven eren herbes podrides» (193)—, va a buscar la caixa de fusta on guarda el punxó amb què, de petit, havien maldat per matar-li el desig. És l'arma amb què, dos capítols després, durà a terme el seu darrer acte de rebel·lia, el més transgressor: «Vaig agafar el punxó i me'l vaig apuntar a l'alçada del cor. Els donava un mort tot sol. Un mort sense festa. [...] Que se n'adonessin ben tard. Si em treien de l'arbre me'n traurien mort» (202).

En definitiva, Rodoreda capgira la noció antropològica de víctima expiatòria, a qui dóna tot el protagonisme, veu i oportunitat d'alliberar-se, encara que sigui mitjançant el suïcidi²¹⁴. Si els textos etnogràfics, com el de Frazer, compilaven tot un seguit de rituals barbàrics contra pobres innocents que eren assassinats per creences màgiques absurdes, Rodoreda tria com a protagonista de la seva faula antropològica una víctima que es resisteix a ser-ho i que aconsegueix desemmascarar la mentida del ritual.

Es va inspirar realment en l'obra de Frazer? No ho podem assegurar del cert, en tot cas no hi ha dubte que va emprar la noció de societat tabuada per construir la seva novel·la. Però es tractava d'uns tabús nous, uns tabús que Rodoreda actualitzava perquè els lectors no poguéssim llegir *La mort...* amb la mateixa superioritat altiva i civilitzada amb què Frazer exposava aquella selva de mites i rituals de paper. Si l'escriptora aconsegueix deixar sense alè els lectors és perquè transforma en tabú la mateixa pulsó de vida: l'esperit que anima els cossos, que els fa voler coses. I el desig, l'erotisme, l'amor i la veritat, que estan prohibits en un poble on la pulsó de mort plana per tot.

²¹⁴ Al conte «La Salamandra», Rodoreda estalvia a la protagonista morir cremada a la foguera. Nega, així, la voluntat de la comunitat que la vol matar per bruixa i no deixa que el ritual de sacrifici es consumi del tot.

6.5 Primitivisme narratiu

Hem vist com *La Mort...*, amb una trama farcida de tabús, ritus de pas i personatges liminals té una configuració antropològica. Centrem-nos ara en l'estil i l'estètica de la novel·la. Al capítol 4.3 hem abordat l'anàlisi del llenguatge des del punt de vista de la dualitat sempre present entre sensualitat lluminosa i tenebror macabra. El protagonista, amb una mirada neta i una veu ingènua, enregistra tant allò que és bell com el que és abjecte amb un mateix estupor primigeni. Tanmateix, la innocència del punt de vista i de la veu –que Rodoreda ja havia masteritzat amb l'enunciació de molts contes i amb *La plaça del Diamant*– no és, per sí sola, l'única que dota a aquesta novel·la d'una estètica primitiva. Hi ha altres factors que hi contribueixen i que ens disposem a analitzar. La pregunta que ara ens guia és: ¿com va traslladar el primitivisme pictòric, que havia explorat pintant collages i aquarel·les a París, a un primitivisme narratiu?

Creiem que l'equivalent en narrativa de l'operació primitivista que havia observat una dècada abans en l'art d'avantguarda i que consistia en tornar nou allò més arcaic, passava per l'adopció d'un aspecte lingüístic i un altre de temàtic: d'una banda readaptar la forma de la rondalla i del conte popular; de l'altra, inspirar-se en certes llegendes i costums propis del folklore català per, mitjançant tècniques surrealistes, inventar-ne un de més fosc i propi. Rodoreda fa un ús modern dels contes tradicionals, n'incorpora certs trets però esborra tot rastre de moral o doctrina. Abans de *La mort...* ja ho havia assajat a contes fantàstics com «La meva Cristina» i «La Salamandra», que Ana Rueda ha interpretat tot advertint la subversió dels esquemes arquetípics de la fantasia tradicional i la dificultat de trobar-hi una interpretació realista o psicològica:

Many of her stories in *La meva Cristina i altres contes* echo traditional folktales, fairy tales, fables, apologies, parables, and bestiaries, which invariably contain a didactic pattern or inculcate certain values. Yet her stories are not a vehicle to impart lessons or foster particular doctrines. They are autotelic. [...] [Rodoreda's stories] participate in the ritually repeated material found in magical fiction or primitive fantasies, which traditionally carry a moral vision, but are balanced against an imaginative force that reverses such vision. (Rueda 1994: 201-202)

In “La meva Cristina”, the biblical moral evaporates from this oceanic fantasy and the story remains. In “La salamandra”, a great fire awaits the old moral values so that a new vision can (re)emerge through a disturbingly new perspective. (219)

En efecte, la literatura de Rodoreda, tot i fer-se ressò de paradigmes de contes tradicionals, relats bíblics o costums folklòrics, es resisteix a interpretacions conclusives o absolutes i la seva ambigüitat parodia el preceptes morals de la literatura popular.

«I deien que...» Usos rondallístics del llenguatge

Lluís Solà, en el seu article dedicat a *La mort...*, va fer notar la intensa densitat poètica de la novel·la, però també la proximitat amb el món dels contes tradicionals:

Com en els mites i les rondalles els elements naturals i les formes socials primitives constitueixen la matèria prima de *La mort i la primavera*. Les roques, els turons, les coves, els pous, els rius, els arbres, els boscos, els fems 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. (2008: 303)

És cert que els elements naturals hi són omnipresents, però creiem que la petjada rondallística també es pot observar, puntualment, en frases que semblen parodiar els proverbis i sentències d'antuvi. A *La mort...*, Rodoreda tenia de tints rurals i pseudo-saber ancestral aquella «escriptura parlada» que ja havia assajat amb la narració de Natàlia-Colometa²¹⁵. Recordem que l'artifici verbal de *La plaça...* consistia, d'una banda, en crear el miratge d'una veu propera que brollava amb aparent senzillesa i espontaneïtat, però sense cap incorrecció lingüística ni castellanismes; i de l'altra, en establir una diferència subtil entre qui narrava la història (Natàlia) i qui la protagonitzava (Colometa)²¹⁶.

²¹⁵ Sobre el concepte d'«escriptura parlada», vegeu cita n° 71.

²¹⁶ Rodoreda, al pròleg a *Mirall trencat*, afirmava «No he escrit mai res de tan alambinat com *La plaça del Diamant*. Res de menys real, de més rebuscat. La sensació de cosa viva la dona la naturalitat, la claredat d'estil» (2008a: 702). Sobre la noció d'artifici lingüístic a *La plaça...* vegeu cita n° 73. Sobre la diferència narrativa entre Natàlia i Colometa vegeu cita n° 72.

A *La mort...*, hi retrobem el llenguatge planer, la profusió de verbs de dicció, l'estil indirecte, el polisíndeton, les el·lipsis o les repeticions. Com Natàlia, el protagonista sense nom de *La mort...* reproduceix constantment les paraules dels altres, fins i tot en una estructura en *mise en abyme* –en què escoltem el que un altre personatge va dir prèviament a aquell que és citat pel jove²¹⁷. Però a *La mort...*, l'exercici de provar de dir les coses de la manera més inesperada és encara més extrem que a la novel·la anterior, atès que les coordenades del món presentat no són les de cap indret concret. D'altra banda, si a *La plaça...* Rodoreda suggeria un parlar col·loquial d'una dona del barri de Gràcia sense reproduir-lo fidelment (Albrecht i Lunn 1987: 60), en alguns moments de *La mort...* dóna la sensació d'imitar el parlar de la pagesia i de les llegendes a la vora del foc, però ho fa de manera quasi paròdica. Ja ho ha notat, amb molt d'encert, Arnau Pons:

En aquell «deien els vells» ja som en el moment en què la veritat es fossilitza en la tosquedat d'una creença. Rodoreda sap imitar molt bé, quan escau, la fraseologia del pagès o la del vell del poble, que deixa anar molt de tant en tant, no pas com un llampec de certitud que il·lumina una cruesa inamovible, sinó com un cop de gràcia que ratifica la violència del moment. És un ús gairebé irònic de la llengua. Res a veure amb la llengua floral i pagesa del poeta que celebra la identitat. Un punt de gravetat («havien vist la veritat de molt a la vora») es mescla amb un altre d'ironia molt dosificada («estaven tranquils»). La rudesia i la vellúria són aquí els millors aliats de l'opressió. (2017: 350-351)

No és casual que, a les escenes en què s'al·ludeix al saber dels vells, s'hi narri la cosmogonia del poble –amb tres versions diferents, per insinuar la poca veracitat dels mites d'origen– o bé es justifiquin els costums més cruels amb el pes de tradicions arcanes:

Explicaven que aquells garrofers havien vist el naixement del poble, les dues ombres ajuntades i el bot del primer cavall que havia sortit tot sol i renillant del mig del riu com una flama. Deien, si aquests garrofers poguessin parlar... (38)

Però els homes sense cara volien estar sols. [...] Sempre estaven tranquils perquè havien vist la veritat de molt a la vora, deien els vells, i era com si després d'haver passat el riu haguessin tornat a

²¹⁷ En trobem un exemple quan el protagonista refereix el discurs del senyor, que al seu torn reproduceix paraules del pres. Per tal d'il·lustrar-ho, tornem a citar un fragment ja transcrit prèviament: «Del pres en deia l'home de la gàbia i va dir, l'home de la gàbia m'havia conegut i era el més valent i amb tota la mirada endavant deia i sempre deia que ja que un no pot triar la manera de viure almenys ha de poder triar la manera de morir i s'hauria d'acabar...» (132).

néixer sense l'embranchida i l'encegament de la primera vegada. Però morien igual que els altres: de viu en viu i amb la boca plena de ciment fins al ventre. (40)

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. Una ombra que a dintre de l'aigua tremolava amb l'aigua. I deien que l'ombra del mort tornava allà on havia nascut. Deien que morir era fondre's amb l'ombra. (87)

Al poble de les glicines –malauradament una mica com a tot arreu– quelcom es considera veritat a força de repetir que ho és i quan la majoria així ho creu. L'ús irònic del llenguatge de la rondalla que, de tant en tant, apareix a *La mort...* recorda el cèlebre aforisme lacanià «tota veritat té una estructura de ficció»:

Al poble només hi havia un pres. Antigament n'hi havia hagut un altre i va viure, deien, el doble del que vivia la gent. Eren lladres. Al poble només es castigava els qui robaven. I el càstig era fer que no fossin persones. [...] Ningú no sabia què havia robat però tots deien que havia robat. (88)

L'autoritat i la credibilitat del discurs recau en el pensament comú i en el dels majors: tant si ho diu tothom, com si ho diuen els vells o les velles del poble, és prova suficient per legitimar càstigs corporals i pràctiques absurdes. El dir dels vells també serveix per treure ferro a la crueltat ritual, per revestir-la d'acte benefactor. Si hi ha homes a qui se'ls ha arrencat la cara és pel seu bé, perquè puguin viure més tranquils:

[Els homes sense cara] Quan estaven entre ells parlaven d'aigua i del gust estrany de la beguda que els feien beure abans de passar el riu. I de la serp d'aigua i de la cascada que se sentia molt amagada però més forta que la cascada de la Font de la Jonquilla. Sempre estaven tranquils perquè havien vist la veritat de molt a la vora, deien els vells, i era com si després d'haver passat el riu haguessin tornat a néixer sense l'embranchida i l'encegament de la primera vegada. Però morien igual que els altres: de viu en viu i amb la boca plena de ciment fins al ventre. (40)

El mateix passa amb el mirar de les embarassades i el costum d'embenar-los els ulls. Citem, en aquest cas, dues edicions diferents, perquè a l'edició de la *Narrativa Completa* es fa palesa la misogínia ancestral de les dones grans contra les joves que, en canvi, ha desaparegut a l'edició de Folch:

perquè deien que les dones s' enamoraven de tots els homes i com més temps feia que estaven embarassades, més de pressa. I entre l' enamorament de les dones i el mirar de les criatures passava el que no havia de passar. (39-40)

eren les dones velles les que deien que les dones joves s' enamoraven de tots els homes i com més temps feia que estaven embarassades, més de pressa. I entre l' enamorament de les dones i el terreny apropiat/ el mirar/ de les criatures, passava el que no havia de passar. (2008b: 569)

És precisament en les creences sobre les embarassades on trobem més punts en comú amb *La plaça...* i les supersticions que s' hi narren lligades al desflorament de les noies, l' embaràs i la maternitat. Tanmateix, aquests ritus de pas presents a la novel·la més famosa de l' autora formen part de la nostra història cultural i, per tant, han estat normalitzats tot i el qüestionament per part de les teories feministes. Rodoreda s' hi avança amb un fragment que alterna humor i horror. El somriure condescendent del lector davant d' una Colometa verge, massa ingènua, s' acaba glaçant en arribar al punt en què es descriu el sexe dins del matrimoni com a tortura per a les dones o la conseqüent violència obstetrícia que pateixen. I en un nou gir del paràgraf, Rodoreda, àgil, provoca un riure incòmode en lligar l' horror de la nit de noces com a explicació d' un altre costum estrany, el dels senyors que cedeixen el seient a les senyores en el transport públic:

Jo tenia una por molt grossa [...] M' havien dit que s' hi arriba per un camí de flors i se' n surt per un camí de llàgrimes. I que duen a l' engany amb alegria... Perquè de petita havia sentit dir que et parteixen... I jo sempre havia tingut molta por de morir partida. Les dones, deien, moren partides... La feina ja comença quan es casen. I si no s' han ben partit, la llevadora les acaba de partir amb ganivet o a cops de vidre d' ampolla i ja queden així per sempre, o estripades o cosides, i per això les casades es cansen més aviat quan han d' estar una estona dretes. I els senyors que ho saben, si el tramvia va massa ple, i n' hi ha unes quantes que han d' estar dretes, s' aixequen i les fan seure i, els que no ho saben, es queden asseguts. (2016: 61-62)

La cavalleriesitat és desemascarada com un acte compensatori per part d' aquells marits que ja han estat iniciats en el ritual de partir i estripar senyores. El fragment és tan ambigu com ho és el següent, còmic des del punt de vista d' en Quimet i espordidor des de la mirada de Colometa. Una polaritat que il·lustra la diferència a l' hora d' experimentar les relacions sexo-afectives per a bona part d' homes i dones en la societat patriarcal dels anys trenta:

I quan em vaig posar a plorar en Quimet va aixecar el cap per damunt de la gira del llençol i em va preguntar què em passava i li vaig confessar la veritat: la por a morir partida. I va riure i va dir que sí, que hi havia hagut un cas, el cas de la reina Bustamante, que el seu marit, per no tenir feina, la va fer partir per un cavall i de resultes va morir. I vinga riure i riure i més riure. [...] Però el que vaig explicar a la senyora Enriqueta va ser el cas de la reina Bustamante i va dir que sí, que era horrorós, però que encara era més horrorós el que li feia el seu marit, que ja feia anys que la pluja el regava i que les malves li florien al damunt, que la lligava al llit crucificada perquè ella sempre volia fugir. (2016: 62)

Tanmateix, si podem arribar a riure amb aquests fragments és perquè s'emmarquen en un marc realista en què la falta d'educació sexual i la violència exercida envers les dones en l'àmbit de la parella està normalitzada. Quan el somriure inicial se'ns ha transformat en ganyota és perquè Rodoreda ens ha obligat a desfamiliaritzar la violència i a veure-la com un costum aberrant i arrelat en les creences d'una tribu que, segons com es miri, resulta massa llunyana o massa propera: la tribu barcelonina dels anys trenta²¹⁸. Arnau Pons ha afirmat que «és com si la primera novel·la fes llum, dintre de la segona» (2017: 351)²¹⁹. Creiem que el contrari també és cert: *La mort...* permet il·luminar certs passatges de *La plaça...* summament escabrosos i presentats, veladament, en termes ritualistes. Per a la Colometa, mare jove i primerenca, tot és un misteri: el seu propi fill, el melic que ha de caure, la llet que «és molt senyora»:

Quan estava despullat plorava més fort que quan estava vestit i feia anar els dits dels peus com si fossin els dits de les mans i jo tenia por que no es rebotés. Que s'obris pel melic. Perquè encara no li havia caigut, però es veu que li havia de caure. El primer dia que el vaig veure tal com l'havia fet [...] [la llevadora em va dir] –Abans de néixer som com peres: tots hem estat penjats per aquesta corda. [...] I sempre em deia que el melic és la cosa més important de la persona. (77)

²¹⁸ Ja ho va apuntar molt bé Maria Bohigas: «De quina tribu parla, de quin ritu fundat en quines fosques creences? Doncs de la tribu barcelonina dels anys trenta i de les creences que hi corren sobre la nit de nuvis: sobre les relacions entre home i dona de què tracta, entre altres formes d'horror, *La plaça del Diamant*. No se sol insistir gaire en el fet que la Colometa conceix el que més s'assembla a la pau prop d'un home capat per una bala durant la guerra: som gaire lluny dels mutilats del poble de *La mort...*?» (Bohigas 2008: 4).

²¹⁹ Pons es refereix al lligam que troba entre «la representació dels qui han mort de bala a la Guerra Civil i els qui han mort passant per sota del poble quan han estat llançats al riu –perquè els uns i els altres apareixen davant de cada protagonista en forma d'esferes, boletes o bombolles de sabó que s'amunteguen i s'acompanyen» (Pons 2017: 351).

El pit amb llet se'm va obrir. La llet no volia anar-se'n. Jo sempre havia sentit a dir que la llet és molt senyora, però mai m'hauria pensat que ho fos tant... (77-78)

Tornem a *La mort...* Els nombrosos «deien» que, amb freqüència, puntegen la narració van més enllà d'un ús rondallístic del llenguatge: la frontera entre llegenda, murmuració i comareig és aquí borrosa. S'hi imiten molt bé les enraonies típiques dels pobles petits, on tothom vigila tothom. Rodoreda retrata magistralment la cultura de la xafarderia i l'art de fer córrer rumors —«deien que el senyor era l'últim de la seva raça. I se'n reien» (28). Però, en el cas del protagonista, els vilatans no es limiten a enraonar a la seva esquena i les paraules enverinades dels adults són armes llancívoles que la canalla converteix en pedres:

No sé d'on van sortir quatre o cinc criatures, despullades, amb les cames primes i el ventre gros. Cridaven, va amb la lletja, i saltaven com cabrits. El més grandet em va tirar una pedra i tots els altres s'hi van posar. I aleshores de darrera d'uns matolls se'n van aixecar cinc o sis més i em van començar a empaitar a cops de pedra. [...] i corrien darrera meu com si fossin volves i encara cridaven, va amb la lletja, va amb la lletja, va amb la lletja... Tot d'una una pedra em va petar en el tou del braç i em va començar a sortir sang. Matem-lo, matem-lo... i corrien i jo els havia avançat una mica. N'hi havia dos que jo havia tret dels armaris de la cuina. [...] I el més grandet, amb el cap enlaire, dret com un bastó, de tant en tant tirava el braç endavant, amb la mà oberta, i cridava, amb els morts, amb els morts... i tots van cridar, amb els morts... i quan se n'anaven giraven el cap i anaven cridant, amb els morts... (65-66)

Com als pobles de debò, on cadascú és jutjat per la reputació de la família, a *La mort...* els estigmes també s'hereten de pares a fills; i aquells nens, que de petits tiraven pedres, s'han fet grans i han ensenyat a d'altres més menuts com fer-ho o bé n'han engendrat de nous perquè res canviï: agressors uns, víctimes els altres. L'escena que millor ho il·lustra és a l'inici de la tercera part, quan el protagonista i la seva nena es troben a la Font de la Jonquilla amb dues dones que han anat a buscar i colar l'aigua infestada de cucs:

Van acostar-se a la font i la dels ulls sortits em mirava sense parar i no deixava de riure. Com feia tot el poble d'ençà que havia tingut la criatura. Aquella dona reia i jo sentia que pensava el que deien les criatures que, quan em veien amb la nena, cridaven, amb les mans fent trompa davant de la boca, l'esguerrada, l'esguerrada... com havien cridat, va amb la lletja, va amb la lletja... però ja eren unes criatures que havien crescut i les més petites havien après les coses dolentes de les més grans. La dona de la trena colava l'aigua i en va tirar un grapat a la nena i la nena es va posar a xisclar perquè damunt de la mà hi tenia un cuc petit com una espurna que es vinclava i revinclava i la dona va dir que la nena

era una nena amb la sang gastada. I covarda. [...] I la de la trena tornava, es va ficar al llit amb la seva marastra que té un test amb una flor. I la dels ulls amb massa blanc i enfora va arrencar a riure fort revinclada endavant i la de la trena reia encara més fort revinclada enrera: com boges. (99)²²⁰

En definitiva, Rodoreda insereix, en el relat innocent del protagonista de *La mort...*, el llenguatge de la pagesia, de les rondalles, de les llegendes, dels rumors i de les vexacions. Però en la seva veu també s’hi deixa sentir, sovint, un to marcadament infantil —«[al senyor] tots li fèiem llengotes» (16). Un infantilisme que encaixa amb la ingenuïtat del narrador i que també s’adiu a una història d’un poble primitiu que, en tant que tal, ens remet a la infància de la humanitat. Martha Tennent, traductora de *La mort...* a l’anglès, ha fet notar la proximitat de la novel·la amb els contes infantils: «La novel·la evoca un món fantàstic, una mena de faula que podríem reconèixer en part en els contes de fades de Hans Christian Andersen o en les faules dels germans Grimm [...] on hi havia violència, animals i escenes molt gràfiques en què la gent moria» (2011: 227). Creiem que la proximitat als contes infantils terrorífics s’aprecia també en el llenguatge.

Rodoreda dominava el registre dels contes infantils d’ençà dels anys trenta, quan en va publicar a les pàgines de *La Publicitat* i a la revista *Moments*, entre 1935 i 1938²²¹. Uns contes que la Rodoreda madura es va plantejar tornar a publicar però, segons Neus Real (2006), va abandonar ràpid la idea en constatar que li caldria massa feina de reelaboració, atès que estaven redactats amb un estil marcadament noucentista. La jove que els va escriure ja hi citava Ramon Llull, Oscar Wilde o Hans Christian Andersen, i ja sabia combinar innocència i crueltat²²², com faria magistralment dècades després amb els nens de *Mirall trencat*. La mirada rodolediana cap a la infància és plena de clarobscurs i no cau mai en la cursileria. Contrasta

²²⁰ Cal remarcar aquí una semblança amb el relat «La Salamandra», en què l’ambient és el d’un poble remot i la protagonista és empaitada per una paraula: «bruixa». Al principi es tracta només de l’insult pronunciat, baixet, per una dona que duu també una trena, però el mot de seguida es convertirà en la persecució de tots els habitants del poble fins a cremar-la a la foguera.

²²¹ S’han recollit al volum *Obra de joventut* (2015). També existeixen dues edicions il·lustrades que en publiquen una selecció. Vegeu Rodoreda (2020) i (2008d).

²²² Joan Rebagliato, a la seva crònica a *Nívol de La noieta daurada i altres contes* (Rodoreda 2020), ho resumeix així: «Andersen, Wilde, Topelius... Rodoreda fugí del món mediterrani de noucentistes i de tradicions patufejants de modernistes. Els seus models són les grans literatures nòrdica i britànica, que feien somiar Europa enllà de la frontera [...] La crueltat de totes les obres madures (elegant, quasi exquisida) surt a “La darrera bruixa”, “L’oreneta”, “La guardiola”, etc., aquí encara més xocant pel caràcter infantil dels contes» (Rebagliato 2020).

sempre tendresa i sadisme, perquè la violència també meravella els ulls d'un innocent encara no condicionat per la moral adulta. A les seves *Imatges d'infantesa*, ella mateixa es recordava víctima i sàdica alhora:

A en Felipet, jo el manava. [...] Jugàvem sempre al que jo volia jugar. [...] Un dia, poc després de Pasqua (els meus pares m'havien regalat un xerric-xerrac i una gran maça de matar jueus), en Felipet va dir que s'avorria i que se'n volia anar a casa seva. Estàvem drets al replà de l'escala [...] ell en un graó més baix que jo. Vaig agafar la maça de matar jueus que acabava de deixar a terra i li vaig clavar un cop de maça al cap amb tota la meva fúria. Va quedar molt quiet. I tot d'una em va donar una empenta per passar i va arrencar a córrer cap al reixat plorant i gemegant. Al cap de cinc minuts van trucar al timbre. Al peu del reixat hi havia el pare d'en Felipet [...] vermell de ràbia, cridant, així que va veure la meva mare, que em volia matar; havia trencat el cap del seu fill i el seu fill no vindria mai més a jugar. [...] Al cap de poca estona va sonar el timbre. La meva mare va mirar qui trucava per entre l'enreixat de les persianes i va dir en veu baixa, "és en Felipet". El vaig anar a veure. Estava allí, com una ànima en pena, agafat amb dues mans als ferros del reixat, amb els ulls encara vermells i el cap embenat; entre sanglots va preguntar-me si el deixava entrar a jugar. (Rodoreda 2008b: 527-28)

Aquella nena semblava la Mare de Déu, fina, amb els cabells llisos, llargs, de color d'avellana. No sé de què venia aquesta adoració. Però jo l'adorava. Mentre les altres la voltaven ben acostades, jo la mirava per entre espatlles, una mica de lluny. Hauria volgut ser la seva única amiga, que només tingués ulls per a mi. Un dia que vaig voler acostar-m'hi vencent la meva tímidesa innata, dues o tres em van apartar barroerament i em van pegar. Aquest amor, com el del gat, va morir endut per la feina de créixer i d'anar sabent coses noves. (2008b: 541)²²³

A *La mort...*, en canvi, innocència i sadisme s'han polaritzat i podem dividir els personatges entre víctimes innocents –el pres, el protagonista i la seva criatura– i sàdics –el ferrer, la seva dona i el seu noi, les dones de la Font, els vells de l'escorxador... La marastra és segurament el personatge més inquietant i l'única que és tendra i sàdica a la vegada.

²²³ Vegeu també el fragment «L'onze de setembre», en què recorda com una nena castellana, més gran que ella, li va arrencar repetidament el llacet de les quatre barres: «La cara se m'encenia, hauria plorat. Però no deia res i em vaig tornar a clavar el llacet esperant amb llàgrimes als ulls que tornés a arrencar-me'l. Potser em va treure el llacet set vegades, sempre somrient. I potser set vegades, amb paciència i ràbia, me'l vaig tornar a clavar. A l'últim va fer un soroll despectiu amb els llavis i va anar-se'n. Sempre més, quan m'han arrencat el llacet simbòlic de les quatre barres, he tornat a posar-me'l encara que hagi estat aguantant-me les ganes de plorar» (Rodoreda 2008b: 532).

Infantilisme

El jove sense nom de *La mort...* és un adolescent a qui bé escauen les paraules amb què Rodoreda explicava haver imaginat l'Adrià Guinart, el desertor protagonista de *Quanta, quanta guerra...*: «Hauria de ser un noi encara amb la llet als llavis, que, com als poetes, tot el que veïés el deixés sorprès» (2019: 5). L'alè poètic de *La mort...* rau precisament en aquesta mirada nova d'un noi primitiu que, com els nens petits que encara no han après totes les paraules, dóna descripcions inesperades per anomenar allò que no sap com es diu. Mots corrents com «parpella» no formen part del seu vocabulari, o tal vegada no existeixen en el seu món —«la son venia dolça damunt de la pell tan fina que tapa els ulls» (66). Tampoc coneix el mot «paladar». Per referir-s'hi, empra perifrasis poètiques. És amb un d'aquests tóms inesperats i diminutius que defineix la marastra com una mena de bestiola llaminera o de rèptil bufó:

Els dies que estava contenta es quedava en un racó i reia de tant en tant amb un riure que semblava una mena de grinyol i ensenyava una mica de boca de la part del sostre i una mica de llengua estreta com la d'un llangardaix. Braçet de sargantana, llengüeta de llangardaix. [...] Era llaminera: bevia l'aigua de la font fent cassoleta amb les mans, i abans d'omplir-se-les, se les fregava amb herba dolça. (49)

L'ús de diminutius és molt abundant, sobretot en la narració dels jocs amb la marastra. Pels adolescents, els *ossets* dels peus i de les mans, restes d'esquelets barrejats del bosc dels morts, s'han convertit en peces macabres d'un joc de nens:

Els ossets dels peus i els ossets de les mans ens servien molt per jugar. Els tiràvem enlaire i els entomàvem i si algun queia a terra el qui l'havia deixat caure havia perdut. Teníem un racó del bosc, molt amagat i ple d'olor de molsa, amb una pedra que feia cassola i a dintre hi vam ficar molts ossets dels peus i de les mans. I si no teníem gaires ganes de jugar, anàvem a la pedra i només els remenàvem i els deixàvem caure d'una mica enlaire per poder sentir el sorollet que feien quan es tocaven. (76)

A la segona part de la novel·la —en l'edició de Folch— el dos joves es dediquen, sobretot, a jugar. Juguen de dia, perquè a la tarda, el somni de retornar a la infància s'esquinça: la marastra ha de fer de prostituta dels vells —«A les tardes no jugàvem. Ella es quedava a casa i posava el test amb la flor a l'ampit de la finestra» (68). És mitjançant el joc que troben la manera de festejar i de rebel·lar-se contra els costums del poble. I és, amb el relat dels jocs, que s'accentua el to infantil en el parlar del protagonista. A través del joc simbòlic imiten i

transgredeixen, al mateix temps, les lleis del poble. Amb la pols vermella, juguen a les casetes i, amb la neu, a fer soques:

Vam fer dos llits com dos bressols, l'un ben al costat de l'altre per poder dormir agafats de la mà. I vam fer una pila de pols i figurava una taula i piles de pols que figuraven cadires i piletes de pols que figuraven tupins i perols i xicres i plates rodones. (66-67)

A *La mort...*, els ninots de neu prenen forma de troncs d'arbre glaçats i foradats. El jove i la marastra juguen a tancar-se en escorces, a travessar soques i a transformar-se, ells mateixos, en arbres.

I va venir la neu del pols d'estrella i l'aigua del riu es gelava a les vores. Trepitjàvem neu; i quan era glaçada grinyolava. Fèiem muntanyes de neu. Una vegada vam fer una soca molt gruixuda i la vam foradar i pels forats que la travessaven ens miràvem com si no ens coneguéssim i rèiem i el riure passava pels forats i se'ns ficava en el cargol de les orelles i allí dins encara reia una estona fins que se n'anava a morir a dins de tot del cap. [...] I no ens vam anar fins que ens va semblar que érem arbres, perquè a les plantes dels peus hi sentíem créixer i néixer arrels de fred de gebre que ens anaven lligant on érem. Ens va costar de desclavar els peus i els teníem com morts. (71-72)

Com els infants de debò que juguen a la guerra i a matar, a *La mort...* els jocs –com també els somnis– reproduïxen simbòlicament els costums del poble: anar a buscar la pols vermella a la Maraldina, obrir soques a cops de destral, tancar-hi cadàvers o fer-se por tot esperant una invasió estrangera d'aquells caramens que –com els bàrbars de Dino Buzzati a *El desert dels Tàrtars* (1940)– no acaben d'arribar mai:

I vam jugar a tenir por. Ja vénen, deia. I corríem d'una banda a l'altra amb el cor ple de sang espantada perquè no sabíem qui venia ni d'on venia, ni si eren molts els qui venien o només un de sol i que només venia en la por que ens havia fet la nostra veu. Ja vénen... ja vénen... Les soques dels arbres ens tapaven. Estàvem quiets una estona i tot d'una trèiem el cap per un costat de la soca i ens tornàvem a amagar de pressa com si cadascun de nosaltres fos, per a l'altre, aquell que venia i que no sabíem qui era i que no acabava d'arribar mai. I sortíem de darrera de la soca i escoltàvem i no se sentia res: només el respir de la llum i de la terra i de l'aire que vivia alt. (77-78)

Però el protagonista no és l'únic que fa servir, de vegades, un llenguatge infantil. El ferrer, que es posiciona sempre com adult, parla a la seva dona, al pres o al jove narrador com si fossin nens que no han estat bons minyons. L'infantilisme lingüístic vehicula la

ideologia de l'opressor, que si castiga els dissidents és, tal i com es fa amb la mainada, *pel seu propi bé*. El to infantil del ferrer serveix per amenaçar o per apaivagar, per amansir el represaliat abans d'infligir-li el càstig o, al contrari, per allisonar després d'haver-lo colpejat:

La dona del ferrer amb unes quantes dones venia amb nosaltres i quan érem prop dels rentadors es van posar a riure i ningú no sabia de què reien i es donaven cops de colze i el ferrer va ventar una bufetada a la seva dona de ple a la taca morada i li va dir que l'hora de riure era lluny i que encara trigaria. (147)

El ferrer va parlar al pres i no recordo què li deia, alguna cosa com que s'havia portat malament i que tot el poble el volia engabiat i que si engabiat parlava i parlava del que no havia de parlar als nois del poble, trobaria la manera de fer-li malbé la llengua mentidera. (148)

El ferrer es va acostar i em va donar uns quants cops a l'esquena i va dir no tinguis por... [...] Jo no em vaig despullar. Vaig arribar a la vora del riu sense saber per què hi era. [...] Va ser el ferrer qui em va treure la roba. M'hauré de cuidar de tu... i em treia la roba a poc a poc [...] I una mà molt grossa em va empènyer endavant pel cap. (165-66)

El millor rondallaire del poble és, sens dubte, el seu fill, el noi del ferrer, que durant més de quatre pàgines converteix en conte infantil la transmigració de les ànimes i, així, es fa seva la filla del protagonista²²⁴. Poc abans de morir, el senyor fa de nen petit. Uns homes manats pel ferrer el baixen al poble per dur a terme el regicidi ritual i ell plora com una criatura o –el que és pitjor en la ment masculista dels vilatans– com una dona: «Mentre el baixaven per la muntanya va tornar en si i diu que somicava, com si en comptes de pare i mare només hagués tingut mare i somicava pitjor que una dona». (144)

Per últim, també trobem a *La mort...* una fórmula típica de les rondalles com «cria que cridaràs» (18), estructura intensificadora que indica una acció sense interrupció i que s'adiu amb el temps mític dels contes. Un altre exemple és «venta que venta», que dóna un punt còmic al maltractament físic de les embarassades a mans del seus marits, presentats com si fossin autòmats: «I les dones embarassades, quan el senyor havia baixat del cotxe, s'havien

²²⁴ A setè capítol de la tercera part, analitzarem la importància cabdal i metafísica que, al nostre parer, amaga aquest conte d'aparença infantil.

tret les benes dels ulls per poder mirar-lo, i els seus homes, quan se'n van adonar, els van girar la cara a bufetades: del dret i del revés, del revés i del dret. Venta que venta» (70).

En conclusió, els tons de vegades infantils, d'altres rondallístics o refranyers són els colors que tornassolen el llenguatge de *La mort...* i que contribueixen a crear una estètica primitivista, un ambient de conte de por per a nens que s'han fet grans. L'altre element que n'accentua el primitivisme és, a parer nostre, la creació d'un folklore propi.

Un folklore fosc

Nens que tiren pedres, una noia tarada, dones que es riuen dels marits banyuts i que fan córrer rumors sobre fills bastards. No som gaire lluny de la vida d'un poble real, encara que sovint s'hagi exagerat el caràcter fantàstic de l'obra. Si bé és cert que conté alguns elements sobrenaturals, les dinàmiques que s'estableixen entre els personatges o la seva deformitat no respon, en cap cas, al fantàstic²²⁵. Tanmateix, Carme Arnau inclou en aquest gènere l'esguerrament de la marastra (1997: 30 i 246, n. 5). Nosaltres, en canvi, estem d'acord amb Pons que el personatge té un cert grau de discapacitat mental²²⁶:

Simplement té cretinisme i, per tant, endarreriment mental, i també micromèlia en un braç, una deformació que pot ser hereditària i que transmet a la filla. ¿En quants pobles la canalla no s'ha sentit atreta i fascinada pel cretí esguerrat, objecte de riota i de por? ¿I no ha estat la cretina en molts indrets

²²⁵ Al seu projecte d'adaptació cinematogràfica de *La mort...*, Agustí Villaronga tenia pensat –segons ens va dir en una conversa– d'incorporar personatges amb discapacitat psíquica per il·lustrar precisament el cretinisme d'alguns personatges de la novel·la.

²²⁶ El propi text ho diu, encara que el protagonista no ho vulgui reconèixer: «La gent del poble deia que la meva marastra era una mica endarrerida i jo pensava que no...» (47). Rep l'escarni dels vilatans per la deformació al braç, per fer de prostituta i pel seu endarreriment: «La meva marastra seia a l'entrada de la casa, amb una bola de greix a la falda. Tots els qui passaven li deien coses i ella menjava i no mirava ningú. Però així que havien passat els mirava i els renyava amb un dit» (84). No obstant, el seu endarreriment és ambigu, ja que sembla tenir accés a una mena de saber diferent que li transmet quan són a la cova.

una persona que ha hagut de viure la sexualitat asfixiant d'un poble, com passa amb la marastra i els vells de l'escorxador, que la crien de petita i en fan la seva joguina? (Pons 2017: 370)

Però creiem que Rodoreda no s'inspira només en les dinàmiques socials dels pobles reals, sinó també en les seves creences folklòriques. La més evident és l'aparició d'una dona d'aigua al sisè capítol de la tercera part, un dels capítols més bells de tota la novel·la. Carme Arnau fou la primera en advertir que la noia misteriosa del riu era una encantada –també anomenada ondina– personatge típic de les llegendes pirinenques (1990: 73 i 90 s.). Després d'espigar-la, el protagonista se li posa al davant, però, com si d'un somni es tractés, no arriba mai a fregar-la amb els dits:

Vaig sentir un plaf! a l'aigua i vaig alçar el cap. [...] Em vaig acostar a les canyes i m'hi vaig amagar i vaig veure una noia que sortia de l'aigua i es vestia i va sortir de darrera de les canyes ficant-se el cosset a dintre de les faldilles, d'esquena a mi, gairebé fregant-me un genoll amb el baix de les faldilles. I els peus eren blancs. I el començament de les cames. I els talons de color de rosa com el color de rosa de les cases a la primavera. [...] i va córrer cap a l'aigua d'on acabava de sortir [...] I va tornar allà on havia estat, però de cara a mi, aquesta vegada, i va alçar els braços i amb totes dues mans es va agafar els cabells i se'ls va posar enlaire i els va lligar no sé com. [...] I vam mirar-nos. Dreta davant meu encara amb els braços enlaire i jo dret davant d'ella. Tots dos drets iguals. Ulls amb ulls i boca amb boca i els cors contrariats. I sense voler-ho i sense pensar-ho vaig estirar un braç amb la mà oberta perquè em van venir ganes de tocar-la: perquè era viva i per veure si era de debò. I ella, com si li hagués encomanat ganes de fer el que jo havia fet, va estirar un braç cap a mi amb la mà oberta. I prou. Tots dos drets iguals i amb les puntes dels dits a punt de tocar-se separades tot just pel que hauria pogut ser el gruix d'una fulla. [...] I se'n va anar. I em vaig quedar amb la mà oberta. I vaig tenir un sobresalt, perquè tot d'una els cabells se li van desfer i com una nit precipitada li van caure esquena avall. [...] I vaig fer un pas i vaig posar els peus en les marques d'aigua que ella havia deixat a terra i vaig prémer les plantes dels peus tan fort com vaig poder contra la terra. (126-28)

La tradició popular conta que les dones d'aigua pentinen les seves cabelleres amb pintes d'argent vora les fonts i els estanys, i encanten a qui les observa. Si bé aquí la pinta ha desaparegut, és tot mirant com la noia es recull els cabells i com se li desfà la cabellera –«una nit precipitada»– que el protagonista s'encanta i comença a sentir, fort dins seu, el desig. Arnau Pons ha fet notar que es tracta d'una noia *perfecta* l'única figura humana sobrenatural de la novel·la que no presenta trets grotescos ni deformats i que, per tant, surt del riu com una «aparició misteriosa i quimèrica» (2017: 360).

La dona d'aigua no és l'únic personatge de la novel·la inspirat en éssers meravellosos de la mitologia popular. Un altre de ben misteriós és l'home del garrot, o home de la cova, l'home més alt de tots que sembla pertànyer a la raça dels gegants i que és protagonista del cinquè capítol de la tercera part:

Darrera de les Pedres Altes, en una cova, vivia l'home del garrot. Tenia els palmells vermells de tant passar-se les nits fent molinets. El garrot era la seva defensa i vivia del garrot. Era vell i ja no feia com abans que cada dia acceptava la lluita amb un noi del poble. Els hi enviaven d'un a un i ell els rebia amb el garrot a la mà. Era un home alt, el més alt de tots. Tenia els cabells mig blancs i mig grocs, escassos. Les ungles dels peus llargues i dures com l'unglot dels cavalls. Negres. Perquè a la vora de la cova hi tenia el femer i s'hi passejava per damunt per respirar l'olor dels fems que li donaven força. De petit l'havien ensinistrat així. A viure amb paciència. (122)

L'home del garrot és una institució al poble, atès que performa un dels rituals més importants per matar el desig i apaivagar la virilitat dels nois joves que el van a buscar per batre's en duel. A canvi, els vilatans «li duïen menjar i li duïen fems, sense badar boca per no despertar-lo si dormia» (123). La cura de la gent a no despertar l'home de la cova és un altre element que sembla insinuar que es tracta d'un gegant i que recorda contes, com el d'en Polzet i l'ogre. L'home que fa voleiar el garrot ens fa pensar també en una de les pintures negres que decoraven la Quina del Sordo: el «Duelo a garrotazos» de Goya, tot i que a *La mort...* el duel no és entre iguals i el gegant venç l'oponent més per la força interior de la paciència i pel seu arrelament a la terra, que no pas fent ús de la violència física:

Tot d'una un noi del poble se sentia valent i amb ganes d'empassar-se el cel i el riu i un bon dematí es llevava i demanava que el deixessin anar-se a barallar amb l'home del garrot. L'anava a trobar amb una canya seca i llarga acabada en punxa. I feia sortir l'home de la cova a crits i el desafiava fent bots i corrent d'una banda a l'altra i l'home sortia a poc a poc i preguntava al noi què volia, això que ja sabia que volia guerrear amb ell, i quan el noi li havia dit que hi anava a barallar-s'hi i a guanyar-lo, l'home agafava el garrot amb dues mans, feia anar el cap avall i li deia que ja podia començar. Obria bé les cames, s'apuntalava bé amb els peus, i començava a esquivar la canya. De vegades la canya li esquinçava la pell però ell no se'n sentia i anava fent fins que el noi queia a terra desalenat i mig mort i l'home del garrot sense ni mirar-lo entrava a la cova i esperava la nit per entrenar-se amb el garrot allà mateix on el noi havia caigut. I el noi tornava al poble canviat. Si tenia la sang revolta hi tornava amb la sang plana. I servia més per viure que no pas abans. I deien que l'home de la cova als qui eren febles els feia forts. [...] I quan sortia a la nit a fer voleiar el garrot contra l'aire cridava que la serp del riu s'aixequés enverinada i que les muntanyes es fessin planes i que l'home morís abans de néixer.

Feia anar el garrot d'esquerra a dreta i de dreta a esquerra, de dalt a baix i de baix a dalt, gairebé sense bellugar-se. Domina amb els braços, deien. I amb una mirada que té a dins. Ja feia més de cinquanta anys que vivia a la cova. I gairebé tots els dels poble havien passat per la prova del garrot» (123).

En l'home de la cova hi veiem encara una tercera referència clara al gegant de la mitologia grega Antaeu, fill de Posidó i Gea, que assaltava els viatgers i els forçava a lluitar amb ell fins que Hèrcules, no sense dificultat, el va poder vèncer en adonar-se que calia aixecar-lo i escanyar-lo perquè el gegant, que era fill de la terra, no reviscolés en contacte amb aquesta²²⁷. Que Rodoreda s'hi inspira ens sembla evident, ja que escriu que l'home de la cova es passeja per damunt del femer «per respirar l'olor dels fems que li donaven força» (122) i perquè el gegant també obté el seu vigor del contacte amb el garrot. El protagonista i el noi del ferrer descobreixen, tot espiant-lo, el secret del seu braó i és el fill del ferrer qui li pren i li amaga l'arma. Rodoreda canvia el mite herculi. És el noi més feble és l'únic al poble capaç de vèncer el gegant:

I mentre el miràvem va fer anar el garrot d'una banda a l'altra a l'alçada d'home i de mica en mica es va anar ajupint fins arribar a alçada de cames: si n'hagués tingudes dues a tret les hauria trencades. I vam veure com plegava i com es ficava a la cova i aleshores caminava arrupit pel pes de tants cansaments, com si en deixar el garrot es fes vell de seguida, com si l'os de l'esquena se li ablanís [...] [el noi del ferrer] em deia que marxéssim de pressa, que havia pres el garrot del vell i l'hi havia amagat entre matolls. Anem abans no se n'adoni... (124)

A la quarta part, quan s'ha desfermat la violència i el poble crema, el propi noi reivindica la fortalesa del seu ingeni que ha permès a altres joves de matar l'home del garrot

²²⁷ Entre els pocs llibres que s'han conservat de la biblioteca de Rodoreda s'hi troba el títol *Los gigantes y el misterio de los orígenes*, de Louis Charpentier, de què l'escriptora tenia un exemplar en l'original francès publicat per primer cop el 1969. Aleshores, ja havia redactat diferents estats de la novel·la i introduït el personatge de l'home del garrot. El llibre de Charpentier comença precisament pel relat de la batalla entre Anteu i Hèrcules: «Habiéndose enfrentado, los dos adversarios, el campeón de los griegos y el gigante, el griego fue el más fuerte y derribó al gigante; pero cuando Anteo tocó el suelo, como era “hijo de la Tierra”, recobró nuevas fuerzas al contacto con ésta y reanudó el combate. Tres veces fue derribado Anteo, y otras tantas la tierra volvió a darle nuevos arrestos, que le permitieron proseguir la pelea... Entonces Hércules lo separó de la tierra y, levantándolo en vilo, lo estranguló entre sus brazos. Según los relatos mitológicos, este combate se habría originado porque Anteo le cerraba a Hércules el paso al “Jardín de las Hespérides”, adonde se le encargó que fuera a robar las manzanas de oro» (Charpentier 1971: 14).

gràcies a ell. Sense el garrot no té cap poder, com tampoc el gegant del mite herculi sense el contacte amb la terra :

Va dir que tot havia començat quan havien tornat els nois que havien matat l'home del garrot... i va dir que era ell qui l'havia matat perquè ell havia fet adonar que el vell sense el garrot era pitjor que una vella sense força. I que si no li hagués amagat el garrot aquella nit el vell encara viuria... jo que sempre he estat com mort he matat mig poble... (179)

Un altre personatge típic dels contes que retrobem, modificat, a *La mort...* és el de la marastra. Sergio Fernández ha notat la seva deformació arquetípica a la novel·la i la repartició dels seus atributs entre dos personatges diferents, la mare i la marastra del protagonista:

La madrastra, arquetípica en los cuentos maravillosos, suele aparecer como un personaje maligno, en contraposición a la madre biológica. Sin embargo, en *La mort i la primavera* se estira esta concepción mediante tres potentes estrategias sinérgicas: en primer lugar, la edad de la marastra: «La meva marastra tenia catorze anys», su pseudoantropofagia, y, por otro, la descripción de la madre del narrador. (Fernández 2019: 306)

Però, a banda d'inspirar-se en éssers mitològics com els gegants i les dones d'aigua, o en les marastres dolentes dels contes infantils, creiem que Rodoreda va pouar imaginativament en certs costums del folklore català. No obstant, els elements folklòrics que tot seguit exposarem són més difícils de descobrir, atès que es troben tan transformats i descontextualitzats que el lligam que guarden amb la probable font real és distant i borrós. A primera vista, pot sobtar que una barcelonina de soca-rel com Mercè, que de petita no va sortir gaire del casal Gurgí, conegués els costums i creences dels pobles. Però hem de recordar que el Sant Gervasi de Cassoles de principis del segle XX, on va créixer i que tant va recordar a la seva literatura, poc s'assemblava al barri del nord-est de la Barcelona actual. Llavors la societat tenia un pòsit rural, també a les ciutats, avui desaparegut. Així ho demostra l'obra etnogràfica de Joan Amades, que va recopilar els costums i llegendes de la capital catalana a un mateix nivell que el de la resta de pobles del país. D'altra banda, no és estrany que Rodoreda fes servir a *La mort...* un recurs que ja havia emprat abans a l'inici de *La plaça...*:

La Julieta va venir expressament a la pastisseria a dir-me que, abans de rifar la toia, rifarien cafeteres; que ella ja les havia vistes: precioses, blanques, amb una taronja pintada, partida en dues meitats, que ensenyava els pinyols. [...] Anava blanca de dalt a baix: el vestit i els enagos

emmidonats, les sabates com un glop de llet, les arracades de pasta blanca, tres braçalets rotllana que feien joc amb les arracades i un portamonedes blanc, que la Julieta em va dir que era d'hule, amb la tanca com una petxina d'or. (2016: 17)

Un fragment que ha estat massa sovint interpretat en clau biogràfica, seguint la declaració que l'autora va fer al pròleg de 1982, en què confessava que de joveneta li havien prohibit anar a ballar²²⁸. Però, literàriament, l'inici de *La plaça...* conté més referències i ironies: la taronja pintada de la cafetera, partida en dues meitats, remet clarament al tòpic de trobar la mitja taronja, però aquí ensenyen pinyols com si fossin dents i anuncien que les relacions amoroses no són sinònim de flors i violes. Rifem cafeteres o rifem noies? Natàlia va vestida tota de blanc, com una núvia, que duu closa la seva virginitat en el portamonedes amb tanca en forma de petxina daurada, símbol paròdic del seu valor al mercat de l'amor. Ens sembla que Rodoreda al·ludeix aquí als «mercats» o «fires de noies», la concurrència a balls, fires i aplecs on acudien fadrines i fadrins a cercar parella²²⁹.

A *La mort...*, les referències folklòriques encara han estat més dissimulades. És el cas de la mare del protagonista que es passa la nit cridant davant la casa dels acabats de casar i que recorda les esquellotades que es feien arreu dels Països Catalans. Quan un home vell es casava amb una dona més jove o un vidu contreia segones núpcies, una colla de joves –o bé tot el poble– feia soroll amb esquelles d'animals per esguerrar la nit de noces fins que el vell nuvi no els donés diners per beure vi²³⁰. Rodoreda ha

²²⁸ «Quan tenia tretze o catorze anys, una vegada, per la festa major de Gràcia, vaig anar amb el meu pare a seguir carrers. A la plaça del Diamant havien aixecat un envelat. Com a d'altres places, és clar; però el que sempre més he recordat és aquell. En passar-hi pel davant, tot ell una capsa de música, jo, a qui els meus pares prohibien de ballar, en tenia unes ganes desesperades i anava com una ànima en pena pels carrers guarnits. Potser per culpa d'aquesta frustració, al cap de molts anys, a Ginebra, vaig començar la meua novel·la amb aquell envelat» (2016: 7).

²²⁹ Joan Amades escrigué al volum «Costums i creences» del seu *Folklore de Catalunya*: «La concurrència a les fires, per part de les donzelles àvides de trobar casador i per la dels fadrins per cercar-hi promesa, ha subsistit ben viva fins ara. Són diverses les fires qualificades de “fires de noies” i de “fires de l'amor”. Fins a la darrerria del segle passat la fira de Santa Llúcia de Barcelona, constituïa una veritable fira de noies» (Amades 1980: 246).

²³⁰ «És costum general, quan es casa un vidu, i de vegades àdhuc quan es casa un vell amb una jove, exigir-li el pagament d'una quantitat suficient per a poder comprar vi i fer una petita col·lació a la seva salut. Si el nou casat es nega a pagar, li fan una serenata de sons discordants i dissonants tan estrepitosa com els és possible. Els estris més usats per a fer soroll són esquelles, per la qual raó se n'ha format el mot esquellots» (Amades 1980: 399).

transformat el costum: aquí només fa escàndol la mare del protagonista, seguint la tradició de les seves avantpassades. La veu és el seu esquellot i no demana res a canvi de cessar la cridòria:

[La meva mare] dreta i prima i amb un ribet vermell als ulls. Pegava les criatures. Feia malbé la nit dels nuvis. Quan dos es posaven a viure sota del mateix sostre es passava la nit cridant al peu de la seva finestra: com un gos. Fins que la llum malalta del dematí la feia callar. Dels crits de la meva mare no en feia cas ningú, perquè ella havia explicat que la mare de la seva mare també ho feia i que totes les dones de la part de la seva família ho havien fet. Sortia com un llampec així que els nuvis es tancaven a casa i, amb la boca esquinçada, crida que cridaràs. I quan la meva mare ja era morta, quan ja feia temps que estava enterrada, el primer dia que el meu pare i la meva marastra van dormir junts, jo, només jo, vaig sentir els crits de la meva mare al peu de la finestra del meu pare: fins a glop de llum. (17-18).

La mare crida com un gos. Bru-Domínguez hi ha vist una referència a la licantropia i un signe de dissidència que l'apropa al pres i a la seva animalització: «Her association with sexuality and the night, in addition to her animalistic drives and red-streaked eyes, so similar to those of the dissident *pres* who is forced to look and behave like a horse, inevitably liken her to a female werewolf» (Bru-Domínguez 2013: 172). Rodoreda deformaria així la referència folklòrica i barrejaria, com en un cadàver exquisit surrealista, els udols d'una donallop –típica també de la mitologia antiga lligada a la maternitat²³¹– amb la tradició de les esquellotades al peu de la finestra dels nuvis.

Qui sap si l'escriptora no hauria operat de manera semblant per a la invenció del ritual del pas del riu, amb la combinació de dues fonts diferents: una d'històrica, la de l'Ebre que empenyia corrent avall els cadàvers de tants soldats morts durant la batalla més llarga i sagnant de la Guerra Civil; i una altra referent a un ofici tradicional ja desaparegut, dur i perillós, el dels raiers que, tant a l'Ebre com al Segre, construïen embarcacions de troncs per a la seva conducció fluvial aigua avall, aprofitant el curs del riu. Significativament, un dels indrets on aquesta activitat va ser més important a Catalunya és Coll de Nargó, on a finals

²³¹ «It is not surprising that for two millennia the she-wolf motif has been subsumed into a great number of narratives of motherhood. In classical mythology, for example, she has taken either the shape of the monstrous devouring mother, or that of tamed partaker in the establishment of patriarchy, as the suckling mother to the founders of Rome» (Bru-Domínguez 2013: 174).

dels noranta es va inaugurar el Museu dels Raiers. Tot i que el primer viatge de Rodoreda al poblet pirinenc fou l'any 1933 i sembla que l'últim rai que va baixar des de Nargó pel riu Segre fou el 1932, aquesta activitat hi devia ser molt present en l'imaginari del poble. Avui encara s'hi organitzen baixades de rais a l'agost que rememoren «un ofici que ha quedat ben gravat en el record col·lectiu, gairebé com un ritual antic» (Torres 2008: 60-61). No podem assegurar del cert que Rodoreda arribés a veure o a sentir parlar dels raiers, però la insistència a la novel·la en les descripcions del corrent d'aigua que empeny els cossos d'homes riu avall ens fa pensar que podria haver barrejat imaginàriament l'ofici de navegació fluvial amb el record de l'Ebre i els soldats morts que s'hi llançaven com si fossin troncs. En tot cas, a l'escena en què el protagonista és obligat a submergir-se al riu, descriu la seva angoixa com si es tractés del nus de fusta que creix a un tronc: «A dintre del pit m'hi va néixer una cosa dolenta: com si tingués un grop al mig del pit i en aquest grop s'hi arrapés la por de viure i la por de la gent i la por de tot el que no es coneix. Un grop de patiment al mig del pit amb els nervis per arrels» (169-70).

Un altre exemple d'un possible ús del pòsit folklòric a *La mort...* és l'escena que pot resultar xocant i surrealista –ja apuntada abans– de les serps que beuen llet de dona. Com hem vist, la imatge fou proposada per Obiols que devia compartir aquest saber ancestral de llegendes catalanes avui gairebé oblidat: «Hi havia serps pels racons [...] i s'entaforaven on podien. Se'n va adonar una dona que criava perquè una matinada se'n va trobar una d'enganxada a cada pit» (56-57). El fragment simplement exagera, descontextualitza i duplica l'antiga creença que les serps oloraven la llet i es ficaven a casa hipnotitzant la mare que criava. La dona, sense adonar-se'n, acabava nodrint una serp en comptes del seu nadó²³², i per això calia ben tancar portes i finestres.

Hi ha encara un ritual que ens sembla clarament inspirat en costums pairals: el de pintar la façana de les cases de color rosa. Creiem que remet a l'antiga tradició d'emblanquinar amb calç, a la primavera, que servia per mantenir i purificar les cases, i que transformava la llum dels pobles. Rodoreda degué haver vist algun poble o conjunt de cases acabats d'emblanquinar, amb el blanc de les façanes que tot ho enlluernava, per escriure una frase com aquesta:

²³² Vegeu nota al peu n° 21.

Les cases del poble eren totes de color de rosa. A la primavera les pintàvem i potser per això la llum era diferent: perquè agafava el rosa de les cases com a vora del riu tot agafava color de fulles i de sol. (10)

Però el que en realitat era un costum de neteja i purificació —a banda de l'emblanquinament primaveral, en alguns indrets també s'emblanquinava la casa després de la mort d'un familiar, l'endemà del funeral—, Rodoreda ho transforma en una ritual amb connotacions simbòliques abjectes, ja que la pintura rosa sembla evocar el color de la sang menstrual. Hi ha diversos elements que ho fan pensar: el pigment vermell l'extreuen de les entranyes de la terra: «Anàvem tots, homes i nois, a buscar la pols vermella per fer la pintura rosa, a la cova de la Maraldina» (10). L'associació simbòlica entre coves i feminitat és ancestral i aquí ve reforçada pel nom de la muntanya que sembla evocar una sonoritat maternal. A més, el color rosa aconseguit amb la «feina de barrejar la pols amb l'aigua» (12) es troba duplicat en els colors de les dues flors de la marastra, una blanca i l'altra vermella. La marastra les exposa a l'ampit de la finestra per mostrar públicament el moment del seu cicle menstrual i indicar així la disponibilitat per a prostituir-se (Bru-Domínguez 2013: 190):

[La meva marastra] Tenia els cabells negres i estirats, la boleta de l'ull una mica verda. I la cua de l'ull se li acabava amb un ventall de ratlles fines. En tenia també de banda a banda de front i a cada costat de la boca. Com una velleta. Els dies que estava amoïnada perquè havia de posar el test a la finestra, davant de la cortina, les ratlles se li enfonsaven i se li feien una mica fosques. (49)

A la versió més antiga de la tercera part que s'ha conservat, la correlació entre la flor i la menstruació és més evident: «amb la flor vermella i de vegades amb la flor blanca: la neu i la sang» (212). A la versió més nova s'insisteix en el cicle continu de les flors que al poc de marcir-se, deixen pas a una de nova, com si es tractés d'una al·legoria de l'ovulació:

La flor blanca era igual que la flor vermella: només eren diferents pel color. Tenien cinc fulles petites i cinc fulles més grosses sota de les petites: del cor els naixia un manyoc de fils grocs acabats amb un plateret. Eren flors de tot l'any. Quan una es pansia de seguida en sortia una de nova de dintre de 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. No sabíem d'on les havia tretes. El dia que va entrar a casa va posar els dos testos damunt de la taula. (53)

Advertim que es dona una repetició cromàtica entre el codi binari de les flors de la marastra i la pintura rosa amb què es pinten les façanes de les cases. Si la flor vermella a la finestra indica que la marastra està menstruante i, per tant, que no es pot jaure amb la prostituta del poble, aleshores podríem interpretar el ritual de pintar les façanes del color de la sang menstrual –considerada la més contaminant per totes les cultures als diferents continents²³³–, com una tradició més per foragitar la temptació de l'erotisme en una comunitat aterrada pel desig sexual. Rodoreda invertiria així la referència al costum primaveral d'emblanquinar les cases: la «purificació» de les del poble de *La mort...* es duria a terme, contràriament, mitjançant l'exhibició a les façanes del color –si bé diluït en aigua– de l'abjecció, atès que el pigment roig és extret de l'úter de la terra descrit com «un pou humit i negre»²³⁴ (11).

D'altra banda, existia un costum folklòric català molt semblant per tal de manifestar el despit pel desig amorós no correspost: consistia a pintar de vermell la façana de la noia que havia donat carbassa. Joan Amades el va recollir junt amb d'altres manifestacions de festejos que no acabaven bé:

Els galants desdenyats, fos per la noia a qui es declaraven, fos per la promesa amb qui festejaven, per esbravar el seu despit li empastifaven la porta, la finestra o bé tota la façana amb sutzures repugnants i pudents. Al revés de com feien enramades de flors i de brancatge per manifestar galania i simpatia. Aquest costum s'estengué tant que ha arribat a absorbir el concepte original de les enramades fins a tal punt que actualment hom entén per tal només la manifestació de desafecte per mitjà de sutzures. [...] Una forma d'enramada del caràcter d'aquestes de que parlem consistí simplement a pintar desmesuradament la façana de vermell servint-se de “mangra”, i d'ací que hom també qualifiqui d'“almanguenada” aquesta manifestació de despit. [...] Bé podria ésser que en llur sentit original fossin

²³³ Vegeu de nou Frazer (2015) i els tabús associats a les dones menstruants. Però també l'interessant assaig de Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980).

²³⁴ Abans hem interpretat el pou de la Maraldina com al·legoria d'un malalt que s'ofega i que prefigura la tortura mortal del ciment. Tanmateix, el text és prou ambigu per admetre interpretacions diferents d'un mateix element. Creiem que en el cas de la cova es fa al·lusió tant a una gola com a un úter. De fet, a la versió més antiga de la tercera part, la filla del protagonista mor dins d'aquesta cova, on havia viscut amb el seu pare. La nena, rebutjada per la marastra, mor dins l'úter de la terra, en aquell pou on els seus pares havien jugat a casetes i havien construït llits com si fossin bressols amb la pols vermella: «Més enllà d'on havia caigut hi havia els bressols. Amb el peu vaig esbarriar-los. I la vaig agafar» (242).

emprats per a les enramades amb la idea d'atreure el mal devers la persona que hom tractava d'enutjar.
(Amades 1980: 295)

A *La mort...* el ritual de pintar de rosa les façanes no té aquest significat d'escarni individual, és un costum col·lectiu com ho era la tradició d'emblanquinar. Però el ritual de la novel·la podria està relacionat amb el de les enramades, atès que també amaga connotacions referents al desig sexual i a la coerció contra la infidelitat. La nostra hipòtesi pot quedar reforçada amb l'escena de la lluita entre ocells blancs i negres i el costum de clavar els cadàvers dels blancs a les portes de cada casa. La fauna dels ocells repeteix al·legòricament la por dels vilatans a no poder garantir el parentiu de l'estirp —«El tercer ou dels tres que els endolats havien començat a covar, estava ple d'un ocell blanc. Un ocell blanc que ningú no sabia d'on venia» (46). Els endolats es consideren com a fauna legítima del poble pel seu vincle amb els cavalls —«es posaven a l'esquena dels cavalls i els passaven el bec a poc a poc per entremig dels pèls aplanats. Els cavalls estaven quiets i a penes respiraven. Estimaven els endolats. Vivien junts dues setmanes senceres» (46). A més, són ocells aparellats que construeixen un niu. En canvi, els blancs van sols —«eren ocells sense parella, petits, amb el pic de l'ull vermell i la cua curta i ampla» (46)— i s'apropien dels nius dels endolats. Ho pagaran amb la mort. Els vilatans clavaràn els cadàvers a la porta de cada casa, un recordatori de la llei de parentiu i de la llei contra la infidelitat²³⁵:

Un cop trets del niu els endolats anaven mig perduts per damunt de l'aigua i per entre les canyes fins que els petits podien volar. Aleshores tornaven al poble i mataven tots els ocells blancs. Ho feien a la nit, i la nit que ho feien a penes podíem dormir. Quan ens llevàvem collíem els ocells morts, en clavàvem un a cada porta i els que sobraven els llençàvem al riu. Els ocells blancs novells havien fugit i mai ningú no els havia ni sentit ni vist volar. Com si es tornessin fulles i es fiquessin per l'heura. (46-47)

Entre les modalitats tradicionals per ensutjar les portes de les fadrines amb qui s'havia renyit, Amades recollia també la de penjar-hi carronyes: «pintaven la porta amb oli de ginebre i hi penjaven una ròssa de ruc o d'algun altre animal gros en estat de descomposició» (Amades 1980: 296). Rodoreda es faria ressò del costum i, de nou, el manipulària imaginativament per

²³⁵ Bru-Domínguez també ha interpretat aquesta escena amb un significat doble «both a reminder of a community that is permanently at risk of external pollution and a symbol of the rules of endogamy» (2013: 188).

donar-li una significació diferent i col·lectiva: l'advertiment a no transgredir els vincles matrimonials. Ja havia emprat el mateix recurs a «La salamandra» en un del càstigs que rep, per promiscua i per bruixa, la protagonista. Però, més que no pas a *La mort...*, l'ús literari del costum d'injuriar una dona ensutjant-li la porta²³⁶ és més evident al conte. La descripció es recrea en els detalls macabres i putrefactes:

Un matí em va costar molt d'obrir la porta de casa —una porta de fusta vella, clivellada pel sol—; al mig, m'hi havien penjat un cap de bou amb dues branquetes tendres clavades als ulls. El vaig despenjar, que pesava molt, i el vaig deixar a terra perquè no sabia què fer-ne, i els branquillons es van anar assecant i, mentre s'assecaven, el cap s'anava podrint, i tota la part del coll, a la banda tallada, era una bellugadissa de cucs de color de llet. Un altre dia vaig trobar un colom sense cap i amb el pit vermell de sang, i un altre, una ovella nascuda morta abans d'hora i dues orelles de rata. I quan van acabar de penjar-me bèsties mortes a la porta van començar a tirar pedres. (Rodoreda 2008b: 296)

Després d'assetjar la protagonista acusada de bruixeria amb paraules, pedres i penjant animals pútrids a la seva porta, el poble la durà en processó a la foguera. Si a «La salamandra», Rodoreda s'inspirava en la històrica cacera i crema de dones sàvies, també va recórrer a altres mètodes de tortura antics per imaginar la violència ritual de *La mort...* És el cas d'un dels càstigs que el ferrer infligeix al pres i que recorda la pràctica de l'escafisme:

El ferrer l'untava amb mel, si era l'estiu, i aviat el pres era una fúria d'abelles. Abans d'untar-lo l'asseien a una galleda i el lligaven als barrots de la gàbia, amb unes cordes gruixudes, pels punys i pels turmells. El pres era un home prim amb totes les costelles marcades; tenia els ulls enriquetats de vermell com els havia tinguts la meua mare. Ningú no sabia què havia robat però tots deien que havia robat. Si era l'hivern en comptes d'untar-lo amb mel el castigaven fent-li beure aigua de la Font de la Jonquilla. Sense colar. I els cucs li sortien per la pell i així que sortien morien perquè no podien viure sense aigua. El pres quedava baldat. Es refeia molt de mica en mica i obria els ulls i no mirava. Jo l'havia vist amb les mans lligades i els turmells lligats i tenia el cap decantat cap a una banda, quiet damunt d'una espatlla i se li veia un nervi del coll molt inflat. (88-89)

L'execució per escafisme, pràctica bàrbara atribuïda als perses pels grecs, consistia a introduir la víctima en un tronc buidat o en una capsa de fusta, amb el cap i les extremitats

²³⁶ Amades puntualitzava que aquest tipus d'escarni simbòlic no es feia només a les noies que havien trencat un compromís, sinó que «també es feien enramades a les noies massa festejadores o que no s'agradaven de cap xicot, a les coquetes o melindroses i encara a les que es distingien per un menyspreu o algun defecte desagradós als fadrins» (1980: 296).

fora. Després l'obligaven a ingerir mel i llet en mal estat, per provocar-li diarrea, i el botxí també l'untava amb la barreja de mel per atraure mosques i altres insectes que hi posaven ous, de manera que el cos de la víctima es tornava aliment per a les larves. Plutarc va recollir l'horrible mètode d'execució a les *Vides paral·leles* (Artaxerxes, 16) i Shakespeare el va reprendre a una escena d'*Un conte d'hivern*. Rodoreda sembla inspirar-s'hi clarament, però a *La mort...* ja no és una tortura amb la finalitat de matar. A més, són dos càstigs diferents i estacionals separats pel tipus de corrupció de la pell: a l'estiu, el d'untar-lo amb mel per atraure abelles a la superfície del cos; a l'hivern, fer-li beure aigua amb cucs perquè el foradïn per dins.

Una altra referència alhora històrica i literària és la de les festes d'enterrament. A tots els pobles de Catalunya se celebraven àpats rituals després dels funerals²³⁷. Rodoreda transforma la sobrietat d'aquests àpats funeraris en un festí pantagruèlic, com ja ho han apuntat Fernández (2019) i Arkininstall (2010). El jove, amagat rere unes canyes, observa el festí:

Volia veure la festa i vaig anar-hi. Estaven a prop del riu en l'esplanada voltada de canyes que xiulaven una mica perquè feia una mica de vent. Hi havia taules i bancs fets amb troncs d'arbre. I unes grans bacines que ja bullien. Amb els peus de cavall feien el brou. I ran de cada bacina una dona esbromava amb un cullerot i anava tirava a terra llunes de greix i glops de sang cuïta. A la festa dels enterraments mataven cavalls i eugues plenes. [...] M'estava quiet darrera un tou de canyes. Encara obrien cavalls Els penjaven lligats de potes en una mena d'estenedors i se'ls veia el buit que a la claror dels focs s'encenia i brillava. La dona del ferrer, amb la taca morada a la galta, lletja i petita, pelava cervells amb les dues dones que l'havien acompanyada al bosc dels morts. (37-38)

Altres escenes de *La mort...* també podrien estar inspirades, parcialment, en el folklore europeu més enllà dels Pirineus. Loreto Busquets (1989: 116) ha vist en la pràctica funerària de la novel·la reminiscències dels *Todtenbaum*. Els celtes germànics, quan naixia un infant, plantaven un arbre que li seria destinat a la seva mort. Aleshores, s'excavava l'anomenat «arbre de mort» o «arbre-tomba» per rebre les despulles del difunt i s'abandonava al riu o bé s'enterrava. Però el bosc dels morts rodoredià també pot recordar els «arbres à vierges» de molts paratges francesos. Un culte híbrid entre adoració mariana i antigues creences paganes

²³⁷ Amades descriu qui hi assistia, què s'hi menjava i tot tipus de detalls i costums diferents segons el poble. Vegeu Amades (1980: 459-465).

que consistia a foradar el tronc d'un arbre, cavar-hi un nínxol i col·locar-hi una estatueta de la Mare de Déu. L'arbre acabava cicatritzant, tot empassant-se l'estatueta i tancant-la amb les seves fibres²³⁸ (Rio 2001: 216). Als arbres de *La mort...*, la resina de les escorces bull tan ràpid que empresona els cossos plens de ciment, rígids com estàtues, en molt poc temps: «La por em venia d'aquella resina que bullia sola» (26); «[El ferrer] va dir que l'arbre feia força perquè no li prenguessin el seu mort» (32).

Com en els contes i llegendes dels Grimm, sembla com si l'animisme insuflés vida i voluntat als arbres, al riu i al vent del poble de *La mort...* Els cèlebres germans, es van inspirar en Paracels i *El llibre de les nimfes, els silfs, els pigmeus, les salamandres i d'altres esperits*. Paracels hi exposava la idea que dins els elements de la terra, el foc, l'aire i l'aigua treballen criatures màgiques. Aquestes criatures diminutes han desaparegut al poble inventat per Rodoreda. A diferència del bosc vell de Buzzati²³⁹, al bosc de *La mort...* no hi viuen genis ni follets, només s'hi floreixen cadàvers, i, tanmateix, el secret de la presència invisible és percebuda pel protagonista com un alè de vida transparent, com un batec inexplicable que atorga voluntat als elements: «Teníem set i bevíem aigua a glops i tota l'aigua del riu se'ns volia ficar a dintre» (68).

Rodoreda també va llegir Paracels i va copiar a mà la correspondència entre astres, metalls i òrgans del cos humà, el ball misteriós de ressonàncies entre cosmos i microcosmos, «entre l'univers i l'home». La taula de Paracels sembla que la inspirà per escriure una frase poètica: «una mà i un llenguatge. La mà és l'òrgan de les carícies i el llenguatge és l'òrgan dels contes. Pedra polida és pedra acariciada»:

²³⁸ Al catàleg de l'exposició sobre la pel·lícula fallida d'Agustí Villaronga, hi apareixen fotografies d'arbres semblants, però amb estàtues de Crist de gran dimensió encastades a les escorces. Provenen de boscos alemanys, on devia haver-hi una tradició semblant a la dels francesos. S'hi reproduïx una carta, adreçada al realitzador, del col·laborador alemany que havia trobat i fotografiat aquells arbres fascinants: «Hizo una vuelta a través de algunos bosques "salvajes" aquí en Alemania y pienso que no está mal que encuentre. Estos bosques tienen arboles de más de 800 años de edad con diámetros de más de 2 a 3 metros. Son bosques protegidos desde más de 100 años y a mí me han gustado mucho [...] ¿Qué piensas del Cristo dentro del árbol? Yo pienso que es esto que queremos hacer nosotros en el bosque de los muertos» [Sic.] (Villaronga 2009).

²³⁹ La novel·la *El secret del bosc vell* (1935) és un dels llibres que es van trobar a la seva biblioteca.

AMR 6.2.4/24

Per Paracelsus es set metals
 derivem de algun entre el Cosmos
 i el microcosmos, entre l'univers
 i l'home

Sol	or	cor
Lluna	argent	corvell
Satur	plom	rats
Mars	ferro	fel
Venus	coure	rayons
Mercuri	argent. vi	fulmurs
Jupiter	estany	fitja

Una mitja i un llenguatge
 La mitja és l'organ de les
 corries i el llenguatge és
 l'organ del cant

Pedra polida és pedra
 acorriada

Procedència de la imatge: Arxiu Mercè Rodoreda de l'Institut d'Estudis Catalans. Reproducció amb permís de la Fundació per a fins de recerca doctoral.

Potser allò que anima els elements del poble són les ànimes lliures, com si fossin els *manes* de la mitologia romana que, segons Amades, van arribar a constituir petites divinitats pairals també a les llars catalanes:

Hom creia que els esperits dels avantpassats constituïen les divinitats pairals que vetllaven pel bé i la prosperitat de la família. [...] En la cultura llatina, aquestes divinitats eren conegudes per *manes*. [...] Per al primitiu, el *mane* era l'ésser posseït de tota mena de poder. S'infiltrava en els núvols i escampava la pluja; amagat a l'arbre, l'omplia de fruit, i, encarnat en l'animal, li donava braó. La vida començà quan ell s'infiltrà en els coses, i seguí renovant-la en una interminable metempsicosi. (1980: 414-15)

En tots els fragments que hem analitzat en aquest apartat, Rodoreda sembla pouar en el reservori de costums i creences pròpies, les catalanes que coneixia de primera mà, o en d'altres d'europèes. Així doncs, si la nostra hipòtesi és certa, a *La mort...* Rodoreda no només connectava culturalment amb l'encís dels artistes occidentals envers l'alteritat primitiva de contrades llunyanes, també orientava la seva mirada artística al folklore català més tradicional feia poc desaparegut de la vida quotidiana o a punt de fer-ho. La seva capacitat de reelaborar els costums de la cultura popular amb la mateixa desfamiliarització amb què s'interpretaven els dels anomenats «pobles salvatges» era semblant a la mirada d'escriptors com Bataille – amb la seva filosofia d'inspiració etnogràfica– o Leiris –amb el seu treball de camp a l'Àfrica i al Brasil:

La fascinación que sobre Bataille y Leiris ejerció no sólo como al resto del movimiento el arte y la cultura de los indios orientales o africanos sino también el vilipendiado folklore tradicional, pletórico de gestos, palabras, ritos y mitos asombrosos, portavoz de la disonancia cultural de las clases populares celosas de una sabiduría ajena e inamistosa con respecto de la «alta cultura» burguesa. (Delgado 2021)

En qualsevol cas, cal aclarir que a *La mort...* no hi ha cap intenció de fidelitat costumista, sinó una transformació del sostrat folklòric per fer-ne un ús estètic i al·legòric, i contribuir així a crear l'ambient estrany i primitiu de la novel·la. Hem vist també que la deformació passa per combinar, amb tècniques que recorden les del surrealisme, elements de fonts diferents per a donar-los una significació nova. D'aquesta manera, aconsegueix traslladar narrativament el primitivisme pictòric de les avantguardes que ella mateixa havia imitat a París anys abans d'escriure *La mort...* Els costums folklòrics tradicionals són només el punt de partida per crear una fantasia original i estranya que permeti accedir a una altra visió de l'experiència humana²⁴⁰.

²⁴⁰ En aquest sentit, l'afirmació d'Ana Rueda en referència a «La salamandra» és perfectament vàlida per a *La mort...*: «Magic, socioreligious practice, folklore, and myth are tightly connected in “La salamandra”, but only

Tot i ser temàticament una obra fosca, les descripcions s'aturen sovint en els colors i en els canvis de llum, s'hi pot apreciar la mirada d'una escriptora que durant un temps s'havia dedicat de ple a experimentar amb el color. N'és exemple la referència a la pintura rosa, el detall que es narra la seva confecció mitjançant la dissolució de pols vermella en aigua, i també la descripció de com es feien els pinzells per pintar les cases: «A l'hivern, tancats, fèiem els pinzells amb cues de cavall, amb mànecs de fusta i filferros» (10). En comptes de les brotxes bastes d'espart que empraven les emblanquinadores, els vilatans de *La mort...* pinten les façanes amb pinzells de pèl de cavall, de traç delicat, precisament els més utilitzats en aquarel·la i que devien ser els que ella mateixa havia fet servir.

Joan Amades definia el folklore «com la ciència que recull i estudia totes les manifestacions del saber i de la cultura popular per tal d'arribar a escatir-ne el seu sentit, el seu significat i el seu origen» (1980: 1257). Amades –seguint els passos de Frazer– recollia des de les creences mítiques i les llegendes fins a tot tipus d'usos, costums, oficis, festes, danses, saviesa popular i supersticions. Algunes pràctiques, com les d'ensutjar les portes de les noies amb animals en estat de descomposició, eren tan o més macabres que les inventades per qualsevol imaginació gòtica. Tant és així, que el terme de «folklore fosc», amb què hem titulat aquest apartat, ens sembla ara un pleonasme. Rodoreda s'inventa un de propi, tan o més obscur que el dels nostres avantpassats i ho fa barrejant antics records de vells costums amb referents literaris, pictòrics i fílmics, i visions bèl·liques viscudes en pròpia pell. Però, a diferència d'Amades, no ens dóna mai la clau del sentit dels costums que narra, del significat ni de l'origen. De nou, constatem, la novel·la ens obliga a adoptar el paper d'etnògrafs o de folkloristes per poder-la interpretar després de diverses lectures, després d'haver creuat per primer cop, com visitants o turistes estupefactes, el llindar d'aquesta cultura primitiva.

Potser de totes les pràctiques rituals narrades a *La mort...*, la més difícil d'entendre és l'obsessió per tancar les ànimes dins els cossos, forçats a combregar amb ciment, i l'enigma que envolta a les que n'han pogut fugir. Les ànimes lliures són aire o vent que bufa al peu de

to open the way to another kind of fantasy whose roots are not to be found exclusively in myth but in an alternative vision to real human experience» (1994: 214).

la Maraldina, però sembla que també prenen forma de papallones blanques, com les que hi ha al bosc dels morts, i d'abelles que botzinen per tot. Alè, papallona, abella. Tres imatges per donar cos a l'ànima que són exactament les mateixes que trobem a la tradició popular:

El poble té diferents visions de la forma i l'ésser de l'ànima. A Barcelona creuen que és l'aire que es desprèn del cos en tres alenades, en fer cada un dels tres darrers badalls. [...] A la Terra Alta pren la forma de diminuta papallona d'ales blanques, que surt de la boca del difunt i s'escapa al moment, sense saber per on, per més tancades que estiguin les portes. Les ànimes, per anar i venir del cel, diuen a Caseres que prenen forma d'abella; per això cal respectar aquest hemípter, perquè pot ésser que realment no sigui una abella, sinó una ànima vinguda del cel. Hom diu que qui en mata una té set anys de purgatori. (Amades 1980: 465)

7. UNA LECTURA ESPIRITUAL

7.1 La veu de l'ànima.

A *La mort i la primavera* hi ha un sentit metafísic? La dualitat del títol, l'oposició de contraris present per tot a la novel·la, es sublima en una transcendència? O bé hem de creure que l'única unitat possible és la que imposa el ciment, la de l'ànima tancada per sempre més dins d'esòfags ennuegats i escorces d'arbres?

Al principi d'aquesta tesi, quan hem abordat l'anàlisi de les diferents edicions, hem fet notar les implicacions hermenèutiques que podia comportar la decisió de no incloure el vuitè capítol de la quarta part com a final del flux continu de la narració. Un capítol inacabat, amb quatre variants diferents d'un monòleg interior, la veu *post mortem* del protagonista, que totes les edicions, tret de la de la *Narrativa Completa* (2008 Ed. 62), han relegat als apèndixs²⁴¹.

²⁴¹ Cal matisar, però, que aquesta és l'única edició sense apèndixs i que, com ja hem vist, opta per donar el final *post mortem*, perquè tria l'última versió de cada part i capítol.

Això suposa que pels lectors comuns, poc avesats o disposats a llegir materials complementaris, la novel·la es clou amb el suïcidi del protagonista: «La mort va fugir pel cor i quan ja no vaig tenir la mort a dintre em vaig morir...» (203). Un final rodó, sí, però que revesteix d'absurditat l'acte revolucionari del suïcidi del jove, atès que només serveix per evadir la tortura del ciment, però no per alliberar la veu de l'ànima.

No obstant, i ben mirat, la darrera oració amb què es clou la «versió contínua» de Folch ja l'han pronunciat uns llavis desencarnats. De la mateixa manera que el vuitè capítol *post mortem*, aquesta última frase —«i quan ja no vaig tenir la mort a dintre em vaig morir...»— planteja en sí un enigma, un problema enunciatiu cabdal: qui és el subjecte? Com es pot relatar la pròpia mort? És llavors un espectre qui ha narrat tota la novel·la? Tot indica que així és²⁴². Si a *La plaça...* havíem d'arribar al final per adonar-nos que qui narrava la història de Colometa era una Natàlia ja gran, a *La mort...* Rodoreda empra el mateix mecanisme enunciatiu d'una veu dissociada i el porta fins a l'extrem. Així ho ha precisat Barbara Łuczak:

Los dos protagonistas —Natàlia y el personaje anónimo de *La mort i la primavera*— están contruidos de la materia del pasado. Sobre su presente —el momento de tomar la palabra— sabemos poco o nada, aunque éste es un importante elemento estructurador de su discurso. Los narradores suspenden sus historias en el momento de liberarse, por vías diferentes, de las coacciones de su cronotopo. Más allá todo es silencio. (2011: 101)

Precisament l'últim capítol *post mortem*, el mosaic en gestació de quatre fragments diferents, ens fa escoltar una veu que esquinça el silenci del més enllà: el present en què el narrador pren la paraula i la fa brollar en un monòleg erràtic que volta i volta el poble, i en condensa l'essència amb cadenes associatives. Citem un extret del primer fragment en què s'hi barregen les papallones, les serps, els cavalls, els guaites, el punxó, l'enterrament de la criatura i les glicines:

i em sembla que em giro de totes bandes i no veig res i de vegades i cada dia més les coses vénen no sé, com vénen, com les fulles quan només en queda el que les fa o com les ales seques de les papallones

²⁴² Ja ho ha notat també Arnau Pons: «*La mort i la primavera* té l'estructura d'un relat en passat fet de primera persona, per tant és una repetició, o sigui, un reflex del que ja s'ha esdevingut i que ve a la llum a través del record. Ara bé, com que acaba amb el suïcidi del protagonista, la lògica del relat en passat sembla, ben mirat, insostenible» (2017: 393).

i tot s'assembla a la terra clivellada d'aquell estiu i a la pell de les serps grises de sobre i boges de set de llet i el llom suat dels cavalls i tot de fils que són fils de cànem i de mica en mica es fan corda i tot fuig i ve no sé d'on ni sé com olor de terra morta de bruguera i els cavalls petits dels guaites sento el trot i vénen i diuen que les ombres i el foc que fuig amunt i que una ventada decanta i de cada flama en fa moltes i les vermelles es tornen blaves i les que són blaves es desfan i la mà que no vaig tocar les coses que no vaig poder voler perquè ja era massa tard i perquè tota alegria es torna mal i mal i més mal a l'últim reposa i el punxó quan es clava estripa la pell i la sang fuig perquè presonera ha de fugir i una gota de sang d'un home que havien fet gronxar cap per avall... i no sé què són dies ni sé què són nits només gent desesperada picant a les portes i són fulles de glicina grogues que tapen una última flor perquè l'estiu i els ossos petits i un cop de pala damunt de la terra amb pedretes, molts cops de pala i una criatura de fusta amb els cames arronsades i una mà malalta de tocar i les hores, totes marcades i les hores també vénen juntes les primeres són les darreres. (275-76)

Després de la mort no hi ha silenci, sinó un torrent lliure de paraules que res no pot callar. Pren tot el sentit, així, el lema de Ronsard que encapçala la novel·la: *«ceste voix sans corps que rien ne saurait taire»*. Però aquest últim capítol era acabable? És naturalment impossible saber quin hauria estat el punt final i definitiu triat per Rodoreda. No sabrem mai si hagués condemnat l'espectre del protagonista a vagar sempre errant i a recordar eternament el poble –de manera semblant al fantasma de Maria a *Mirall trencat*– o si en algun moment la seva ànima hauria agafat embranzida per alliberar-se d'aquest pla i transcendir a un estat superior. Potser simplement s'hauria unit a les que bufen dins el vent de la Maraldina i fan més difícil als vius d'anar a buscar-hi la pols vermella. O hagués esdevingut, per metempsicosi, pols de flor que les abelles escamparien per tot. O, encara, espurna de foc, o una papallona blanca més de les que sobrevolen el bosc dels morts.

També podria ser que l'ànima del protagonista s'hagués quedat engabiada en una bombolla de sabó, feta de vidre, a la que al·ludia al capítol anterior, el setè de la quarta part, amb què Folch va cloure la seva «darrera versió contínua»: «... faci el que faci la meva vida és closa. Com una bombolla de sabó feta de vidre no en puc treure res ni puc ficar-hi res. No puc canviar res de la meva vida» (203). Arnau ha interpretat la referència a la bombolla com un símbol de perfecció i d'esperança:

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. (1990: 57)

Creiem que va massa lluny en la seva interpretació –vegeu també nota nº 99. Quins serien aquests poders màgics? Per què equipara suïcidi amb sacrifici? No és precisament per fugir del sacrifici ritual que el personatge es suïcida? Com justifica la relació amb el mandala? A més, per tal de poder interpretar tan positivament la mort del protagonista, Arnau ha d'obviar el capítol *post mortem*, que no menciona, i en què sentim una veu espectral desolada:

i quan ve l'olor de fulles cremades si tingués ulls potser m'hi rajarien llàgrimes però quan em ve això i aquesta cosa dels sentiments que no són res veig una cara sola, blanca. Més blanca que les flors de l'heura de la font i només té forats per boca i per ulls i la cara està plana no a terra perquè no hi ha terra, però està plana i sé que és el noi del ferrer perquè té les cames primes i llargues i es toca. Blanc i de pedra, pla i amb la cara amunt, tota la vida i tota la mort com si una acció quedés aturada per sempre perquè la gent al riu i entre les flames torna i torna... no sóc enlloc però en alguna banda alguna cosa ha quedat de mi... (280-81) [Quart fragment del vuitè capítol de la quarta part. Segon apèndix]

En tot cas, les últimes paraules que mai no podrem saber si són les que Rodoreda hauria triat per posar fi a la novel·la, si les hauria continuat amb d'altres o potser descartat del tot, són precisament: «no sóc enlloc però en alguna banda alguna cosa ha quedat de mi...» (281). Una mena de presència que roman després d'haver exhalat. A la tercera part, quan figura que encara és viu, ja havia imaginat la seva futura reencarnació:

Em vaig asseure en un banc amb els braços damunt d'una taula i el cap damunt dels braços. Vaig tancar els ulls com si fos mort. Era mort. M'hauria quedat allí tota la vida fins que el vent hagués esventat la meva pols. I la veia feta pols de sofre enganxada a sota de les abelles després d'haver estat carn i després terra i a punt de fer noves les flors. I la meua vida desfeta un cop feta mort volava i de primavera a primavera només viuria la mort de l'hivern. (126)

Durant tota la novel·la es fa al·lusió al destí de l'ànima. Són senyals esparsos, potser difícils d'advertir en una primera lectura, però que contradiuen el relat oficial del poble i apunten a la possibilitat de redempció i transcendència després de la mort. Tanmateix, l'ambigüitat del relat, la pròpia inseguretat enunciativa del narrador i el mateix to rondallístic del llenguatge instal·len el dubte constant i no deixen aferrar-se a cap veritat immutable. Hi ha un més enllà? Existeixen les ànimes?

Així que els primers homes van baixar a la cova ja van començar els crits. No hi havia pols, gairebé. I un home va dir que no servia de res cridar. Que només servia per donar alegria a les ànimes. I l'home que tenia al costat li va dir que les ànimes no hi tenien cap culpa, si és que hi havia ànimes, que el que passava era que la pols, aquell any, per la gran calor que havia fet a l'estiu, no havia caigut sola de les parets de la cova. (74)

¿El ciment serveix realment per empresonar-les o és una mentida més de les que configuren l'imaginari col·lectiu del poble? Tot és pura ideologia, superstició o simple llegenda? Qui diu la veritat? El pres, el ferrer, el seu fill potser? El traspàs de l'ànima és només un conte per a nens petits que el noi del ferrer explica a la filla del protagonista? Hi ha en aquesta història infantil un contingut de veritat? És que existeix la veritat *tout court*? Són preguntes difícils d'abordar que la pròpia narració planteja sense acabar de resoldre. Del que no hi ha dubte és que les ànimes són centrals a la novel·la i el fet que s'hi dediquin més de quatre planes a reproduir el relat del noi del ferrer sobre la transmigració és si més no significatiu. El citem extensament, d'una banda perquè val la pena notar-hi les referències platòniques al carro alat, a la presó del cos i al riu Leteu; de l'altra perquè aquest conte, en aparença infantil, ens sembla clau per entendre molts enigmes que planteja la novel·la:

el noi del ferrer li explicava que totes anaven a la lluna. [...] Que les ànimes anaven a la lluna. [...] Totes les que sortien d'una boca sense ciment, perquè les de les boques amb ciment quedaven tancades a dintre de la persona on havien viscut. Li deia que les ànimes no era ben bé que volessin, agafaven embranzida i anaven amunt. 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... [...] Li deia, pugem amunt i a la vora de la lluna es tornen mig boges d'alegria com els ocells quan baixen de la muntanya, però al revés perquè elles pugem. I de tanta alegria no saben el que fan i es tiren contra la lluna i les que no han agafat embranzida per culpa del cansament, perquè el viatge dura mil anys, cauen, i abans de caure n'hi ha que tenen temps d'agafar-se al cantell de la lluna i si tenen prou força s'hi queden i si no en tenen cauen daltabaix com si mai no haguessin començat a pujar. Les que volten i volten per la Maraldina són les que s'esperen... o les que han caigut... I li deia que a la lluna hi havia esteses de prat d'herba blanca que és la més tendra de totes les herbes; més tendra que tot el que pugui ser tendre, perquè és una herba sempre a mig fer. [...] Les ànimes millors, en comptes d'arribar a la lluna pels cantells hi arriben pel mig i la foraden com si fos feta de boira i les ànimes que les esperen les veuen sortir de terra com un brot. [...] Li deia que les més velles podien menjar d'aquella herba i la menjaven per una banya que tenien al mig del que havia estat el front... i totes van de gairell menjant herba... totes... li deia, totes van de gairell menjant herba pels prats fins que topen amb el riu que volta i volta, que no té acabament ni començament, un riu que amb la boca es mossega la cua... les que

tenen ganes de beure aigua beuen aigua i així que han begut no es recorden de res. Ni de tu, ni de mi. De res. Se'ls mor el poc que duïen a dintre. I si han passat gana no recorden què vol dir gana i si dormien poc no recorden què vol dir dormir... i quan no es recorden de res de primer estan tranquil·les però aviat tenen una mena de mal i no saben què és i ningú no els explica què els passa... [...] i va dir que a l'arc de colors que es fa al cel després de la pluja hi havia ànimes que feien cua per agafar el carro... Jo les veig com s'enfilen. Allà on els colors s'eixamplen i es barrejen és tot ple d'ànimes... [...] I encara li va dir, [...] que les bombolles de sabó mentre es feien a dintre de la canyeta s'omplien amb una ànima; les que s'esberlaven era perquè l'ànima havia bufat. I fugia trista. Trista. Les bombolles que es tornaven de vidre tenien una ànima a dintre: la bombolla era la gàbia... i bufen i no poden trencar-la [...] i va dir que les ànimes totes són bones, que el mal es fa amb les mans i amb els ulls i elles no tenen res de tot això... només una cosa... ser ànimes i poder fer el vent. Bufen i fan el vent i el vent corre per les brugueres i empeny els homes avall i després amunt perquè les ànimes que s'esperen i les que han caigut estan tristes i no volen saber res, mai més res més del món... i bufen. (104-107)

En cap moment s'explica com és que el noi del ferrer ha accedit a aquest saber o si es tracta d'una pura invenció, d'una tretxa per fer-se seva la filla del protagonista —«parlava a poc a poc i com si hagués de rumiar abans de deixar sortir les paraules» (106). És també estrany escoltar un discurs tan bell i metafísic a través de la veu referida d'un noi maliciós, piròman i corcat d'odi. Sembla que en companyia de la nena se li entredreix el cor.

El noi del ferrer afirma que només les ànimes sense ciment poden arribar a la lluna. El pres, en canvi, revela al protagonista que això també és mentida: «i volen creure i necessiten creure que si encimenten la boca l'ànima de la persona es queda amb el cos» (112). Com amb les diferents variants del mite fundacional del poble, hi ha diverses versions en relació a l'efectivitat del ciment per empresonar l'ànima. Realment l'empresona o es tracta només d'una creença estúpidament cruel? Les pròpies ànimes que bufen a la Maraldina i parlen amb la veu del vent semblen donar la raó al pres: el ciment no serveix per res més que per fer patir i, per això, dificulten als homes d'anar a buscar la pols vermella. Però el fragment, a les primeres pàgines de la novel·la, segueix sent del tot ambigu. El personatge diu que els vells deien que les ànimes diuen quelcom amb la veu del vent:

Quan baixàvem de la Maraldina amb els sacs a coll, el vent, que ens havia empès avall quan pujàvem, ens empenyia cap a dalt. Tant si pujàvem com si baixàvem sempre ens empenyia com si ens posés les mans amples damunt del pit. I els vells explicaven que el vent de la Maraldina, ajupit per entre matolls quan a la muntanya no hi havia ningú, 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. (11-12)

La manca de certesa i els relats contradictoris són contínuament reproduïts a la narració. El dubte emboira tot el relat, però hi ha moments en què és precisament gràcies a la incertesa que brilla la possibilitat d'accedir a una veritat alternativa a la del discurs oficial del poble.

7.2 «Vull la negra nit». Un aprenentatge metafísic

Altres veus que ens han precedit en l'estudi de *La mort...* no consideren que a la novel·la s'hi al·ludeixi a una realitat metafísica. El posicionament de Carme Arnau ens sembla ambigu pel que fa al suïcidi final del protagonista, perquè si bé estudia l'obra des del gnosticisme, afirma que hi ha una «glorificació de la mort» (1997: 232, nota 117 i 118). Pons, l'ha contradit —«no és que Rodoreda glorifiqui la mort o pretengui mitificar-la, sinó que la novel·la reivindica, ras i curt, la revolta que hi ha en aquest gest lliure, per tal d'escapar d'una vida *invivable*» (2017: 386)—; però no creu que al poble hi hagi un més enllà diví, i conclou que es tracta d'un «món sense transcendència» i que «aquí el cel no és res»²⁴³(381). En la mateixa línia, Sergio Fernández ha escrit que, a *La mort...*, «la oscuridad es la fuerza centrípeta que lo absorbe todo» (2019: 301). És cert que és una novel·la profundament pessimista, però no estem d'acord que res no hi escapi a l'horror. Si la naturalesa humana es pot sintetitzar en «Home = por + esperança», tal i com ha afirmat Rafael Argullol (2014: 18)²⁴⁴ amb la seva fórmula

²⁴³ «Les ànimes no se situen mai en un món 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. [...] No hi ha un veritable traspàs. Només un canvi d'estat. Ni tan sols de lloc. [...] 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» (2017: 381).

²⁴⁴ És el lema que Alfons Gregori (2015) va triar per encapçalar la presentació del seu interessant i necessari estudi sobre literatura fantàstica catalana i espanyola, d'on n'hem extret la referència.

matemàtica, ¿hem de bandejar del tot aquest segon factor de *La mort...*? Una obra que precisament situa el problema de l'ànima en el centre de la narració. Considerem que sí que hi ha un cel a *La mort...* i que no tot és fosc. Existeix un misteri que es manifesta a la natura i que el protagonista de vegades percep, sense comprendre'l, com un batec o com un respir transcendent:

De tant en tant queia neu d'una branca com si la branca hagués respirat. (72)

I al bosc dels morts i per primera vegada, va passar allò [...] Vam travessar els planters i els sentíem créixer. Com si la terra respirés per les soques novelles amunt i ens aturàvem a escoltar aquella vida amb l'orella clavada a la soca. I escoltàvem i encara sentíem més coses: com si herbes de molt endintre i un gemec d'aigua enterrada pugessin a fer-se'n amics. (213-14) [Versió antiga de la tercera part. Primer apèndix]

Quan em vaig girar per anar-me'n vaig sentir un bleix i em vaig aguantar el respir un moment. Potser era un bleix d'ànima que delerava de sortir de la seva presó de fusta viva. (239) [Versió antiga de la tercera part. Primer apèndix]

I es van moure les branques i es van moure les fulles i es van moure els brins d'herba. Com si totes les coses que no tenen veu em volguessin parlar. (270) [Versió antiga de la quarta part. Primer apèndix]

És a través d'aquest *com si* que una altra realitat xifrada, velada, es mostra a mitges. El passatge que més ho evidencia és el darrer capítol de la tercera part, el de la mort i l'enterrament de la criatura. El protagonista cava un sot per acollir-hi el cos de la filla, assassinada a pedregades per altres nens, i rememora la gelosia que, com a pare, sentia pel noi del ferrer, que amb el seu relat d'ànimes s'havia feta seva la nena —«i per dintre tenia ganes de matar el noi del ferrer. Amb unes ganes més fortes que tot» (156). Quan ha acabat de soterrar el cadàver, comença a caure una aigua fina i l'olor a pluja i a terra remoguda el traslladen a una experiència que sembla metafísica:

i la terra damunt de la meva criatura morta ja feia muntanya perquè el cos feia nosa a la terra i tota no hi cabia... vaig aplanar la terra amb uns quants cops de pala. [...] Sabia que el temps i la pluja aplanarien aquella muntanyeta; que mentre la carn s'aniria fonent la terra aniria baixant i per damunt no quedaria senyal de res. [...] Amarats. Els ossos. Els ossos morts que no serveixen. Més valdria que tot es desfés. Aquí no hi ha cap criatura. Res que hagi respirat. Els ossos duren i duren com les pedres, com les coses. L'olor de terra remoguda ho omplia tot i el sol havia fugit i havien vingut núvols

prims que deixaven caure una pluja fina que més aviat semblava una rosada. Fina. Que en comptes de néixer de l'herba caigués d'una herba més alta plantada molt amunt... Vaig alçar el cap i vaig obrir la boca i la mica de pluja de no res em feia tancar els ulls. Expressament els tancava perquè la pluja me'ls toqués i se'm fiqués a la boca. Vaig parar la mà que encara tenia en el palmell l'escalfor del mànec de la pala... I esperava cada gota de pluja com una mica de sorpresa... era allò?... sí... aquella mica de pluja per entre un núvol que passava i que a trossos el sol tornava a esquinçar, que alçava una bravada forta de terra remoguda, de terra no avesada ni a l'aire ni a la llum, enrabiada que l'hagin posat a dalt... era allò... No res: un deix de vida. Ho sé ara. M'ha costat d'aprendre. Era aquella cosa que ve però mai quan jo ho vull... que per tornar a tenir una estona... el moment d'un respir o d'un morir... no el record. El record no val. De debò. Una mica de pluja un dematí al peu de la Maraldina que semblés rosada caiguda de no sé quines herbes de dalt de tot... (158-59)

Què és aquesta pluja que sembla una rosada d'herba celestial, que l'obliga a mirar cap a munt i el distreu dels pensaments foscos sobre els ossos i la carn? La descripció de la pluja com provinent d'unes herbes plantades al cel no és una simple comparació poètica. És significatiu que insisteixi a repetir-la «semblava una rosada», «caiguda de no sé quines herbes de dalt de tot...». Creiem que no és mer lirisme i que el símil apunta a una realitat metafísica, com si el món terrenal s'emmirallés en un cel invisible²⁴⁵. Recordem, a més, que el conte infantil del noi del ferrer es recrea en la descripció d'una herba lunar, aliment de les ànimes. En qualsevol cas, l'escena de l'enterrament de la criatura és del tot enigmàtica i, estranyament, conté el present de l'enunciació «Ho sé ara. M'ha costat d'aprendre», un present que no pot ser cap altre que el del darrer capítol *post mortem*. ¿Què és el que li ha costat d'aprendre? A quina veritat superior «de debò» fa referència? No ho diu, però el fragment recorda l'escena final de *La plaça...*: Natàlia, havent-se aixecat i begut el primer got d'aigua, imagina que la pluja del dia abans haurà deixat tolls pels camins del parc. I amb el pensament veu tolls com si fossin miralls del cel, tot i ser una barreja de fang i aigua: «i dintre de cada toll, per petit que fos, hi hauria el cel... el cel que de vegades un ocell esbarriava... un ocell que tenia set i sense saber-ho esbarriava el cel de l'aigua amb el bec...» (Rodoreda 2016: 267). Natàlia imagina que mira cap a terra i hi troba el cel, barrejat amb fang i plomes dels ocells que es banyen a un toll, contents. El jove de *La mort...* sent l'olor de terra remoguda que la pluja esbrava i alça el cap, amb els ulls closos i la boca oberta, per rebre aquella rosada

²⁴⁵ Carme Arnau ha interpretat aquesta aigua benefactora com a «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» (1990: 55). Tanmateix, no especifica quina és la font concreta d'aquesta associació ni a quins rituals es refereix.

inefable. I és així que aprèn quelcom de misteriós. En ambdues escenes, de caràcter epifànic, hi apareix l'aigua de pluja. És interessant la lectura simbòlica que n'ha fet Arnau:

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. [...] 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. (1990: 55)

«Ho sé ara. M'ha costat d'aprendre». Podríem considerar *La mort...* com una mena de d'anti-*Bildungsroman*? Al cap i a la fi està protagonitzada per un adolescent d'una gran innocència i ingenuïtat que no compren el món que l'envolta i que es comença a fer gran tot espiant i delatant l'intent de suïcidi del seu pare. A força d'observar i d'endinsar-se en els rituals de la seva comunitat, a força d'escoltar pares simbòlics que el volen iniciar o manipular –com el ferrer o el senyor– o dir-li *la veritat*, com el pres; a força d'imitar altres adolescents – la marastra i el noi del ferrer– i jugar a capgirar l'ordre establert, a plantar cara i a ser irreverent; aprèn a rebel·lar-se i, com un Werther inadaptat i primitiu, és empès al suïcidi. L'aprenentatge del jove de *La mort...* no consisteix a adaptar-se a la societat que l'envolta, en cap cas es tracta d'acceptar les normes ni de ser acceptat, sinó de descobrir la mentida dels rituals que ritmen la vida adulta. Perquè al poble de *La mort...* integrar-se és sinònim que t'arrenquin la cara o que t'espallin el front per sempre més, que et matin el desig, que et domestiquin i et buidin la llum dels ulls per fer-te'ls opacs com els dels cavalls.

Tanmateix, allò que costa d'aprendre al jove sense nom no és únicament com rebel·lar-se o com resistir-se a ser una víctima sacrificial més. Quan diu «m'ha costat d'aprendre» es refereix, creiem, a un coneixement més elevat, espiritual. Aprèn que, encara que els altres la neguin, existeix una transcendència: un cel on l'ànima pot arribar i menjar herba de gairell. Aprèn que les gotes de rosada d'aquella herba alta, plantada del revés dalt de tot, cauen com una pluja fina i fan cloure les parpelles d'un innocent que encara es pensa que la vida i la mort són només allò, la tristesa d'uns ossos enterrats sota palades de terra amb pedretes. Significativament qui el guia en aquest aprenentatge metafísic és la més petita de tots, la seva filla morta. Com si l'única manera veritable de fer-se adult fos tornant a la infància, com si el saber espiritual només li pogués transmetre un ésser pur, una animeta:

«Cal ésser molt pur per adonar-se que la puresa existeix»²⁴⁶. Rodoreda escrigué aquesta frase a mà, a sota d'un poema de Toulet que havia mecanografiat.

«Vull la negra nit». Repeteix enigmàticament la nena quan encara és viva. Però no perquè anheli ser engolida per la foscor de la mort: «quan vivia volia la negra nit perquè el noi del ferrer li havia explicat que només es veien a la negra nit...» (156). Què és allò que només es veu a les fosques? No ho diu clarament, però es refereix a les ànimes. Per entendre-ho —el protagonista mateix ens ho indica— cal recordar el conte infantil que el noi del ferrer ha explicat a la nena cinquanta pàgines abans:

I la meva criatura li va preguntar com eren les ànimes... i ell li va dir que no es podia saber ben bé del tot i que no s'havia de dir a ningú, que només li ho deia a ella, però que eren, si és que es podia explicar d'alguna manera, com una mena de respiració, una mica lluent a la negra nit. (105)

És per això que el cadàver de la nena riu. Però no és el riure macabre de la mort triomfant, al contrari, és el riure de l'ànima lliure que ha vençut la mort i que es riu del seu pare ingenu que encara no ho sap²⁴⁷. Aquell riure instal·la un dubte en el protagonista —«com si em volgués fer creure, entremig, que tot el que jo pensava era mentida»— i li fa intuir quelcom amagat:

Tota ella de costat i la cara presentada. 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. (156)

²⁴⁶ Es tracta de «Romances sans musique». La darrera frase del poema de Toulet és «Parle tout bas, si c'est d'amour/ Au bord des tombes» (AMR 6.2.2/9).

²⁴⁷ Arnau també ha notat que en la nena morta «tot en ella riu». Això li serveix per concloure que: «els personatges demostraran únicament llur alegria en acostar-se a l'hora del traspàs, en poder-se deslliurar d'un món cruel i opressor, i aspirar a un altre tipus d'existència» (1990 : 56). Creiem que això només és cert en el cas de la nena i no quan s'acosta a l'hora del traspàs, sinó quan ja és morta. També trobem estrany que generalitzi aquesta felicitat lligada a la mort a la resta de personatges, que precisament quan s'apropen a la mort ho fan esgarriats d'haver de morir amb ciment, com és el cas de la mort del pare i de la del senyor. A més, com veurem tot seguit, el riure i la felicitat d'haver mort han desaparegut completament del relat *post mortem* del protagonista.

A la versió més antiga de la tercera part, la nena no mor apedregada per la canalla del poble, sinó per accident, en caure al pou de la Maraldina. El riure també hi apareix, però no en el rictus final del cadàver, sinó com un riure eteri i entremaliat, que saltironeja entre les mates i el vent, tot jugant a fet i amagar amb el jove per tal de guiar-lo, durant dos capítols, fins al pou on jau el cos inert de la criatura:

Vaig sentir el riure... i em vaig girar en rodó. Darrera meu no hi havia res, però el riure havia rigut vora meu, darrera de les meves cames. Vaig passar una estona girant-me i tornant-me a girar, voltant damunt de mi mateix. (239)

Vaig anar fins al peu de la Maraldina. El vent xiulava per entre les brugueres i duia olor barrejada de terra molla, de pinyol d'arbre i de nit novella. I quan ja em girava de cara al poble per anar-me'n, darrera d'una mata de bruguera [...] va sortir un riure petit. I el riure saltava de mata en mata, muntanya amunt. [...] I tot jo tirava endavant desesperat pel vent i aquells riures que s'acostaven i fugien i que tot d'una em semblaven a tocar: els sentia ran de les cames, fregant-me el pit, la galta... El riure volava i em voltava i es reia de mi que el buscava cansat per entre branquillons i ran de terra... un riure, un altre riure... lluny, a la vora... tots aquells riures el mateix? Que me'ls feia sentir? Pujava amunt empès per un riure que no era enlloc. [...] I jo buscava entre les mates sense saber què buscava, ni per què havia sortit; només era veritat el meu anar endavant contra el vent i aquells riures que ja em semblaven fets amb una mà davant de la boca per fer-los més desfets i més amagats. Era de debò aquesta vegada? El riure era allà, el tenia? [...] Ara era aquí, als meus peus. Més clar que mai i feliç, era d'ella, la meva criatura era allí. [...] I ja era prop de la cova de la pols vermella. I altra vegada vaig sentir el riure. I quan vaig arribar a la cova vaig aturar-me: esperava el riure i el riure s'havia acabat. [...] De seguida hi vaig topar: una bola flonja arraulida. (240-42)

A totes dues versions, el riure de la nena li ensenya quelcom d'inenarrable. Però és al de l'última versió, amb el somriure del cadàver, on l'al·lusió metafísica és més evident. Una nena morta als quatre anys li descobreix un món suprasensible, a ell que, com a pare, li havia ensenyat el contrari, que «el cel no era res» i que només existeix allò que podem tocar, veure, olorar... El món dels sentits:

Jo l'agafava a coll i me l'enduia a mirar la nit i el vent i el tel de llet de la lluna. [...] La duia a veure els cavalls i li ensenyava d'estirar-los la cua i li feia tocar l'ull humit dels més petits, clavat al cap de fusta. [...] Li ensenyava de dir fum i cel i boira. I ella deia cel, fum i boira. Li ensenyava que el fum era allò, i que la boira era allò i que el cel no era res. (212) [Primer apèndix]

No obstant, el final de l'obra planteja un gran escull per avalar la lectura en tant que novel·la de formació espiritual. L'epifania que el jove experimenta amb el traspàs de la filla no la torna a sentir al capítol *post mortem*. En aquells quatre fragments a mig fer, la veu espectral remet més al lament d'una ànima en pena que no pas a la veu d'un esperit que descansa en pau, voltat de llum en un gloriós més enllà. Té raó Pons quan afirma que, si bé no sabem de quina manera hauria acabat aquell intent d'encetar una via narrativa d'ultratomba, tot indica que:

el protagonista estaria condemnat en la mort a una prolongació de l'existència [...]. 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. (2017: 396)

Si comparem el final escapat del capítol *post mortem* amb el final de la versió més antiga l'enfosquiment és corprenedor. Entre l'un i l'altre el riure infantil ha desaparegut al mateix temps que ha augmentat la violència del suïcidi. A la darrera versió el protagonista es clava el punxó al cor, però a la més antiga simplement es tanca a l'arbre, com havia fet abans el seu pare, tot i que ell va armar: «i em vaig apuntar el clau al cor, no per enfonsar-lo aleshores sinó per clavar-me'l si algú em venia a treure del meu arbre per omplir-me de ciment la boca i l'ànima... Si venien, amb el clau que havia estat rovellat em travessaria les canals del cor així que sentiria passos» (270). Però no ve ningú. Amb la punta del clau tanca, per dins, la creu de l'escorça i és llavors que el riure petit torna, com aquella veu de la seva filla que havia perseguit entre brugueres a la Maraldina:

I em vaig voltar d'ombra. I el riure era amb mi: a l'alçada de la cintura. Havia vingut de lluny i s'havia ficat a l'arbre i s'havia clavat al meu costat esquerre, entre la meva mort a dintre i la primavera del món a fora. Amb mi. Petit i feliç com una campaneta. Per fer-me companyia sempre, quan ja no podria sentir-lo en la meva nit sense acabament. (271)

Què ha passat? Per què aquest riure ha desaparegut als fragments del darrer capítol inacabat? Per què als monòlegs *post mortem*, s'hi ha esfumat aquella companyia feliç, com una campaneta, i l'ànima ha quedat tancada en un malson astral en què no hi ha llum ni redempció? Per Pons, tot sembla indicar que aquell riure «era només el triomf momentani d'una mort sobirana. Però al final qui venç es la mort. La sobirana és ella. [...] El riure petit

d'una petita victòria (haver fugit de l'ofec pel ciment) queda tapat pel riure senyorial de la gran senyora de la Mort» (2017: 396). Podria ser... Però aleshores ¿per què no han desaparegut també les al·lusions metafísiques de l'últim capítol de la tercera part? —el de l'enterrament de la nena que riu i la pluja que cau com rosada d'una herba celestial. Què en fem, llavors, de les paraules del pres sobre l'ànima? I del conte del noi de ferrer?

Pons ha plantejat una pregunta molt important: «¿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?» (2017: 396). No ho podem saber mai i això ens situa, constantment, en la incomoditat d'haver de fer conjetures. La de Pons és que la novel·la apuntaria a que l'únic riure triomfant és el d'una mort sense transcendència. La nostra conjectura planteja una altra possibilitat: que el riure hagi desaparegut no perquè Rodoreda decidís, a la darrera redacció, suprimir tota possibilitat de redempció, sinó perquè aquesta li és negada als suïcides. A un full espars escrigué: «matar és com suïcidar-se» (AMR 6.2.4/3). Per tant, suïcidar-se és com matar. Potser les ànimes dels assassins i dels suïcides estarien condemnades a errar. Creiem que la clau es troba, novament, en l'extens conte que el noi del ferrer explica a la nena. Sota l'aparença d'una història infantil, ¿s'hi amagaria potser una lliçó de metafísica?

Ja hem vist que el conte és determinant per entendre per què la nena diu que vol la negra nit, però a més s'hi estableix una gradació entre les ànimes: les ànimes *millors* foraden la lluna i s'hi queden menjant herba —¿la mateixa d'on cau la rosada del cel?—, les que no agafen prou embranzida en pujar, cauen. També hi ha les que s'esperen, les que fan cua als Arcs de San Martí o les que han quedat engabiades en pompes de sabó vitrificades. En tot cas el noi del ferrer diu: «Les que volten i volten per la Maraldina són les que s'esperen... o les que han caigut... [...] les ànimes que s'esperen i les que han caigut estan tristes» (107).

Allò que el conte no revela és com s'origina la diferència de destí entre les ànimes lliures. A més, es contradiu: si bé, al principi, el noi del ferrer parla de les «ànimes millors», unes pàgines després assegura que «les ànimes totes són bones, que el mal es fa amb les mans i amb els ulls i elles no tenen res de tot això...» (106-7). Però, per al·lusió, es pot deduir fàcilment que la sort de les ànimes depèn precisament del mal que s'hagi pogut fer en vida, amb el cos, amb les mans i amb els ulls. Això podria explicar per què la veu espectral del

protagonista és trista i no s'assembla al riure feliç, de campaneta, de la nena. Ell s'ha matat. Ella, en canvi, ha mort innocent. És l'únic personatge de la novel·la que ho fa d'una manera *natural*, per accident a la versió antiga, a causa d'un cop de pedra a la nova, i sempre sense ciment.

A l'arxiu de la Fundació, s'hi conserva un full mecanografiat que Rodoreda va copiar –no sabem de quina font– sobre la reencarnació de les ànimes. Curiosament copia dos cops un mateix fragment, duplicat. El reproduïm a la pàgina següent –comptem amb el vistiplau de la Fundació per fer-ho. L'escrit relata l'ascensió i el descens de les ànimes. Com en el conte del noi del ferrer, també s'hi estableix una gradació en el parador d'aquestes, que aquí queda clarament lligat a les bones accions en vida de la persona. La bondat de les obres determina els estrats intermedis –semblants als *bardos* budistes– que pot travessar l'ànima, el temps que es pot quedar unida a Déu i la manera en què es reencarnarà en tornar a la terra. El viatge de retorn, en forma de gotes de pluja, ens recorda la rosada d'aquelles herbes altes que percep el protagonista en enterrar la seva filla:

Quan l'efecte de les bones obres s'agotava [sic.], aquell home tornava a la terra per resseguir el mateix camí; primer es convertia en fum, després en aire, fum, boira, núvol i, per últim, tornava a la terra en forma de gotes de pluja (AMR 6.2.4/7)

A més, l'enumeració dels canvis d'estat de l'ànima previs a la pluja –aire, fum, boira– són els mateixos elements que el jove protagonista, aleshores encara ignorant, mostra a la seva nena per entrenar-la a una realitat intranscendent: «Li ensenyava de dir fum i cel i boira. I ella deia cel, fum i boira. Li ensenyava que el fum era allò, i que la boira era allò i que el cel no era res» (212). No ens sembla plausible que la insistència en els mateixos conceptes respongui a una simple coincidència. *Fum, cel, aire i boira* volen dir altres coses a *La mort i la primavera*, encara que el protagonista, adoctrinat per les creences materialistes del seu poble, encara no ho sàpiga quan ensenya aquests mots a la seva filla.

Per últim, hi ha en aquest mecanoscrit sobre l'ànima una altra frase, enigmàtica i críptica, que recorda a una de la novel·la: «No dir el nom perquè et poden fer mal». No sabem a quin nom es refereix, però recorda la manera en què maten el desig al poble: «[L'home] posa els llavis al coll i diu a la seva dona que li digui el nom. El nom. I el demana i el demana. I la dona no el diu. I no el diu... no. N'hi ha que es mig moren». (114)

Quan mor un home, que encara que no hagi aconseguit d'arribar al total coneixement va ser bé durant la seva vida, travessa primer una zona

emboirada, després entra en la nit, es trasllada a la meitat més fosca de la lluna, i després al sol i d'allà a ~~xxxxxxx~~ la regió dels seus avantpassats, des d'en més tard, passa a l'èter de l'espai per tornar a l'últim a la regió lunar on es converteix en aliment dels déus; per últim, reneix com a Déu, per seguir vivint en el cel mentre les obres bones realitzades li ho permetin. Aquesta transmigració es anomenada el camí dels pares. Quan l'efecte de les obres bones s'agotava, aquell home tornava a la terra per resseguir el mateix camí; primer es converteix en fum, després en aire, fum, beira núvol i, per últim, tornava a caure a la terra en forma de gotes de pluja; successivament entrava en l'aliment que els homes menjaven i d'aquesta manera es reencarnava i es convertia en fills. Els que han obrat bé reneixen en bones famílies, els que les obres dels quals reneixen en famílies malvades o bé com animals. Els malvats que no recorren ni al camí dels déus ni al dels pares, també es poden convertir en insectes, naixent i tornant a morir gairebé al mateix temps.

Tot el que té un nom i una forma és transitori. Aquesta terra és transitoria perquè té un nom i una forma i per aquesta raó també ho són els paradisos. Un paradís etern seria una contradicció en termes, perquè tot el que té un nom i forma ha ~~xxxxxxx~~ de començar en el temps, existir en el temps i acabar en el temps.

No dir el nom perquè et poden fer mal.

Aquesta transmigració és anomenada el camí dels pares. Quan l'efecte de les obres bones s'agota, aquell home torna a la terra per resseguir el mateix camí; primer es converteix en fum, després en aire, fum, beira, núvol i per últim torna a caure a la terra en forma de gotes de pluja, successivament i entra en l'aliment que els homes mengen i d'aquesta manera es reencarnava i es convertia en fills. Els que obren bé reneixen en bones famílies, els que les obres dels quals són dolentes reneixen en famílies malvades o bé en animals. Els malvats que no recorren ni el camí dels déus ni el camí dels pares, també es poden convertir en insectes, naixent i tornant a morir gairebé al mateix temps.

Hem provat de justificar una lectura espiritual de l'obra que sempre hem entrevist en el text, deixant al marge creences personals. Creiem que els senyals metafísics són ben presents a la novel·la pòstuma, encara que es trobin mig amagats i que el to prevalent sigui d'una desesperació mòrbida. D'altra banda, ens sembla inconcebible que Rodoreda dediqués tants anys a treballar una novel·la sobre la violència ritual que inspira la por a l'ànima per acabar negant la possibilitat d'una transcendència. No equivaldria això a identificar l'autora amb el pensament del ferrer? No seria sinònim de projectar en l'autora les mateixes creences bàrbares en nom de les quals es malmet l'exhalació?

Cal recordar, a més, que les presències angelicals abunden a la seva producció. Hi apareixen en *Aloma*, *La plaça...*, *El carrer de les Camèlies*, *Mirall trencat* i en el relat «Semblava de seda». La pròpia Rodoreda va dedicar bona part del pròleg a *Mirall trencat* (1974) a remarcar-ho. Hi copiava fragments de cada obra, encapçalats per un record d'infantesa sobre l'àngel de la guarda. Es tracta d'una mena d'inventar-hi final ben estrany de ser inclòs en un pròleg. Ho justificava dient que «potser tot plegat ajudarà algun estudiós de la literatura catalana» (2008a: 711) i citava els noms de tres doctorandes que aleshores estaven escrivint tesis sobre la seva obra²⁴⁸. Al mateix escrit, dialogava amb els seus personatges més carismàtics i la Colometa li donava «una lliçó»:

Me'ls trobaré tots. La Colometa també. Em dirà: «Em vas donar penes, eren les penes de molts, algunes alegries, però a l'acabament del teu llibre et vaig donar una lliçó: encara que tot sigui trist sempre hi ha una mica d'alegria al món: la d'uns quants ocells que es banyen en un toll d'aigua. Contents... » (2008a: 709)

És significatiu que ressalti el final de la seva novel·la més cèlebre, que en desvetlli part del simbolisme metafísic i que faci servir la paraula «lliçó». Però encara és més curiós que el 1982, al pròleg a la vint-i-sisena edició a *La plaça...*, torni a insistir sobre el mateix final i a transcriure'l:

²⁴⁸ «A Madame Louise Bertrand, de Niça, que fa una tesi sobre *La plaça del Diamant*, a la senyoreta Eva Bittner, d'Hamburg, que en fa una sobre la meua obra, i a Carme Arnau, de Barcelona, que també en fa una altra» (2008a: 711)

I el mot *contents*, darrer de la novel·la, no és pas gratuït. No el vaig posar perquè sí. Deixa entendre que, encara que al món hi hagi tanta tristesa, sempre el pot salvar algú amb una mica d'alegria. Uns quants ocells per exemple. «I dintre de cada toll, per petit que fos, hi hauria el cel... el cel que de vegades un ocell esbarriava... un ocell que tenia set i sense saber-ho esbarriava el cel de l'aigua amb el bec... o uns quants ocells cridaners que baixaven de les fulles com llampecs, es ficaven al toll, s'hi banyaven estarrufats de ploma i barrejaven el cel amb fang i amb becs i amb ales. Contents...» (2016a: 14)

La repetició no pot tractar-se d'un descuit en una escriptora que revisava tantes vegades tot el que escrivia. No és pas un lapsus. Si hi insisteix en dos dels tres pròlegs que escrigué ha de ser per algun motiu, i segurament molt més complex que el simple comentari amable a què al·ludeix. Rodoreda, tan primmirada amb les paraules, tria un mot prenyat de connotacions críiques: «salvar». Escrita pocs mesos després de *La plaça...*, ¿és que a *La mort i la primavera* tot pot ser absolutament trist? ¿És que no hi pot existir també la primavera després de tanta mort? Al tercer pròleg –el segon per cronologia– que acompanyava *Quanta, quanta guerra...* (1980), Rodoreda tornava a esmentar inspiracions suprasensibles, com si d'alguna manera volgués guiar la interpretació dels seus textos cap a certes vies en què encara no s'havien llegit. Novament, recordava les històries d'àngels i sants amb què l'avi Gurgí l'havia fascinat de petita, somnis que havia tingut, una cita junguiana sobre l'inconscient, un *déjà vu* experimentant a la mitjanit a un parc de Viena²⁴⁹, un fragment de l'obra de Teilhard du Chardin *La messe sur le monde*, i els antics cultes solars:

Hauria de parlar del sol però he d'enllestir aquest pròleg de premsa i no sé escriure amb presses. Hauria de parlar de la importància del sol de debò i del sol de la meua novel·la. Hauria de fullejar vells llibres que m'expliquessin alguna cosa sobre els pobles adoradors del sol. El Sol Déu, ja que tot l'Univers és Déu. Les custòdies daten del segle XV. A partir del segle XVI se'ls donà el nom de «Sols». Són un cercle d'or o de plata voltat de raigs amb el Sant Sagrament al mig de la rodona. Sense el sol no existiríem. El sol serveix per alguna cosa més que per daurar les platges i els balcons. Bé, he fet aquest pròleg per tal de situar una mica el lector. He posat algunes cartes enlaire. No totes. (1005-6)

«El sol serveix per alguna cosa més que per daurar les platges i els balcons». Una frase incompatible amb la del protagonista de *La mort...* : «el cel no era res». Quines eren les

²⁴⁹ «A finals de l'hivern de l'any 1971, vaig haver d'anar a Viena a fer companyia a un malalt molt greu» (2008a: 1002). Es refereix, evidentment, a Obiols.

creences espirituals i religioses de Rodoreda? Entrem, novament, en un terreny pantanós. Però sembla innegable que en tenia. Llavors, per què hauria convertit el cel de *La mort...* en un cel hermètic i opac, com els ulls dels cavalls del poble? Caldria, per provar de respondre-hi, fer una altra recerca centrada només en el pensament espiritual de Rodoreda i en la seva literaturització. Un estudi que excedeix el propòsit d'aquesta tesi i que hauria d'analitzar els ressos intertextuals presents a la seva obra –incloent-hi homenatges, deformacions i paròdies– amb els poemes homèrics i les teories de Plató i Aristòtil sobre l'ànima, L'Eneida, la Bíblia, els Evangelis Gnòstics, La Llegenda Àuria, la Divina Comèdia, l'orfisme, el rosacrucianisme, l'espiritisme²⁵⁰, l'obra de Verdaguer, o les teories junguianes sobre l'inconscient i l'ànima, al seu torn inspirades en l'alquímia, l'estudi dels somnis i l'antropologia religiosa.

No entrarem, per tant, a discutir si a *La mort...* ens hem de decantar per veure-hi referències alquímiques i rosa-creus, com assegurava Carme Arnau a *Miralls màgics* (1990), o si l'única presència vagament esotèrica que hi apareix és, com ha afirmat Arnau Pons, la de l'orfisme. Ja hem exposat, a l'inici d'aquesta tesi, perquè considerem problemàtic llegir *La mort...* exclusivament com un reservori de referències rosa-creus. No obstant, tampoc creiem que es pugui o s'hagi de bandejar completament del tot la interpretació esotèrica o metafísica de certs passatges i elements de la novel·la, si bé s'haurien de fonamentar, com acabem de dir, en un estudi aprofundit que també hi contemplés les antigues creences gregues sobre l'ànima, les teories de Jung i les conferències anuals d'Eranos sobre simbolisme religiós, o, encara, la gran difusió que la tradició espiritista tingué a Catalunya entre finals del segle XIX i fins la dècada dels trenta del XX²⁵¹. Són totes influències que, en les recerques preliminars que hem pogut fer fins ara, considerem que poden aparèixer a l'obra de Rodoreda. Sense haver fet aquest estudi, no creiem que es pugui afirmar amb la rotunditat amb què ho ha fet Arnau Pons que: «res en *La mort i la primavera* no permet de pensar que es tracta d'una obra marcada pel gnosticisme. ¿Qui és el demiürg responsable del mal? ¿On se situa l'Ésser suprem que encarna la idea de bé?» (2017: 427, nota 80).

²⁵⁰ No s'ha abordat encara la paròdia d'una sessió d'espiritisme a la primera novel·la de Rodoreda, *Sóc una dona bonrada?* (1932).

²⁵¹ Per un estudi aprofundit sobre l'espiritisme a Catalunya i les connexions amb l'anarquisme vegeu l'estudi d'antropologia religiosa de Gerard Horta (2004).

Potser el gnosticisme hi és present a la novel·la en el sentit ampli de «coneixement intuïtiu i perfecte de la divinitat i de les seves relacions amb el món i amb l'home» (Gran Diccionari de la Llengua Catalana). S'haurien de prendre en compte, també, les implicacions simbòlic-religioses de l'arbre com a unió del món terrenal i del diví, del macrocosmos i del microcosmos, així com considerar l'accent en la tensió de contraris que apareix per tot a la novel·la. Però l'element natural del poble més relacionat amb les ànimes sembla ser la Maraldina, ja que hi bufa el vent fet pels esperits dels que han mort lliures i conté un pou de pols vermella per elaborar el ciment letal. El nom sembla evocar el *Mons Maraldí* i el mite òrfic de la lluna, per Pons²⁵²; i la *taula maragdina* i les seves implicacions alquímiques, per Arnau²⁵³. No creiem que hagin de ser interpretacions excloents. De la mateixa manera que Rodoreda era capaç de combinar i deformar diverses referències literàries en un sol passatge de la seva obra, també podria haver operat amb un sincretisme semblant en el cas de les referències de caràcter més esotèric.

D'altra banda, creiem que per dur a terme una interpretació més aprofundida de la presència espiritual a *La mort...* caldria reprendre les connexions existents en aquesta novel·la pòstuma amb l'estètica primitivista de l'art d'avantguarda sota un altre angle. Cézanne, Kandinski, Picasso, Matisse... Tots tenien creences ocultistes. A finals dels segle XIX i principis del XX, l'interès per l'ocultisme estava molt estès entre els cercles artístics parisencs.

²⁵² «La muntanya de la Maraldina retrà homenatge amb el seu nom al famós *Mons Maraldí* 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. [...] És obvi que en aquesta novel·la no és el gnosticisme sinó l'orfisme –el qui fornirà tota la matèria per al tractament de l'ànima (tancada en el cos), així com del seu traspàs. ¿O és que a Catalunya l'orfisme no havia fet una entrada de cavall sicilià amb la desena de *Les elegies de Bierville*, de Carles Riba?» (381-82).

²⁵³ «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 missatge dels déus, i que uns dels més famosos textos alquímics es titula, justament, *La taula maragdina*. I, entrant en el terreny personal, a Mercè Rodoreda li agradava particularment dur un anell amb una gran maragda que lluia desafadora. 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» (Arnau 1990: 60).

La fascinació dels avantguardistes per l'art no occidental i prehistòric no responia simplement a una curiositat plàstica, també era esotèrica o misteriosa: els permetia reconnectar, de la modernitat estant, amb l'essència màgica, arcana i ritual que l'art havia tingut en societats primitives. Per això el llibre d'André Breton *L'art magique* (1957), una història alternativa des de la perspectiva de l'art com a vehicle de la màgia, es convertí en un llibre de culte.

Picasso, gràcies al primer cercle d'amistats que va fer en arribar a París, va adquirir un excel·lent coneixement de l'ocultisme en les seves múltiples facetes –alquímia, tarot i Càbala. Així ho ha demostrat Marijo Ariëns-Volker en la publicació de la seva tesi doctoral a *Picasso et l'occultisme à Paris* (2016). Rodoreda, més jove i sense accés als cenacles pictòrics de la capital francesa, no va freqüentar aquells cercles, però, com ja hem vist, va explorar el primitivisme imitant al mateix Picasso, a Kandinsky, a Klee i a Miró, i, seguint l'expressionisme lliure de l'«art brut», va exorcitzar les visions de la guerra i els deportats en forma d'aquarel·la o de collage, abans de fer-ho en novel·la.

CONCLUSIONS

EL DARRER RITUAL

La institució acadèmica, la tradició universitària i el reglament dels estudis doctorals exigeixen incloure unes conclusions per finalitzar l'estrany ritual a què hem decidit sotmetre'ns: escriure i defensar una tesi de doctorat. Una tesi sobre una novel·la que blasma els ritus de pas i que narra la iniciació d'un jove en una societat que no entén. Una tesi sobre una novel·la que és pòstuma, inacabada, inconclusa... *L'opera aperta*²⁵⁴ per excel·lència. Cloure què? Concloure què sobre *La mort i la primavera*?

Amb tot, hem escrit aquestes pàgines provant d'aproximar-nos-hi. Tenint sempre present el seu caràcter pòstum i, per tant, la contradicció inherent al bell mig del nostre estudi: la de voler interpretar i trobar un sentit a una obra no acabada que, tal com és, Rodoreda no hauria publicat mai en vida. El 1986, Robert Saladrigas expressava el dubte moral que sorgia amb la primera edició:

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? [...] 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 siento literalmente maravillado (Saladrigas: 1986)

Hi coincidim punt per punt. Quant a la possible transgressió de la memòria de l'autora, ¿no és aquest el pecat original de qualsevol obra pòstuma? De les de Kafka, Pessoa, Bolaño i tants d'altres autors a qui van sobreviure pàgines que no havien rebut el vistiplau final i que, tot i així, van ser publicades i han influït a bastament en la literatura posterior. I,

²⁵⁴ Vegeu Umberto Eco (1962). *Opera aperta*.

posats a parlar de legitimitat, ¿és que potser no traeix més la voluntat d'autor la reedició de les quatre primeres novel·les dels anys trenta que Rodoreda va maleir i repudiar expressament?²⁵⁵ O l'aparició d'*Isabel i Maria* (1997), novel·la no només inacabada i pòstuma, sinó del tot abandonada en vida. I encara, la traïció més pregonada, la publicació de les confidències a una amiga molt propera, la intimitat que s'esbombava amb les *Cartes a l'Anna Murià* (1985), cartes salvades «perquè no van arribar mai a Mercè Rodoreda» (Vidal i Bohigas 2021: 10) i que feien volar pels aires vint anys de secrets i recels sobre la seva vida privada. Les lletres a Murià esquinçaven una imatge construïda per a la premsa molt maquillada i molt més innocent del que havia estat l'exili a França. Tanmateix, totes aquestes presumptes traïdories han estat necessàries i són benvingudes per afinar una imatge més propera a la realitat del i la novel·lista més important a la Catalunya del segle XX.

Una imatge pòstuma

Si hi ha un homenatge pòstum que s'ha de retre a Rodoreda és precisament l'edició, la publicació, la reedició, la lectura i l'estudi de la que, per a ella, havia de ser la seva gran obra, *La mort i la primavera*. L'últim any de la seva vida per fi l'anunciava a la premsa, a Sales, a Folch, i a Arnau, amb la intenció de corregir-la i de publicar-la. Per desgràcia, no ho aconseguí. Però el pecat o la traïció hauria estat deixar d'editar una novel·la tan extraordinàriament bella i complexa, que a més hauria distorsionat la imatge de Rodoreda com a creadora genial, encara avui per reivindicar. Núria Folch ho sabia i li estarem sempre agraïdes.

La no edició de la novel·la hauria pres vigència a la resta de la producció rodorediana en el panorama actual de les lletres catalanes. *La mort...* no podia agradar a gaire gent a principis dels seixanta –quan es va escriure– ni a la Catalunya de la transició, quan Rodoreda assoliria fama nacional; però, des de 2017, ha trobat el públic català que es mereix. Fins i tot ha influït en dos joves escriptors que, sens dubte, s'hi han inspirat per a les seves novel·les

²⁵⁵ *Sóc una dona bonrada?* (1932), *Del que bom no pot fugir* (1934), *Un dia en la vida d'un home* (1934) i *Crim* (1936).

guardonades amb el premi Anagrama en català²⁵⁶. I això diu molt de l'autora de *La plaça del Diamant*, de la manca d'afectació i del geni d'una dona capaç d'escriure, seguides, dues obres d'aparença tan diferent. La primera aconseguia connectar amb els lectors del seu present, donar-los la millor novel·la catalana i espanyola sobre la guerra civil, pujar els estàndards de la narrativa en català al nivell europeu i internacionalitzar-la. La segona novel·la li ha permès de tornar a fer, des del més enllà, «una entrada de cavall sicilià»²⁵⁷ a la literatura catalana, seixanta anys després d'haver-ne escrit la primera versió i quan farà prop de quatre dècades que va morir.

Potser és que una novel·la fascinant sobre la mort estava destinada, des del principi, a convertir-se en una criatura que veuria la llum després del traspàs de la mare; per assegurar-li la fama pòstuma, que ja s'havia guanyat amb les altres novel·les, però que aquesta actualitzava. És, precisament, la novel·la sobre la mort i de la mort la que la fa viure encara com una escriptora radicalment actual. La que la salva de ser catalogada com una vella glòria del passat, com una papallona clavada «amb agulles en tristes històries literàries o mortes antologies. Mentre som llegits, vivim» li havia escrit, lúcid, Joan Sales²⁵⁸.

Hem començat aquest estudi amb la comparació de les edicions existents, provant d'entendre el laberint de versions, la disparitat entre tries filològiques i editorials i les seves conseqüències hermenèutiques. Estem d'acord amb Pons que, tot i les divergències de parer que hi ha hagut entre editors, «es prengui la decisió que es prengui, sempre hi haurà una intervenció» (2017: 405), la qual és inevitable per la diversitat i complexitat dels materials que conformen *La mort...*

Hem volgut també analitzar la construcció de la imatge d'autora i la canonització parcial de la seva obra per tal d'entendre per què *La mort...* era una novel·la que,

²⁵⁶ Ens referim a Irene Solà, amb *Canto jo i la muntanya balla* (Premi Anagrama 2019 i), i a Pol Guasch amb *Napalm al cor* (Premi Anagrama 2021).

²⁵⁷ En carta a Murià, confessava així la seva ambició literària: «Em reuen tots aquests anys inútils, desmoralitzadors, però me'n venjaré. Els faré útils, estimulants, que els meus enemics tremolin. A la més petita ocasió tornaré a fer una entrada de cavall sicilià» (Rodoreda 2021: 38).

²⁵⁸ (29/VIII/1962) (Rodoreda-Sales 2008: 127)

sociològicament, no podia haver existit en el camp literari català fins fa ben poc. Hem aprofundit en els diferents factors que, durant dècades, van contribuir a forjar l'arquetip d'una autora realista que sempre ambientava les seves novel·les a Barcelona. Una autora cursi, carrinclona, una Colometa de l'exili²⁵⁹ amb cabells blancs... O bé una dona amb un passat lleig, incestuós, una mala mare, una escriptora que es recreava en narrar escenes abjectes i sàdiques, una *femme fatal*, una «vampiressa d'ahir i d'avui» –com ella mateixa havia titulat una de les seves cròniques de jove periodista²⁶⁰. Rodoreda, tot i haver estat lliure com a dona i escriptora, no va aconseguir fugir de l'encasellament injust i dual en què s'ha polaritzat la representació femenina a la societat: com a àngel de la llar o com a dona pública. Colometa contra Cecília, la mare cànida contra la prostituta. Una imatge doblement miop que encara dura, però que poc a poc es va esquerdant gràcies als esforços de Club Editor, de la Fundació responsable del seu llegat i de moltes estudioses que s'han apropiat a la seva obra amb preguntes noves, i a qui ens hem volgut sumar. Vidal i Bohigas han afirmat enguany que «no hi ha obra a Catalunya que susciti interès més fervent –ni que desperti tan agudament el sentit del tabú» (2021: 10) i és del tot cert. Tabús com l'incest amb l'oncle o el passat col·laboracionista de Joan Prat que no hem volgut defugir, que hem provat d'encarar, sense per això santificar o demonitzar Rodoreda.

D'altra banda, hem proposat de superar les falses dicotomies aplicades tant a la imatge d'autora com al conjunt de la seva obra. Hem vist que l'estranyesa de *La mort...* i el seu ball subtil entre llum i foscó recorre tota la producció rodorediana. No hem volgut, per tant, fer un estudi exclusiu sobre la novel·la pòstuma, escindint-la de la resta de novel·les, sinó que més aviat hem dut a terme l'exercici d'entendre el lloc que ocupa a l'obra total de l'autora. Fins i tot, l'hem proposat com a prisma a partir del qual rellegir les novel·les més conegudes, lliures dels prejudicis acomodats que n'han enterbolit la recepció, i l'hem llegit també a la llum de la seva obra plàstica. Hem reivindicat que l'escriptura de Rodoreda és sempre i alhora: innocent i cruel, infantil i macabra, realista i fantàstica, clara i tenebrosa. Que al costat del jardí de la infància amb l'avi Gurgí hi creixen cactus rebecs, glicines gegants, flors dolentes i tot tipus de malvestats. Que a la imaginació de l'escriptora barcelonina hi ha

²⁵⁹ L'expressió «Colometa de l'exili» pertany a Maria Bohigas.

²⁶⁰ Vegeu Rodoreda 2015: 921-925.

també un jardí de Sant Gervasi amb una nena suïcida travessada per un llorer i un bosc ple de cadàvers dempeus i ennuegats amb ciment.

Així i tot, encara hi ha feina per fer. Des que va morir, les lectures biogràfiques s'han posicionat i dividit entre l'escàndol i la sobreprotecció. L'escàndol de la unió amb l'oncle-marit, de l'abandonament del fill, del treball d'Obiols a l'organització Todt, de la Rodoreda vella que vivia amb una altra dona –la Carme Manrubia– a Romanyà de la Selva i que s'interessava per l'esoterisme. I la reacció oposada: la sobreprotecció que s'expressava amb la voluntat de tapar, d'encobrir secrets que ella havia amagat en vida, d'edulcorar Rodoreda, de descafeïnar-la, d'infantilitzar-la o de no autoritzar la consulta lliure dels seus diaris personals conservats a l'arxiu. Encara se li recrimina no haver estat una mare dolça ni una iaia exemplar. El greuge és per la família. Per què la resta de catalans hauríem de jutjar una escriptora de la seva categoria pel seu poc instint maternal? Com foren les paternitats de la resta d'escriptors de l'època? No en sabem res ni sembla importar ningú, tenen el privilegi de ser valorats tan sols per la seva obra literària. Privilegi sempre negat a Rodoreda. Ens perdem el detall que segurament no hauria estat l'escriptora que va arribar a ser, si s'hagués conformat amb el que s'esperava d'ella com a dona i mare d'aquells temps. Però llegir els seus contes i novel·les, sense complexos ni clixés prefabricats, no permet a l'ombra del dubte instal·lar-se sobre l'excel·lència de la seva literatura. La qüestió és més aviat de saber ¿quina Rodoreda podem acceptar en el camp literari català? Podem donar-li el lloc que realment li pertoca? Podem integrar obres tan radicals com *La mort...*, *Quanta, quanta guerra...*, *Viatges i flors* o, fins i tot, *El carrer de les Camèlies*? Som capaços d'interpretar la seva obra cabdal des de la literatura, sense obsessionar-nos amb els detalls més escabrosos de la seva vida i, al mateix temps, sense encobrir-los?

De tota manera, creiem que l'obra de Rodoreda ha assolit l'estatut de clàssic en català, en el sentit que ha transcendit els límits del seu temps i que encara viu i viurà en èpoques venidores, «si encara queden catalans»²⁶¹. Clàssic també, perquè el conjunt de la seva obra no

²⁶¹ «*La plaça del Diamant* es llegirà encara d'aquí [sic.] 300 anys. Si encara queden catalans» (Obiols 2010: 321). I, encara, sobre la posteritat que assoliria Rodoreda que Obiols ja entreveia: «Amb la Plaça, la M. Acabada, una altra novel·la i un volum amb 20 contes com els que tens inèdits i alguns dels llibres, pots plegar d'escriure convençuda que en totes les històries de la lit. catalana ocuparàs tot un capítol. I que els néts dels teus néts et llegiran amb el mateix plaer que en Sales». (339).

s'esgota en un sentit unívoc, sinó que permet una gran multiplicitat de mirades i d'interpretacions i, a cada nova relectura, s'hi descobreix quelcom nou. Els clàssics, com bé deia Coetzee, no cal protegir-los dels atacs; la funció de la crítica és interrogar-los per donar-los l'oportunitat de provar que ho són:

El clásico se define en sí mismo por la supervivencia. Por tanto, la interrogación al clásico, por hostil que sea, forma parte de la historia del clásico, porque mientras un clásico necesite ser protegido del ataque no podrá probar que es un clásico. (2005: 29)

Deixem, doncs, de combatre l'exposició de l'autora a l'escàndol i al xafardeig amb el gest igualment masclista d'encobrir certs temes, de voler vetllar per la seva imatge pública de manera paternalista. La literatura de Rodoreda se sosté per si sola. Els atacs personals, les males interpretacions, els clixés ensucrats o enverinats, la identificació ingènua –per part de certa crítica– de l'autora amb les seves heroïnes, l'apropiació nacional, la miopia valorativa i els atacs del patriarcat cultural formen part, també i malgrat tot, de la història de Rodoreda com a clàssic, com a escriptor català, com a dona.

Cada vegada més, creiem, esperem, prevaldrà l'únic que és realment important: la seva literatura.

Diferents lectures

A la introducció a l'edició crítica de *La mort...*, Carme Arnau exposava les influències que van marcar Rodoreda als anys quaranta, com ara Sartre o el *behaviorisme* de Hemingway, però assegurava que costava molt de trobar els intertextos de la novel·la pòstuma:

A inicios dels seixanta, concretament a l'hora de redactar *La mort i la primavera*, els seus models cal cercar-los, ben probablement, en unes altres lectures, en unes altres influències. Unes influències que faran que tracti [...] de recrear un imaginari poc convencional, profundament original, sobretot, per al qual resulta difícil tenir present un model narratiu. (1997: 39)

Tot i així, apuntava de seguida la més que probable influència d'escriptors com Michaux, Artaud i Bachelard (1997: 40-42). Uns anys més tard, Mercè Ibarz insistia sobre els mateixos referents per a aquesta obra estranya i desoladora:

La seva escriptura elusiva es torna hiperrealista en el seu detallisme i hi ressonen ecos del poeta boig Artaud. Esdevé un altre palimpsest, d'Henri Michaux, Mircea Eliade i Gaston Bachelard, d'investigadors, en suma, de les relacions entre mitologia, religió, antropologia i història, però cal haver-los llegit per reconèixer-ne la presència i, en canvi, no és necessari conèixer-los per trobar-hi l'alè d'un dolor transformat en vida, per reconèixer que del foc, l'arbre, el viatge, el conflicte, l'exili i el desig sorgeix tot el que som, tot el que de debò ens importa. (Ibarz 2008a: 149)

Amb el present treball, hem volgut contribuir a estirar del mateix fil i a profunditzar l'estudi de les relacions intertextuals. Hem analitzat el paral·lelisme entre *La mort...* i escenes dels viatges imaginaris de Michaux, però també amb altres escriptors de la primera meitat del segle XX, que es van interessar per recrear en literatura certs plantejaments antropològics. Fora de context i des de la perspectiva actual, pot arribar a sorprendre el possible interès de Rodoreda per una disciplina teòrica, per una ciència social aparentment allunyada de la literatura de ficció. Però creiem que, si es fa una lectura atenta del text, és evident que aquest, atapeït de rituals, demana una lectura en clau antropològica. Si a més a més tenim present el *boom* etnogràfic al París d'entreguerres que va tenir continuïtat després del 1945 –dècades en què abundaven publicacions sobre relats de viatges, pel·lícules etnogràfiques en circuits de difusió destinades al gran públic i avantguardes pictòriques que tornaven *nou* allò estèticament més primitiu– i si a més recordem que l'escriptora va viure aquest clima cultural a la capital francesa, l'estranyesa s'esvaeix.

Si bé hem dedicat pàgines a reconstruir a grans trets la presència etnogràfica en el camp cultural i intel·lectual europeu d'aquells anys, no ens hem limitat a un mer exercici descriptiu d'història de la cultura. Per tal de respondre a la qüestió inicial amb què, recordem, ens demanàvem sobre la pertinència de qualificar *La mort...* com a malson antropològic i literatura d'etno-ficció, hem posat a prova la nostra hipòtesi llegint l'aparent disparitat de ritus de la novel·la i descobrint-hi una coherència estructural. Hem pogut advertir, així, que Rodoreda va idear tota una xarxa de correspondències simbòliques entre els rituals representats a l'obra, que l'obre a noves significacions.

Tot i haver-la posat en relació amb diferents teories, la principal eina interpretativa que hem fet servir és la lectura atenta –en el sentit de *close reading* anglosaxó– per tal de copsar la singularitat i bellesa del text en ell mateix. Hem volgut evitar, en canvi, d'introduir aquesta

novel·la insòlita en un marc teòric aliè, que anul·lés la seva polisèmia i fixés el sentit en la fredor d'uns conceptes estèrils que l'haurien substituït, com deia Georges Bataille, per «una pesantor somnolenta»²⁶².

Hem dut a terme un intent, una provatura d'entendre fragments de l'enigma oníric, de la «bellesa dolorosa» (Solà 2010: 297) que és aquesta obra inacabada. Som conscients que qualsevol interpretació és aliena al món clos de les obres de ficció i que aquesta novel·la – segurament més que cap altra –, calla, misteriosa, i ens interpel·la amb interrogants que esquinquen creences, ideologies i, fins i tot, el sentit comú d'allò què creiem més humà. Interpretar una obra de ficció no significa arribar a desvetllar-ne la seva veritat. Ja ho digué Roland Barthes a *Qu'est-ce que la critique?*:

Comment croire que l'œuvre est un objet extérieur à la psyché et à l'histoire de celui qui l'interroge et vis-à-vis duquel le critique aurait une sorte de droit d'exterritorialité ? [...] Toute critique est critique de l'œuvre et critique de soi-même [...] elle est connaissance de l'autre et co-connaissance de soi-même au monde. (1964: 254)

I malgrat tot, cal gosar interpretar *La mort...* Cal fer-ho tot i haver acceptat com a horitzó que no arribarem mai a atrapar-ne el seu sentit últim. Que sigui pòstuma i amb diferents variants complica molt, és clar, la tasca hermenèutica, però segurament si hagués estat publicada en vida el seu sentit no seria menys enigmàtic. No interpretar-la i acontentar-se de titllar-la de malson poètic irreal o de món absurdament macabre és fugir d'estudi. S'ha d'interpretar *La mort...* per tal de revelar el seu contingut crític amb la història, amb els mites, amb les creences i amb el materialisme més recalcitrant –que no deixa de ser també una creença. És per això que hem explorat tres lectures. I dins de cada lectura, hem advertit encara diferents possibilitats.

²⁶² A *La littérature et le mal*, Bataille es referia al perill de voler il·luminar el sentit d'una obra a partir de la psicoanàlisi. Creiem que el mateix argument és vàlid per a d'altres teories que es volen aplicar amb calçador a les obres literàries: «À partir de la psychanalyse –qu'elle soit de Freud ou de Jung– que risquons-nous de trouver sinon les données de la psychanalyse ? Ainsi la tentative d'éclairer Blake à la lumière de Jung nous renseigne-t-elle plus sur la théorie de Jung que sur les intentions de Blake [...] l'analyse introduit une œuvre insolite dans un cadre qui l'annule et qu'elle substitue à l'éveil une lourdeur ensommeillée» (Bataille 2007: 67).

Hem vist que *La mort...* no pot ser reduïda a un únic context històric. Si bé hi trobem reminiscències dels feixismes franquista i nazi, la lectura al·legòrica també encaixaria amb la repressió sistèmica pròpia als règims comunistes. Podem llegir fins i tot aquesta faula de terror polític com un present paral·lel a la hipocresia de les democràcies occidentals, que tot i no ser contemporànies a l'obra, reproduïxen horrors contra la vida en nom de mantenir uns límits nacionals infranquejables: com el gran mur fronterer que separa Mèxic dels Estats Units, la tanca de filferro de Ceuta o el mar Mediterrani concebut com una gran frontera líquida, on s'ofeguen cada any milers de persones.

D'altra banda i en el context de pandèmia actual, la lectura d'una novel·la sobre morts ofegats, nens tancats als armaris mentre els grans assisteixen als seus rituals i tanta desolació sense esperança en el pic més bell del renaixement de la natura ens interpel·la, sense dubte, com un present paral·lel al de la primavera del confinament mundial de 2020. La mort i la primavera de l'any passat. L'antítesi entre la pandèmia dels humans i l'eclosió d'un nou tomb al cercle de les estacions. Deien a les notícies que els ocells, contents i tranquils, havien canviat la freqüència del seu cant, que se'ls havia tornat més bell. Era el final feliç de la ficció informativa del telenotícies que es cloïa sense haver sentit tantes morts ofegades, solitàries, confinades rere les xifres de defunció per Covid.

La pluralitat d'evocacions històriques o de lectures distòpiques des del nostre present que admet *La mort...* rau en una configuració narrativa que imita l'organització estructural i universal de qualsevol societat humana i de la seva relació o negació del més enllà. La força antimítica d'aquesta novel·la i la seva vaguetat espacial i temporal, permet ésser llegida sempre des d'una vigència contemporània. Al seu assaig *Què vol dir ser contemporani?*, el filòsof Giorgio Agamben definia la contemporaneïtat d'un escriptor per la seva capacitat de veure en l'època «el somriure dement del seu segle»:

És contemporani qui té l'esguard fit en el seu temps per percebre'n no pas la llum, sinó la foscor. Tots els temps són obscurs, per a qui n'experimenta la contemporaneïtat. És contemporani precisament qui sap veure aquesta foscor, qui és capaç d'escriure sucant la ploma en la tenebra del present. [...] Així doncs, l'èxit o el fracàs del nostre curs dependrà de la nostra capacitat d'escoltar aquella exigència i aquella ombra, de ser contemporanis no només del nostre segle i de l'*ara*, sinó també de les seves figures en els textos i en els documents del passat. (Agamben 2008: 12)

A *La mort i la primavera*, Rodoreda va pouar, com pocs, en la foscor més opaca del segle sagnant que li va tocar de viure. Tot i no comptar amb una versió definitiva que posi punt final al laberint de variants, *La mort...* és una obra radicalment contemporània que ens il·lumina amb la seva llum negra, sense que puguem desxifrar-la mai del tot.

Perspectives després de la tesi

Ens queda encara aprofundir en moltes relacions intertextuals presents a *La mort i la primavera* que fins ara només hem sabut intuir. Intertextos literaris, fílmics i pictòrics que no hem inclòs perquè no encaixen amb l'estètica etnogràfica dominant a la novel·la pòstuma, però que voldríem poder fer notar més endavant per tal de seguir aprofundint en l'estudi de la literatura dins la literatura de Rodoreda.

Cal seguir investigant també sobre la carta inèdita de Rodoreda que vam trobar a París, el 2017, a casa de l'escriptor Georges-Emmanuel Clancier, tot just un any abans de la seva mort als cent quatre anys²⁶³. Això ens permetria reconstruir la xarxa de relacions que Rodoreda va mantenir a Llemotges amb escriptors francesos que tingueren un paper actiu a la resistència, com Clancier, o de refugiats jueus com Nathan Katz, l'escriptor alsacià a qui Rodoreda fa referència a la carta.

Una altra via que ens agradaria continuar és l'estudi aprofundit de *Quanta, quanta guerra...* i de *Viatges i flors*, obres per les que també hem de confessar una predilecció especial i que no han comptat, ni de bon tros, amb l'atenció crítica que han rebut altres novel·les com *La plaça del Diamant* o *Mirall trencat*. Voldríem també poder anar més enllà de la interpretació detallada d'una sola obra i elaborar l'estudi raonat –encara per escriure– de la presència cinematogràfica a la producció global de Rodoreda.

²⁶³ Vegeu els annexos.

Amb una altra veu

Llegir i estudiar *La mort...* ha estat extremadament difícil: un repte, una paràlisi durant molt de temps i tot un procés de coneixement de mi mateixa. Ha estat un delit i un càstig, una gran joia i una pena sense fons. Ara que estic a prop de superar –espero– la part del ritual que em tocava transitar a soles i que és l'escriptura d'aquestes pàgines, voldria alliberar-me de la cotilla del llenguatge acadèmic, parlar en singular, deslliurar una mica més la meua veu i voltar, un últim cop, pel poble de *La mort...*

Tan bon punt he escrit aquesta darrera frase, m'adono que faig com el protagonista de la novel·la, que just abans de fer cap al bosc per morir, diu: «encara vaig tenir ganes de veure el poble» (195). És quan encara no sabem que és un suïcida que se n'acomiada. Però hi tornarà, amb la veu de l'ànima que s'ha alliberat del cos:

Tornar. Deixar-me voltar per les coses... tornar per refer per afegir per canviar... la meua vida tancada sola i sense mi encara pateix en alguna banda, encara va de les Pedres Baixes a la Maraldina i dels aiguamolls a la Font de la Jonquilla. [...] Jo no sóc enlloc m'he esborrat d'uns camins i d'uns arbres. A dintre de la meua casa no hi sóc. Assegut al pedrís no hi sóc. Damunt de la pedra del rellotge tot jo temps no hi sóc. Però perquè hi havia estat alguna cosa queda. (277)

He llegit tantes vegades *La mort...* que és com si alguna cosa de mi fos també en aquell poble on no he estat mai. Ben mirat, la sensació d'haver-hi estat, de trobar-hi quelcom molt meu, molt inconscient, ja la vaig tenir amb la primera lectura. Per això escriure aquest estudi em resultava extremadament difícil. ¿Com gosar reduir la poesia, la força, la gràcia, l'horror, la innocència, el mal... a un exercici purament intel·lectual? Com entendre? Com fer crítica literària d'aquest monument inconclús de paraules amb tantes variants? Escriure sobre *La mort i la primavera* em feia por... M'ha calgut esgotar les dues pròrrogues doctorals i una pandèmia mundial per afrontar-m'hi. Ha estat necessària la reedició de la novel·la el 2017 i que molta gent descobrís tot d'una la Rodoreda que jo ja feia temps que coneixia, per decidir-me a travessar la incomoditat d'escriure aquesta tesi. No podia deixar passar deu anys de lectures, de recerca intermitent i de portar ben endins el poble de *La mort...* com un pes, com un misteri, com la mala consciència de no voler-lo mirar de cara i posar per fi en paraules el que hi vaig veure el primer cop i tots els altres. Em queda la recança de no haver-ho aconseguit del tot.

Per tal d'encarar el ritual que jo mateixa m'obligava a passar, he hagut finalment de disposar-me a fer piruetes retòriques, a invocar teories literàries i antropològiques, a comunicar amb els esperits d'altres novel·les, pel·lícules i quadres. He hagut també d'iniciar-me escoltant mestres —els altres estudiosos de l'autora. He conjurat una i mil vegades el record de Rodoreda per preguntar-li «què vol dir tot això, Mercè? Què és el que de veritat passa amb les ànimes?». M'he posat màscares que tal vegada m'anaven una mica balderes: la careta d'acadèmica, la disfressa de sociòloga de la literatura, la pell de comparatista... He caigut en alguns paranys on, abans de començar, m'havia promès que no hi ensopegaria: Rodoreda rosa-creu, l'incest en primer grau amb l'oncle, les boires d'Obiols treballant pels nazis... Ara sé que no eren paranys, que eren clots on estava previst que hi entrés per força, però sense deixar que enfanguessin el meu estudi i el convertissin en una simple aproximació biografista. He ballat com una de les embarassades del poble, plantada en un sot i amb el ventre tibant ple de paraules que no podia infantar. Ballava com en una dansa del foc absurda, fent toms per entendre, encerclant la novel·la amb un cant rogallós i amb notes i més notes als marges. M'he barallat amb el text a garrotades, com si em batés en duel amb l'home del garrot, i he corregut davant de mi mateixa per poder-lo acabar. He peregrinat diverses vegades a l'arxiu de la Fundació, he acaronat els mecanoscrits originals, desxifrat la cal·ligrafia de Rodoreda i d'Obiols, llegit idees i cites en tot tipus de paper. He parlat tota una tarda amb Agustí Villaronga com si fóssim dos fidels d'un estrany culte a un llibre pagà.

M'he cregut una doctoranda molt civilitzada quan en veritat tan sols profanava la novel·la; imitava el jove i la marastra quan juguen amb els ossos dels morts: en aquesta pila d'aquí l'enunciació, en aquella d'allà els personatges, una altra muntanyeta pels rituals... I així, tot i que jugava a disgregar un esquelet, em feia il·lusions d'encetar la pell viva i dura del text. Com a molt l'he fregat amb una carícia. He cregut escoltar la remor de les fulles i del vent carregat d'ànimes de la Maraldina que em murmuraven el secret del llibre. Però es tractava només de l'eco de la meua veu —deformada com si fos la d'un altre— que la vall del poble em tornava, després que hagués ressonat contra les façanes roses de les cases, contra les soques plenes del bosc, contra l'espadat de la casa del senyor; després d'haver espantat els cavalls i de fer-los renillar amb el pres. I tot i així, he seguit aquell riure petit, que apareix sovint a la novel·la, tan petit que gairebé passa desapercebut, un riure entremaliat que juga a fet i amagar entre matolls i que em guiava cap a un sentit també amagat, que no es pot dir, que no es pot explicar.

He sentit durant massa temps a dins del cap les idees que brunzien com abelles furioses, fins a barrejar-les amb les paraules sense saliva que surten del teclat; sempre amb la por que, en cas que fossin equivocades, algú me les faria empassar tard o d'hora com si es tractés de ciment clar. He escrit amb l'angúnia de sentir-me massa rebuscada o bé massa innocent, com si, en comptes de lliris, dugués glicines a les mans. He interpretat el relat amb el neguit d'enfrontar-me al mirall del riu i veure-hi una dona sense cara i una pregunta vinguda no sé d'on: com et pot agradar una novel·la que fa patir tant?

I aleshores, la resposta... Un dia, fa poc, aquesta primavera vaig recordar tot d'una aquell joc infantil i solitari al gran pati de la meva escola: hi havia un garrofer amb la soca esberlada de tan vell. Tenia un forat al mig del tronc i un altre de més gran ran de terra. Em fascinava. Em divertia tirar-hi pedres pel forat petit i veure com sortien rodolant per sota. M'imaginava que era un gran forn de llenya i que hi coïa patates. M'agradava l'eco sord, esmorteït de les pedres que desapareixien dins l'escorça buida un breu instant.

Els meus ulls hi eren i ho veien en alguna banda hi deu haver alguna cosa de mi... a dintre de l'arbre?... no haurà anat una criatura a jugar amb els ossos que surten per la soca quan l'arbre s'ha fet molt vell... a dintre de l'arbre hi ha el que jo sentia. (278)

A l'interior de l'arbre hi havia la meva infància. Aleshores he volgut ficar-me dintre de la soca. He pres aquell vell garrofer del meu record i en comptes de tirar-hi pedres, m'hi he ficat jo a dins i l'he tancat. I m'he adonat que m'hi sentia bé, que la fosca que em voltava no em feia por, que era agradable, com aquella olor a molsa, a resina i a estella. Llavors, crec, que he entès millor el protagonista, que entra a l'arbre sense ciment per protegir-se i per ser lliure.

Han passat deu anys justos des que l'atzar d'un instant em va decidir a triar, del prestatge d'una biblioteca, el llom negre de l'edició de Núria Folch. Tenia vint-i-vuit anys i la sensació infantil i narcisista que Mercè Rodoreda havia escrit aquella novel·la inacabada només per mi, per deixar-me sense alè el primer cop que la vaig llegir, per retrobar-hi els anys dolços i foscos de quan era petita.

La mort i la primavera m'ha canviat per sempre.

CONCLUSIONS

LE DERNIER RITUEL

L'institution académique, la tradition universitaire et le règlement des études doctorales exigent d'inclure quelques conclusions pour mettre fin à l'étrange rituel que nous avons décidé de subir : celui de rédiger et de défendre une thèse de doctorat. Une thèse sur un roman qui blâme les rites de passage et qui raconte l'initiation d'un jeune homme dans une société qu'il ne comprend pas. Une thèse sur un roman posthume, inachevé, inaccompli... L'*opera aperta*²⁶⁴ par excellence. Mais au fait, existe-t-il quelque chose que nous puissions clore ? Quoi conclure à propos de *La mort et le printemps* ?

Cependant, nous avons écrit ces pages tout en essayant de nous y rapprocher ; tout en gardant toujours à l'esprit son caractère posthume et, par conséquent, la contradiction inhérente au cœur de notre étude: celle de vouloir interpréter et trouver un sens à une œuvre inachevée que, telle qu'elle est, Rodoreda n'aurait jamais publiée de sa vie. En 1986, Robert Saladrigas exprimait la question d'ordre moral qui se posait lors de la première édition :

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? [...] 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 siento literalmente maravillado. (Saladrigas: 1986)

Nous sommes d'accord point par point. Quant à la possibilité de transgresser la mémoire de l'auteur, n'est-ce pas le péché originel de toute œuvre posthume ? N'arrive-t-il de même avec des ouvrages de Kafka, Pessoa, Bolaño et tant d'autres auteurs qui ont été survécus par des pages qui n'avaient pas reçu leur approbation finale et qui, néanmoins, ont

²⁶⁴ Veuillez voire Umberto Eco (1962). *Opera aperta*.

été publiées et ont grandement influencé la littérature à venir. Tant que nous traitons de légitimité, n'est-il pas une plus grande trahison à la volonté de l'auteur la réédition des quatre premiers romans des années 1930 que Rodoreda avait expressément maudit et répudié²⁶⁵ ? Ou la parution d'*Isabel et Maria* (1997), un roman non seulement inachevé et posthume, mais qui avait été complètement abandonné en vie de l'écrivaine. Ou bien encore, la déloyauté la plus frappante, celle de la publication des confidences à une amie très proche, l'intimité qui s'ébruitait avec *Les Cartes à l'Anna Murià* (1985), des lettres sauvées « parce qu'elles n'ont jamais atteint Mercè Rodoreda » (Vidal et Bohigas 2021: 10) et qui vannaient vingt ans de secrets et méfiances à propos de sa vie privée. Les lettres à Murià ébranlaient l'image construite pour la presse d'un exil français très maquillé et bien plus innocent que la réalité. Pourtant, toutes ces prétendues trahisons ont été nécessaires pour affiner l'image réelle du romancier le plus important en Catalogne au XXe siècle.

Une image posthume

S'il y a bien un hommage posthume à rendre à Rodoreda, c'est justement l'édition, la publication, la réédition, la lecture et l'étude de ce qui, pour elle, devait être son chef d'œuvre, *La mort et le printemps*. La dernière année de sa vie, elle l'annonçait enfin à la presse, à Sales, à Folch et à Arnau, avec l'intention de la corriger et de la publier. Hélas, elle n'y réussit pas. Or, le péché ou la trahison aurait été de ne pas éditer un roman si extraordinairement beau et complexe qui, de surcroît, aurait dénaturé l'image de Rodoreda en tant que créatrice géniale, encore à revendiquer aujourd'hui. Núria Folch le savait bien et nous, catalans, devons toujours lui en être reconnaissants.

La non-édition du roman aurait pris vigueur au reste de la production rodorédienne dans le panorama actuel de la littérature catalane. *La mort...* ne pouvait pas être appréciée par beaucoup de gens au début des années soixante – quand elle a été écrite – ni dans la Catalogne de la transition, lorsque Rodoreda atteindrait une renommée nationale ; mais, depuis 2017, le roman a trouvé le public catalan qu'il mérite. Il a même influencé deux jeunes écrivains qui, sans aucun doute, s'y sont inspirés pour leurs romans récompensés avec le prix

²⁶⁵ *Sóc una dona honrada?* (1932), *Del que hom no pot fugir* (1934), *Un dia en la vida d'un home* (1934) i *Crim* (1936).

Anagrama en catalan²⁶⁶. Et cela en dit long sur l'auteure de *La place du Diamant*, sur le manque d'affectation et sur le génie d'une femme capable d'écrire, d'affilé, deux romans d'apparence si différente. Le premier atteignait le but de connecter avec les lecteurs de son présent, de leur donner le meilleur roman catalan et espagnol sur la guerre civile, d'élever les standards du récit en catalan à niveau européen et d'internationaliser celui-ci. Le deuxième roman lui a permis de refaire, depuis l'au-delà, « une entrée de cheval sicilien »²⁶⁷ dans la littérature catalane, soixante ans après d'en avoir écrit la première version et près de quatre décennies après sa mort.

C'est peut-être que ce roman fascinant sur la mort était destiné, dès le début, à devenir une créature qui verrait la lumière après le trépas de la mère ; pour lui assurer la renommée posthume, qu'elle avait déjà gagné avec les autres romans, mais que celui-ci mettait à jour. C'est précisément le roman sur la mort et de la mort celui qui la rend encore vivante en tant qu'une écrivaine radicalement actuelle. Celui qui la sauve d'être classée comme une ancienne gloire du passé, comme un papillon cloué « avec des aiguilles dans des histoires littéraires tristes ou des anthologies mortes. Pendant que nous sommes lus, nous vivons »²⁶⁸, lui avait écrit Joan Sales avec lucidité.

Nous avons commencé cette étude avec une comparaison des éditions existantes. Nous avons tenté de comprendre le dédale des versions, la disparité des choix philologiques et éditoriales, et leurs conséquences herméneutiques. Nous sommes d'accord avec Pons que, malgré les avis divergents parmi les plusieurs éditeurs, « quelle que soit la décision prise, il y aura toujours une intervention » (2017: 405), celle-ci étant inévitable due à la diversité et à la complexité des matériaux qui font partie de *La mort...*

²⁶⁶ Nous faisons référence à Irene Solà, avec *Canto jo i la muntanya balla* (Prix Anagrama en catalan 2019 et Prix de littérature de l'Union Européenne 2020), et à Pol Guasch avec *Napalm al cor* (Prix Anagrama en catalan 2021).

²⁶⁷ Dans une lettre à Murià, elle avouait ainsi son ambition littéraire : En carta a Murià, confessava així la seva ambició literària: «Em requen tots aquests anys inútils, desmoralitzadors, però me'n venjaré. Els faré útils, estimulants, que els meus enemics tremolin. A la més petita ocasió tornaré a fer una entrada de cavall sicilià» (Rodoreda 2021: 38).

²⁶⁸ (29/VIII/1962) (Rodoreda-Sales 2008: 127)

Nous avons voulu aussi analyser la construction de l'image d'auteur et la canonisation partielle de son œuvre afin de comprendre pourquoi *La mort...* était un roman qui, sociologiquement, ne pouvait pas avoir existé dans le champ littéraire catalan que récemment. Nous avons exploré différents facteurs qui, pendant des décennies, ont contribué à forger l'archétype d'une auteure réaliste qui avait toujours situé ses romans à Barcelone. Une écrivaine mièvre et ringarde, une *Colometa* de l'exile²⁶⁹ aux cheveux blancs... Ou bien une femme au passé laid et incestueux, une mauvaise mère, une écrivaine qui avait pris goût à raconter des scènes abjectes et sadiques, une femme fatale, une « vampirresse de hier et aujourd'hui » – tel qu'elle avait intitulé une de ses chroniques de jeune journaliste. Rodoreda, bien que libre en tant que femme et écrivaine, n'a pas réussi à échapper à la classification injuste et double dans laquelle la représentation féminine dans la société a été polarisée : en tant qu'ange du foyer ou en tant que femme publique. Colometa contre Cecília, la mère candide contre la prostituée. Une image doublement myope qui dure encore, mais qui s'effrite lentement grâce aux efforts du Club Editor, de la Fondation responsable de son héritage et de nombreuses chercheuses qui ont abordé son œuvre avec de nouvelles questions, et auxquelles nous avons voulu nous joindre. Vidal et Bohigas ont déclaré cette année qu'« il n'y a pas d'œuvre en Catalogne qui suscite un intérêt plus fervent – ou qu'il éveille si vivement le sens du tabou » (2021: 10), et c'est tout à fait vrai. Des tabous comme l'inceste avec son oncle ou le passé collaborationniste de Joan Prat que nous ne voulions pas éviter, auxquels nous avons essayé de faire face, sans pour autant sanctifier ou diaboliser Rodoreda.

D'autre part, nous avons proposé de surmonter les fausses dichotomies appliquées à la fois à l'image de l'auteure et à l'ensemble de son œuvre. Nous avons vu que l'étrangeté de *La mort...* et sa danse subtile entre lumière et ténèbres traverse toute la production rodorédienne. Nous n'avons donc pas voulu faire une étude exclusive du roman posthume, l'écartant du reste des romans, mais nous avons plutôt effectué l'exercice de comprendre la place qu'il occupe dans l'œuvre totale. Nous l'avons même proposé comme le prisme à partir duquel relire les romans les plus connus, une fois libérés des préjugés aisés qui ont fini par en assombrir la réception. Nous avons affirmé que l'écriture de Rodoreda est toujours et en

²⁶⁹ L'expression « Colometa de l'exili » appartient à Maria Bohigas.

même temps : innocente et cruelle, enfantine et macabre, réaliste et fantastique, claire et sombre. Qu'à côté du jardin de l'enfance avec son grand-père Gurgí – tellement idéalisé par Carme Arnau – y poussent des cactus rebelles, des glycines géantes, de fleurs méchantes et toutes sortes de méfaits. Que dans l'imagination de l'écrivaine barcelonaise il y a aussi le jardin de Sant Gervasi avec une fille suicidaire traversée par un laurier et une forêt pleine de cadavres droits et étouffés par du ciment.

Pourtant, il y a encore du travail à faire. Depuis sa mort, des lectures biographiques se sont positionnés et divisées entre le scandale et la surprotection. Le scandale de l'union avec l'oncle-mari, de l'abandon du fils, du travail d'Obiols dans l'organisation Todt, de la vieille Rodoreda qui vivait avec une autre femme – Carme Manrubia – à Romanyà de la Selva et qui s'intéressait à l'ésotérisme. Et la réaction inverse : la surprotection qui s'exprimait par la volonté d'occulter, de dissimuler les secrets qu'elle avait maîtrisé en vie, d'adoucir Rodoreda, de la décaféiner, de la rendre enfantine ou de ne pas autoriser la consultation en libre-accès de ses journaux intimes conservés dans les archives. On lui reproche encore de ne pas avoir été une mère poule ou une mamie exemplaire. Le malheur, profond, est pour la famille. Mais à quoi bon le reste des Catalans devrait-ils juger une écrivaine de sa catégorie par son manque d'instinct maternel ? Comment ont-elles été les paternités des autres écrivains de l'époque ? Nous n'en savons rien et personne ne semble s'en soucier, ils ont le privilège de n'être valorisés que pour leur œuvre littéraire. Privilège toujours refusé à Rodoreda. Nous manquons le détail qu'elle n'aurait probablement pas été l'écrivain qu'elle est devenue, si elle s'était adaptée à ce que l'on attendait d'elle en tant que femme et mère à cette époque-là.

Or, lire ses histoires et ses romans, sans complexes ni clichés préfabriqués, ne permet pas à l'ombre du doute de s'installer sur l'excellence de sa littérature. La question est plutôt de savoir : Quelle Rodoreda sommes-nous capables d'accepter dans le champ littéraire catalan ? Pouvons-nous lui donner la place qu'elle mérite vraiment ? Peut-on intégrer des œuvres aussi radicales que *La mort...*, *Tant et tant de guerre...*, *Voyages et fleurs* ou, même, *Rue des Camélias* ? Sommes-nous capables d'interpréter son œuvre majeure à partir de la littérature, sans être obsédés par les détails les plus scabreux de sa vie et sans pour autant les dissimuler ?

En tout cas, nous pensons que l'œuvre de Rodoreda a atteint le statut de classique en catalan, dans le sens qu'elle a transcendé les limites de son temps et qu'elle vit et vivra encore dans les temps futurs, « s'il y restent encore des Catalans ». Classique aussi, car l'ensemble de son travail ne s'épuise pas dans un sens univoque, bien au contraire, il permet une grande multiplicité de regards et d'interprétations et, à chaque relecture, on y découvre des nouvelles choses. Les classiques, comme l'a dit à juste titre J. M. Coetzee, n'ont pas besoin d'être protégés des attaques ; la fonction de la critique est de les interroger pour leur donner l'occasion de prouver qu'ils le sont :

El clásico se define en sí mismo por la supervivencia. Por tanto, la interrogación al clásico, por hostil que sea, forma parte de la historia del clásico, porque mientras un clásico necesite ser protegido del ataque no podrá probar que es un clásico. (2005: 29)

Cessons donc de lutter contre l'exposition de l'écrivaine au scandale et aux ragots avec le geste tout aussi sexiste de dissimuler certains problèmes, de vouloir prendre soin de son image publique de manière paternaliste. La littérature de Rodoreda se soutient d'elle-même. Les attaques personnelles, les interprétations erronées, les clichés sucrés ou empoisonnés, l'identification naïve – par certains critiques – de l'auteure avec ses héroïnes, l'appropriation nationale, la myopie évaluative et les attaques du patriarcat culturel font partie, aussi et malgré tout, de l'histoire de Rodoreda en tant que classique, en tant qu'écrivain catalan, en tant que femme. De plus en plus, nous pensons – nous espérons –, que ce qui finira par prévaloir c'est la seule chose qui est vraiment important : sa littérature.

Différentes lectures

Dans l'introduction à l'édition critique de *La mort...*, Carme Arnau a exposé les influences qui ont marqué Rodoreda dans les années 1940, comme Sartre ou le *behaviorisme* d'Hemingway, mais elle a déclaré qu'il était très difficile de trouver les intertextes du roman. posthume :

A inicis dels seixanta, concretament a l'hora de redactar *La mort i la primavera*, els seus models cal cercar-los, ben probablement, en unes altres lectures, en unes altres influències. Unes influències que faran que tracti [...] de recrear un imaginari poc convencional, profundament original, sobretot, per al qual resulta difícil tenir present un model narratiu. (1997: 39)

Cependant, elle a souligné l'influence plus que probable d'écrivains tels que Michaux, Artaud et Bachelard (1997: 40-42). Quelques années plus tard, Mercè Ibarz insistait sur les mêmes références pour cette œuvre étrange et déchirante :

La seva escriptura elusiva es torna hiperrealista en el seu detallisme i hi ressonen ecos del poeta boig Artaud. Esdevé un altre palimpsest, d'Henri Michaux, Mircea Eliade i Gaston Bachelard, d'investigadors, en suma, de les relacions entre mitologia, religió, antropologia i història, però cal haver-los llegit per reconèixer-ne la presència i, en canvi, no és necessari conèixer-los per trobar-hi l'alè d'un dolor transformat en vida, per reconèixer que del foc, l'arbre, el viatge, el conflicte, l'exili i el desig sorgeix tot el que som, tot el que de debò ens importa. (Ibarz 2008a: 149)

Il s'agit des relations intertextuelles que nous avons analysé dans notre travail. Nous avons vu le parallélisme entre *La mort...* et des scènes des voyages imaginaires de Michaux, mais aussi le dialogue avec d'autres écrivains de la première moitié du XXe siècle, qui ont été intéressés par la recréation en littérature de certaines approches anthropologiques. Hors contexte et dans la perspective actuelle, il peut surprendre l'intérêt éventuel de Rodoreda pour une discipline théorique, pour une science sociale apparemment très éloignée de la littérature de fiction. Mais nous pensons que, si nous lisons attentivement le texte, il est clair que celui-ci, débordant de rituels, demande une lecture anthropologique. Si l'on tient aussi compte du *boom* ethnographique dans le Paris de l'entre-deux-guerres qui a continué après 1945 – des décennies foisonnantes de publications de récits de voyage, de films ethnographiques sur les circuits de distribution grand public et d'avant-gardes picturales qui rendaient *nouveau* tout ce qui était esthétiquement primitif – et si nous nous rappelons encore que Rodoreda a vécu ce climat culturel dans la capitale française, l'étonnement s'estompe.

Néanmoins, nous ne nous sommes pas limités à reconstruire largement la présence ethnographique dans le champ culturel et intellectuel européen de ces années-là. Pour répondre à la question initiale avec laquelle, rappelons-nous, nous nous sommes interrogés sur la pertinence de qualifier *La mort...* de cauchemar anthropologique et de littérature d'ethno-fiction, nous avons testé notre hypothèse en lisant l'apparente disparité des rites du roman et en y découvrant une cohérence structurelle. Nous avons ainsi pu constater que Rodoreda a imaginé tout un réseau de correspondances symboliques entre les rituels représentés dans l'œuvre, ce qui l'ouvre davantage à de nouvelles significations.

Mais bien que nous ayons mis le roman en relation avec différentes théories, le principal outil d'interprétation que nous avons utilisé est la lecture attentive – au sens du *close reading* anglo-saxon – afin de saisir le caractère unique et la beauté du texte en lui-même. Nous voulions éviter d'introduire ce roman insolite dans un cadre théorique tout à fait étranger, qui aurait annulé sa polysémie et qui aurait figé le sens dans la froideur des concepts stériles. Des concepts qui à leur tour auraient fini par remplacer le sens, comme le disait Georges Bataille, par « une lourdeur endormie »²⁷⁰.

Nous avons fait une tentative, un essai de comprendre des extraits de l'énigme onirique, de la « beauté douloureuse» (Solà 2010: 297) qui est cette œuvre inachevée. Nous sommes conscients que toute interprétation est étrangère au monde fermé des œuvres de fiction et que ce roman – probablement plus que tout autre – demeure silencieux, mystérieux et nous interpelle avec des questions qui déchirent les croyances, les idéologies et même le sens commun de ce que nous croyons définir comme humain. Interpréter une œuvre de fiction ne signifie pas révéler sa vérité. C'est ainsi que Roland Barthes l'a formulé dans *Qu'est-ce que la critique ?* :

Comment croire que l'œuvre est un objet extérieur à la psyché et à l'histoire de celui qui l'interroge et vis-à-vis duquel le critique aurait une sorte de droit d'exterritorialité ? [...] Toute critique est critique de l'œuvre et critique de soi-même [...] elle est connaissance de l'autre et co-connaissance de soi-même au monde. (1964 : 254)

Et pourtant, nous devons oser interpréter *La mort...* Nous devons le faire malgré avoir accepté comme horizon que nous ne pourrions jamais saisir sa signification ultime. Mais ne pas l'interpréter et se contenter uniquement de considérer le roman comme un cauchemar poétique irréel ou comme un monde absurdement macabre, c'est lâche. *La mort...* doit être interprétée afin de révéler son contenu critique avec l'histoire, avec les mythes, avec les croyances et avec le matérialisme le plus récalcitrant – qui est aussi une croyance. C'est

²⁷⁰ A *La littérature et le mal*, Bataille a critiqué le danger de vouloir illuminer le sens d'une œuvre à partir de la psychanalyse. Nous croyons que le même argument est valable vis à vis d'autres théories que l'on applique aux ouvrages littéraires : « À partir de la psychanalyse – qu'elle soit de Freud ou de Jung – que risquons-nous de trouver sinon les données de la psychanalyse ? Ainsi la tentative d'éclairer Blake à la lumière de Jung nous renseigne-t-elle plus sur la théorie de Jung que sur les intentions de Blake [...] l'analyse introduit une œuvre insolite dans un cadre qui l'annule et qu'elle substitue à l'éveil une lourdeur ensommeillée ». (Bataille 2007: 67)

pourquoi nous avons exploré deux lectures : l'historique, et l'anthropologique. Et dans l'intérieur de chacune de ces lectures, nous avons remarqué des possibilités encore différentes.

Nous avons vu que *La mort...* ne peut pas être réduite, par le biais de l'allégorie, à un seul contexte historique. Si nous y trouvons des réminiscences des fascismes franquiste et nazi, cela cadrerait également avec la répression systémique inhérente aux régimes communistes. On peut même lire cette fable de la terreur politique comme un présent parallèle à l'hypocrisie des démocraties occidentales, qui bien que n'étant pas contemporaines de la pièce, reproduisent des horreurs contre la vie au nom du maintien de frontières nationales infranchissables : comme le grand mur qui sépare le Mexique des États-Unis, la barrière de Ceuta ou la mer Méditerranée conçue tel qu'une grande frontière liquide, où des milliers de personnes se noient chaque année.

Même dans le contexte de la pandémie actuelle, la lecture d'un roman qui raconte une histoire des morts noyés, des enfants enfermés dans des placards pendant que les adultes assistent à leurs rituels et tant de désolation sans espoir au moment de la renaissance de la nature, cela nous interpelle, certes, en tant que présent parallèle au printemps du confinement mondial de 2020. *La mort et le printemps* de l'année dernière. L'antithèse entre la pandémie humaine et le renouvellement du cycle des saisons. On disait aux informations que les oiseaux, heureux et calmes, avaient changé la fréquence de leur chant, qui était devenu d'autant plus beau. C'était la fin heureuse de la fiction informative du journal télévisé qui se fermait ainsi sans qu'on ait entendu toutes ces morts noyées, solitaires, confinées derrière le bilan du nombre de décès par Covid.

La pluralité des évocations historiques que ce roman admet réside dans une configuration narrative qui imite l'organisation structurelle et universelle de toute société humaine, ainsi que sa relation ou son déni de l'au-delà. La force anti-mythique de ce roman et son imprécision spatiale et temporelle, nous permet de le lire toujours depuis notre présent. Dans son essai *Qu'est-ce que le contemporain ?* le philosophe Giorgio Agamben a défini la contemporanéité d'un écrivain par sa capacité à voir dans son époque « le sourire insensé de son siècle » :

Le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité. Tous les temps sont obscurs pour ceux qui en éprouvent la contemporanéité. Le contemporain est donc celui qui sait voir cette obscurité, qui est en mesure d'écrire en trempant la plume dans les ténèbres du présent. (2009 : 28)

Dans *La mort et le printemps*, Rodoreda a su sombrer, comme peu d'autres, dans les ténèbres les plus opaques du siècle sanglant dans lequel elle vécut. Bien que nous manquions d'une version définitive mettant fin au dédale des variantes, *La mort...* est une œuvre radicalement contemporaine qui nous éclaire de sa lumière noire, sans que nous ne puissions jamais la déchiffrer complètement.

Des perspectives après la thèse

Nous devons encore nous plonger dans de nombreuses relations intertextuelles présentes dans *La mort et le printemps* que jusqu'à présent nous n'avons su que pressentir et que nous n'avons pas eu le temps de développer dans ce travail. Il faut également poursuivre les recherches sur la lettre inédite de Rodoreda que nous avons trouvée à Paris, en 2017, chez l'écrivain Georges-Emmanuel Clancier, à peine une année avant sa mort à l'âge de 104 ans. Cela permettrait de reconstituer le réseau de relations que Rodoreda entretenait à Limoges avec des écrivains français qui ont joué un rôle actif dans la résistance, comme Clancier, ou des réfugiés juifs comme Nathan Katz, l'écrivain alsacien que Rodoreda mentionne dans la lettre²⁷¹.

Une autre voie que nous aimerions poursuivre c'est l'étude approfondie de *Tant et tant de guerre...* et de *Voyages et fleurs*, œuvres pour lesquelles nous devons aussi avouer un amour particulier et qui n'ont pas du tout reçu l'attention critique que d'autres romans comme *La place du Diamant* ou *Miroir brisé* ont suscité. Nous aimerions aussi pouvoir aller au-delà de l'interprétation détaillée d'une seule œuvre, pour élaborer l'étude raisonnée – encore à écrire – de la présence cinématographique dans la production globale de Rodoreda.

²⁷¹ Veuillez voir les annexes.

Avec une autre voix

Lire et étudier *La mort...* a été extrêmement difficile : un défi, une paralysie pendant longtemps et tout un processus de connaissance de moi-même. Cela a été un délice et une punition, une grande joie et un chagrin sans fin. Maintenant que je suis sur le point de surmonter – j’espère bien – la partie du rituel que j’ai dû traverser toute seule, à savoir, l’écriture de ces pages, je voudrais me libérer du corset du langage académique, parler au singulier, relâchez un peu plus ma voix et faire un dernier tour dans le village de *La mort...*

Dès que j’ai fini d’écrire cette dernière phrase, je me suis rendu compte que j’agis comme le protagoniste du roman, qui juste avant de partir en forêt pour mourir, dit : « encara vaig tenir ganes de veure el poble » (195). Nous ne savons pas encore qu’il est en train de faire ses adieux avant qu’il ne se suicide. Mais il reviendra, avec la voix de l’âme qui s’est libérée du corps :

Tornar. Deixar-me voltar per les coses... tornar per refer per afegir per canviar... la meva vida tancada sola i sense mi encara pateix en alguna banda, encara va de les Pedres Baixes a la Maraldina i dels aiguamolls a la Font de la Jonquilla. [...] Jo no sóc enlloc m’he esborrat d’uns camins i d’uns arbres. A dintre de la meva casa no hi sóc. Assegut al pedrís no hi sóc. Damunt de la pedra del rellotge tot jo temps no hi sóc. Però perquè hi havia estat alguna cosa queda. (277)

J’ai lu tant de fois *La mort et le printemps* que c’est comme si quelque chose de moi était aussi dans ce village où je n’y suis jamais allé. Quoique le sentiment d’avoir été là-bas, d’y trouver quelque chose très à moi, très inconsciente, je l’avais déjà eu avec la première lecture. C’est pourquoi la rédaction de cette étude m’a été extrêmement difficile. Comment oser réduire la poésie, la force, la grâce, l’horreur, l’innocence, le mal... à un exercice purement intellectuel ? Comment comprendre ? Comment réaliser une critique littéraire de ce monument de mots aux multiples variantes ? Écrire sur *La mort et le printemps* me faisait peur... Il m’aura fallu épuiser deux prolongations doctorales et une pandémie mondiale pour y faire face. Il a été nécessaire que le roman soit réédité en 2017 et que beaucoup de gens aient découvert la Rodoreda que je connaissais depuis longtemps, pour me décider à passer par l’inconfort d’écrire cette thèse. Je ne pouvais pas laisser tomber dix ans de lectures, de recherches intermittentes et de porter le village de *La mort...* dans moi comme un poids, comme un mystère, comme la mauvaise conscience de ne pas vouloir le regarder en face et

de mettre enfin des mots sur ce que j'y ai vu lors de la première lecture et toutes les autres. Je suis au regret de ne pas avoir pu y réussir complètement.

Pour faire face au rituel que je m'obligeais moi-même à passer, j'ai dû enfin me préparer à faire des pirouettes rhétoriques, à invoquer des théories littéraires et anthropologiques, à communiquer avec les esprits d'autres romans, films et tableaux. J'ai également dû commencer à écouter des maîtres – les autres chercheurs qui ont travaillé auparavant sur Rodoreda. J'ai évoqué mille fois la mémoire de l'écrivaine pour lui demander : « Qu'est-ce que tout cela veut dire, Mercè? Qu'arrive-t-il vraiment aux âmes ? ». J'ai essayé des déguisements qui m'alliaient peut-être un peu trop grands : le costume d'académicienne, le masque d'une sociologue de la littérature, la peau d'une comparatiste... je suis tombée dans des pièges où, avant de commencer, je m'étais promis de ne pas y trébucher : Rodoreda rose croix, l'inceste au premier degré avec son oncle, les brumes d'Obiols travaillant pour les nazis... Maintenant je sais qu'il ne s'agissait pas des pièges, c'étaient des trous où il était censé que j'y tombe de force, mais sans pour autant laisser qu'ils embourbent mon étude et le transforment en simple approche biographique.

J'ai dansé comme une des femmes enceintes du village, plantée dans un creux et avec un ventre tendu plein de mots que je ne pouvais pas enfanter. Je dansais comme dans une danse du feu absurde, faisant des tours pour comprendre, encerclant le roman d'une voix rauque et avec des notes et toujours plus des notes à crayon. J'ai lutté avec mon texte à coups de gourdins et j'ai couru devant moi-même pour le finir. J'ai fait plusieurs pèlerinages aux archives de la Fondation, j'ai câliné les originaux, j'ai déchiffré l'écriture de Rodoreda et d'Obiols, j'ai lu des idées et des citations sur toutes sortes de papiers. J'ai parlé tout un après-midi avec Agustí Villaronga comme si nous étions deux fidèles d'un étrange culte à un livre païen.

Je me prenais par une doctorante très civilisée alors que, à vrai dire, je ne faisais que profaner le roman ; j'imitais sans m'en rendre compte le jeune homme et la belle-mère lorsqu'ils jouent avec les os des morts : sur cette pile-ci l'énonciation, sur cette pile-là les personnages, un autre tas pour les rituels... C'est ainsi que, même si je ne jouais qu'à désagrèger un squelette, je me faisais des illusions de percer la peau vivante et dure du texte. Tout au plus je l'ai frôlé d'une caresse. Je crus entendre que la rumeur des feuilles et du vent

chargé d'âmes de la Maraldina me murmurait le secret du livre. Alors que ce n'était que l'écho de ma propre voix – déformée comme étant celle d'un autre – que la vallée du village me retournait, après qu'elle ait résonné contre les façades roses des maisons, contre les souches pleines de la forêt, contre la maison du seigneur ; après d'avoir effrayé les chevaux et les avoir fait hennir avec le prisonnier. Et pourtant, j'ai suivi ce petit rire, qui apparaît souvent dans le roman, si petit qu'il passe presque inaperçu, un rire malin qui joue à cache-cache dans les buissons et qui m'a guidé vers un sens aussi caché, un sens qui ne peut pas se dire, qui ne peut pas s'expliquer.

J'ai ressenti trop longtemps dans ma tête les idées qui bourdonnaient comme des abeilles furieuses, jusqu'à ce que je les mêle aux mots sans salive sortant du clavier ; toujours avec la crainte que, dans le cas où elles seraient fausses, quelqu'un me les ferait avaler tôt ou tard comme s'il s'agissait de ciment clair. J'écrivais avec l'angoisse de me sentir trop maniérée ou trop innocente, comme si, au lieu de lis, je portais des glycines dans mes mains. J'ai interprété le récit avec l'angoisse de me refléter dans le miroir du fleuve et d'y apercevoir une femme sans visage et une question venant de je ne sais où : comment peux-tu aimer un roman qui fait tant souffrir?

Et puis, la réponse... Un jour, récemment, ce printemps je me suis soudainement souvenu de ce jeu enfantin et solitaire dans la grande cour de mon école : il y avait un caroubier creux et vieux. Il avait un trou au milieu du tronc et un autre plus grand au ras du sol. L'arbre m'émerveillait. Je m'amusais à lancer des cailloux à travers le petit trou et à les r'rouler pas dessous. J'imaginai que c'était un grand four à bois où j'y faisais cuire des pommes de terre. J'aimais l'écho sourd, étouffé des pierres qui disparaissaient dans la souche vide juste un bref instant.

Els meus ulls hi eren i ho veien en alguna banda hi deu haver alguna cosa de mi... a dintre de l'arbre?... no haurà anat una criatura a jugar amb els ossos que surten per la soca quan l'arbre s'ha fet molt vell... a dintre de l'arbre hi ha el que jo sentia. (278)

À l'intérieur de l'arbre il y avait mon enfance. Alors, j'ai voulu entrer dans le tronc. J'ai pris ce caroubier creux de mon souvenir et au lieu d'y jeter des pierres, j'y suis entré et je l'ai fermé. Et j'ai réalisé que je m'y sentais bien, que l'obscurité autour de moi ne me faisait pas peur, que c'était agréable, comme cette odeur de mousse, de résine et d'écharde. Ensuite,

je crois que j'ai mieux compris le protagoniste, qui entre dans l'arbre sans ciment pour se protéger, pour être libre.

Dix ans se sont passés depuis que le hasard d'un instant me décida à choisir le dos noir de l'édition de Núria Folch sur l'étagère d'une bibliothèque. J'avais vingt-huit ans et le sentiment enfantin et narcissique que Mercè Rodoreda avait écrit ce roman inachevé rien que pour moi, pour me couper le souffle lors de la première lecture, pour redécouvrir les années doux et sombres de mon enfance.

La mort et le printemps m'a changé pour toujours.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DE MERCÈ RODOREDA

- RODOREDA, Mercè (1932). *Sóc una dona honrada?* Barcelona: Catalonia.
- (1934). *Del que hom no pot fugir*. Barcelona: Clarisme.
- (1934). *Un dia en la vida d'un home*. Badalona: Proa.
- (1936). *Crim*. Barcelona: Rosa dels Vents.
- (1938). *Aloma*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.
- (1969). *Aloma* (edició reescrita per l'autora). Barcelona: Edicions 62.
- (1958). *Vint-i-dos contes*. Barcelona: Selecta.
- (1962). *La plaça del Diamant* (pròleg de Mercè Rodoreda en l'edició contemporània).
Barcelona: Club Editor.
- (2016a). *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor.
- (1966). *El carrer de les Camèlies*. Barcelona: Club Editor.
- (2020). *El carrer de les Camèlies*. Barcelona: Club Editor.
- (1967). *Jardí vora el mar*. Barcelona: Club Editor.
- (1967). *La meva Cristina i altres contes*. Barcelona: Edicions 62.
- (1974). *Mirall trencat* (pròleg de Mercè Rodoreda). Barcelona: Club Editor.
- (1978). *Semblava de seda i altres contes*. Barcelona: Edicions 62.
- (1980). *Viatges i flors*. Barcelona: Edicions 62.
- (1980). *Quanta, quanta guerra...* (pròleg de Mercè Rodoreda). Barcelona: Club Editor.
- (2019). *Quanta, quanta guerra...* Barcelona: Club Editor.
- (1985). *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*. Barcelona: La Sal, edicions de les dones.
- (2021). *Cartes a l'Anna Murià (1939-1956)*. Barcelona: Club Editor.
- (1986). *La mort i la primavera* (edició de Núria Folch). Barcelona: Club Editor.
- (1997). *La mort i la primavera* (edició de Carme Arnau). Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- (2017a). *La mort i la primavera* (edició a cura de Núria Folch revisada per Arnau Pons).
Barcelona: Club Editor.

- (2017b). *La muerte y la primavera* (edició de Núria Folch revisada per Arnau Pons. Traducció d'Eduardo Jordà). Barcelona: Club Editor.
 - (1991). *Isabel i Maria* (edició de Carme Arnau). València: Edicions 3 i 4.
 - (1993). *El torrent de les flors* (teatre; pròleg i edició de Montserrat Casals). València: Edicions 3 i 4.
 - (1999). *Un cafè i altres narracions* (a cura de Carme Arnau). Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans.
 - (2002). *Agonia de llum. La poesia secreta de Mercè Rodoreda* (pròleg de Joaquim Molas; edició i estudi d'Abraham Mohino i Balet). Barcelona: Angle i Fundació Mercè Rodoreda.
 - (2006). *Primeres novel·les* (edició a cura de Roser Porta). 2 vol. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
 - (2008a). *Narrativa completa. Volum I Novel·les* (a cura de Carme Arnau). Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans.
 - (2008b). *Narrativa completa. Volum II Contes i Novel·les* (a cura de Carme Arnau). Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans.
 - (2008c). *Autoretrat* (a cura de Mònica Miró i d'Abraham Mohino). Barcelona: Angle Editorial.
 - (2008d). *Contes infantils de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Baula.
 - (2015). *Obra de Joventut. Novel·les, narracions, periodisme*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda Institut d'Estudis Catalans.
 - (2016b). *Obra plàstica*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans.
 - (2017c). *Cartes de guerra i d'exili (1934-1960)* (a cura de Carme Arnau). Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans.
 - (2020). *La noieta daurada i altres contes*. Barcelona: La Galera.
- RODOREDA, Mercè - SALES, Joan (2008). *Cartes completes (1960-1983)*. Barcelona: Club Editor.

BIBLIOGRAFIA SOBRE MERCÈ RODOREDA

- AA.VV (1998). *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu. Vol. 2 Mercè Rodoreda*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- (2010). *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.
- (2010). *Centenari Mercè Rodoreda (1908-2008)*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes,
- (2010). *Any Rodoreda 1908-2008 Memòria*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans.
- ALBRECHT, J. W.; LUNN, Patricia W. (1987). «A Note on the Language of *La plaça del Diamant*» a *Catalan Review*, Vol. II, n° 2, p. 59-64.
- ARITZETA, Margarida (1987). «Mercè Rodoreda, el mirall i el miratge» a *Serra d'Or*, 29, p. 47-51.
- ARKINSTALL, Christine (2001). «Walking the Republic of Letters: Mercè Rodoreda and Modernist Tradition», *Catalan Review*, 15, p. 9-34.
- (2004). *Gender, Class, and Nation: Mercè Rodoreda and the Subjects of Modernism*. Lewisburgh: Bucknell University Press.
- ARNAU, Carme (1979). *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda: el mite de la infantesa*. Barcelona: Edicions 62.
- (1990). *Miralls màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Ed. 62.
- (1991). *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62.
- (1994). «Isabel i Maria o la novel·la com alquímia» a Carlos Romero; Rosend Arqués (Eds). *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco. Atti del V Convegno dell'Associazione italiana di studi catalani (Venezia, 24-27 marzo 1992)*. Padova: Editoriale Programma, p. 475-479.
- (1997). «Introducció» a *La mort i la primavera*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans, p. 7-59.
- (2013). «Mercè Rodoreda i els clàssics» a Jordi Pujol i Meritxell Talavera (eds.). *Mercè Rodoreda i els clàssics*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. p. 11-29.
- BOHIGAS, Maria (2013). «Rodoreda carnal: trenta anys sense l'escriptora» a *Ara llegim* (6/IV/2013), p. 44.
- (2008). «Mirall sencer. Novel·la del deliri» a «Rodoreda, gore», *Cultura/s, La Vanguardia*, 307, (7/V/2008), p. 4.
- (2018) Entrevista al programa televisiu «Tot el temps del món» (12/III/2018)

- BOU, Enric (1994). «Exile in the City: Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*» a K. McNerney i N. Vosburg (eds). *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, p. 31-41.
- BRU-DOMÍNGUEZ, Eva (2013). *Beyond Containment. Corporeality in Mercè Rodoreda's Literature*. Berna: Peter Lang.
- BUSQUETS, Loreto (1989). «The Unconscious in the Novels of Mercè Rodoreda», *Catalan Review: Homage to Mercè Rodoreda*, 2, p. 101-117.
- CABRÉ, R. (1994) «*Quanta, quanta guerra*, el relat apocalíptic de Mercè Rodoreda» a Carlos Romero; Rossend Arqués (Eds). *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco. Atti del V Convegno dell'Associazione italiana di studi catalani (Venezia, 24-27 marzo 1992)*. Padova: Editoriale Programma, p. 481-490.
- CAMPS, Josep (2008). *Mercè Rodoreda a les aules de secundària: la pervivència d'un clàssic al segle XXI*. *Revista del Col·legi de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya. Els cent anys de Mercè Rodoreda i d'Agustí Bartra*, 130 (novembre), p. 33-42.
- CAMPILLO, Maria (1983) «La Rodoreda que Rodoreda refusà» a *Avui (Art i Lletres)*, 1/IV/1983, p. 1-2.
- (1998). «El grup d'exiliats catalans a Roissy-en-Brie» a M. Aznar, *El exilio literario español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de novembre-1 de diciembre de 1995)* Vol. I. Barcelona: Gexel p. 569-578.
- (2004). «Un viatge a l'infern: *Nit i boira*, de Mercè Rodoreda» a *Caplletra 36* (Primavera 2004). Barcelona, p. 77-92.
- (2007). «La novel·la *La plaça del Diamant* a *Mercè Rodoreda*, *La plaça del Diamant*. *Adaptació teatral de J. M. Benet i Jornet*. Barcelona: Proa, p. 9-25.
- (2010). «Fonts i usos bíblics en la narrativa de *Mercè Rodoreda*» a Joaquim Molas (ed.), *Congrés Internacional Mercè Rodoreda: actes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda Institut d'Estudis Catalans, p. 43-68.
- CARBONELL, Neus (1994a). «*La plaça del Diamant*» de *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Empúries.
- (1994b). «In the Name of the Mother and the Daughter: The Discourse of Love and Sorrow in Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*» a K. McNerney i N. Vosburg (eds). *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, p. 17-30.
- (1995). «Exili en *La meva Cristina*» a *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 1: p. 75-87.
- CASACUBERTA, Margarida (2000). «Els altres mons de Mercè Rodoreda i Henri Michaux» a *Les literatures catalana i francesa: Postguerra I. Engagement*. Barcelona: PAM.

- CASALS, Montserrat (1985). «La familia de Mercè Rodoreda intenta evitar la edició manipulada de una novela inacabada» a *El país*. (13/II/1985). Consultable en línia a : https://elpais.com/diario/1985/02/13/cultura/477097206_850215.html
- (1991). *Mercè Rodoreda, contra la vida la literatura*. Barcelona: Edicions 62.
- CASTELLET, Josep Maria (1988). *Els escenaris de la memòria*. Barcelona: Edicions 62.
- COMAS, Eva (2020). *El somni blau. Estudi dels somnis en la narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans.
- CORTÉS I ORTS, Carles (1995). *Els protagonistes i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda*. València: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- (1999). «Godless Religions in *La mort i la primavera*» a K. McNerney (ed.), *Voices and visions. The Words and Works of Mercè Rodoreda*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, p. 195-207.
- EVERLY, Kathryn (2010). «The Body and Imagination in *La mort i la primavera*» a Joaquim Molas (ed.), *Congrés Internacional Mercè Rodoreda: actes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda Institut d'Estudis Catalans, p. 151-164.
- FERNÁNDEZ, Sergio (2019). «“Terriblement poètic i terriblement negre”. La construcció del gòtic rodorediano en *La mort i la primavera*» *Estudis Romànics*, 41, p. 291-323.
- FERRÁNDIZ, Francisco (2011). «Guerras sin fin: guía para descifrar el Valle de los Caídos en la España contemporánea». *Política y Sociedad* Vol. 48 N° 3. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 481-500.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1983). «¿Sabe usted quién era Mercè Rodoreda?». *Diario El País*. 17/05/1983. Madrid.
- GIMFERRER, Pere (1989). «Explicación» a Mercè Rodoreda, *La muerte y la primavera* (traducció de Enrique Sordo). Barcelona: Seix Barral.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel (2016). «Aproximació a l'imaginari rodoredià» a Mercè Rodoreda, *Obra plàstica*. Barcelona: FMR – Institut d'Estudis Catalans. p. 15-27.
- HART, Patricia (1994). «More Heaven and Less Mud: The Precedence of Catalan Unity over Feminism in Francec Betriu's Filmic Vision of Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*» a K. McNerney i N. Vosburg (eds). *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, p. 43-60.
- IBARZ, Mercè (1991). *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Empúries.
- (2007). «Exile and Reconstruction: Mercè Rodoreda and visual art in the 1950s», *The Anglo-Catalan Society*, University of Birmingham.

- (2008a). *Rodoreda. Exili i desig* (traducció de Tina Vallès). Barcelona: Empúries.
- (2008b). «Pintura i literatura en Rodoreda: els cavalls interiors» a *L'altra Rodoreda: pintures & collages* [Catàleg de l'exposició]. Barcelona: Caixa Catalunya, p. 9-21.
- (2008c) «Itinéraire à travers l'amour et la mort: les années françaises de Mercè Rodoreda» a Mia Tarrades i Sarah Parot. *Rodoreda en France. Paysages d'un exil 1939-1953*. Barcelona: Altès, p. 6-11.
- (2017). «Rodoreda anys cinquanta» a *L'amic de la finca roja*. Barcelona: Tusquets.
- IBARZ, Mercè; ESTEVE, Carme (2021). *Rodoreda Paisatges*. Barcelona: IEC.
- JORDÀ, Eduardo (2017). «Madame Rodoreda» a Mercè Rodoreda. *La muerte y la primavera* (edició de Núria Folch revisada per Arnau Pons. Traducció d'Eduardo Jordà). Barcelona: Club Editor.
- JULIÀ, Jordi (2013). *L'abrupta llengua. Una poeta a l'exili*. Barcelona: Eumo Editorial.
- LUCZAK, Barbara (2012). *Espai i memòria. Barcelona en la novel·la catalana contemporània (Rodoreda-Bonet-Moix-Riera-Barbal)*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans.
- MARTÍ-OLIVELLA, Jaume (1987). «The Witches' Touch: Towards a Poetics of Double Articulation in Rodoreda» a *Catalan Review: Homage to Mercè Rodoreda*, 2, p. 159-169.
- (1995). «Death and Spring: Rodoreda's Semiotic Chora» a *Romance Quarterly*, 42 (3), p. 154-162.
- MASSIP, Francesc; PALAU, Montserrat (2002). *L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Proa.
- MCGIBONEY, Donna J. (1994). «Rituals and Sacrificial Rites in Mercè Rodoreda's *La mort i la primavera*» a K. McNerney i N. Vosburg (eds). *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, p. 61-72.
- MCNERNEY, Kathleen; VOSBURG, Nancy (eds) (1994). *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*. Selinsgrove: Susquehanna University Press.
- MCNERNEY, Kathleen (1999). *Voices and visions. The Words and Works of Mercè Rodoreda*. Selinsgrove: Susquehanna University Press.
- (2015). *Mercè Rodoreda: A selected and annotated bibliography (2002-2011)*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans.
- MENCOS, Maria Isidra (2003). *Mercè Rodoreda: Una bibliografia crítica (1963-2001)*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans.

- MOHINO, Abraham (2010). «Rodoreda i la crítica del seu temps» a AA.VV. *Mercè Rodoreda: centenari 1908-2008*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, p. 7-20.
- (Ed.) (2013). *Mercè Rodoreda. Entrevistes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d’Estudis Catalans.
- MOLAS, Joaquim (ed.) (2010). «Pròleg» a *Congrés Internacional Mercè Rodoreda: actes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d’Estudis Catalans.
- NADAL, Marta (2009). *De foc i de seda. Àlbum biogràfic de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d’Estudis Catalans.
- NOPCA, Jordi (2014). «L’enigmàtica Rodoreda de Romanyà» a *Diari Ara*. Barcelona: 17/II/2014.
- OBIOLS, Armand (2010). *Cartes a Mercè Rodoreda*. Sabadell: Fundació La Mirada.
- PENALBA, Neus (2014). «Les dues versions de *La mort i la primavera*: versions antagòniques?» a J. Veny-Mesquida i J. Malé, *La filologia d’autor en els estudis literaris. Textos catalans dels segles XIX i XX*. Lleida: Pagès Editors, p. 293-302.
- (2016). «“Les *aubépines* dintre el llibre de Proust devien ser més boniques que mai.” Mecanismes proustians en la narrativa de Mercè Rodoreda» a Xavier Pla (ed.) *Proust a Catalunya. Lectors, crítics, traductors i detractors de la Recherche*. Barcelona: Arcadia, p. 219-241.
- PÉREZ, Janet (1991). «Time and Symbol, Life and Death, Decay and Regeneration: Vital Cycles and the Round of Seasons in Mercè Rodoreda’s *La mort i la primavera*», *Catalan Review*, 5 (1), p. 179-196.
- (1994). «Gothic Spaces, Transgressions, and Apparitions in *Mirall trencat*: Rodoreda’s Adpatation of the Paradigm» a K. McNerney i N. Vosburg (eds). *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda’s Fiction*. Selinsgrove: Susquehanna University Press p. 85-96.
- PESSARRODONA, Marta (1986) «Les altres dames» a *La Vanguardia* (6/V/1986). Barcelona: p. 48.
- (2005). *Mercè Rodoreda i el seu temps*. Barcelona: Plaza & Janes Editores.
- PLA, XAVIER (2008). «Mercè Rodoreda (Barcelona, 1908-Girona, 1983)» a Domingo Ródenas (ed.), *100 escriptors del siglo XX. Àmbito Hispànic y Àmbito Internacional*. Barcelona: Ariel, p.269-276.
- (2018). «Mercè Rodoreda. La realitat i les pulsions del més endins» a *Cultura/s La Vanguardia* (27/1/2018). Barcelona: p. 4-5.

- PONS, Arnau (2017). «Editar el misteri. Postfaci» a Mercè Rodoreda, *La mort i la primavera*. Barcelona: Club Editor, p. 339-434.
- PORTA, Roser (2007). *Mercè Rodoreda i l'humor (1931-1936): les primeres novel·les, el periodisme i "Polèmica"*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans.
- PORTA, Roser; LARA, Tony (2008). *Mercè Rodoreda i Coll de Nargó. Romànic i donces d'aigua*. La Seu d'Urgell: Edicions Salòria.
- PUIG, Margarida (2021). «L'última paraula» a Mercè Rodoreda, *Cartes a l'Anna Murià (1939-1956)*. Barcelona: Club Editor, p. 90-113.
- PUJOL, Jordi; TALAVERA, Meritxell (eds.) (2013). *Mercè Rodoreda i els clàssics*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- REAL, Neus (2006). *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- REBAGLIATO, Joan (2020). «La Rodoreda infantil», *Núvol* (1/X/2020).
- RESINA, Joan Ramon (1987). «The Link in Consciousness: Time and Community in Rodoreda's *La plaça del Diamant*», *Catalan Review. Homage to Mercè Rodoreda*, 2, p. 225-246.
- (2010). «El cadàver al llit propi: Mercè Rodoreda i l'univers concentracionari» a *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, p. 275-283.
- ROCA, M. A. (1994). «Novalis e M. Rodoreda: Il fiore azzurro» a Carlos Romero; Rossend Arqués (Eds). *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco. Atti del V Convegno dell'Associazione italiana di studi catalani (Venezia, 24-27 marzo 1992)*. Padova: Editoriale Programma, p. 499-502.
- ROIG, Montserrat (1973). «El aliento poético de Mercè Rodoreda» a *Triunfo*, any XXVIII, núm. 573 (22 setembre 1973), p. 35-39.
- ROS, Joandomènec (2016). «Pròleg» a Mercè Rodoreda, *Obra plàstica*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans, p. 11.
- ROS, Montserrat (2013). «El aliento poético de Mercè Rodoreda» a Abraham Mohino (ed.), *Mercè Rodoreda. Entrevistes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans, p. 89-99.
- RUEDA, Ana (1994). «Mercè Rodoreda: From Traditional Tales to Modern Fantasy» a K. McNerney i N. Vosburg (eds). *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, p. 201-222.

- SALADRIGAS, Robert (1986) «La última primavera en negro de Mercè Rodoreda» a *La Vanguardia* (29/V/1986). Barcelona: p. 41.
- SALUDES, Anna Maria (1996), «Llengua, cultura i paisatge» a *Revista de Girona*, n° 175 (març-abril 1996), p. 107-109.
- (1999). «Transparències enigmàtiques en la dedicatòria i l'epígraf de *La plaça del Diamant*» a *Revista de l'Alguer*. Vol. 10 n° 10. p. 209-228.
- (2010). «Trenta anys d'amor i literatura» a Armand Obiols. *Cartes a Mercè Rodoreda*. Sabadell: Fundació La Mirada p. 9-38.
- SERRA, Montserrat (2008). «“L'epistolari Rodoreda-Sales és com una gran novel·la”». Entrevista a Maria Bohigas, responsable de Club Editor» a *Vilaweb*. Barcelona: 10/X/2008.
- ŠKRABEC, Simona (2017). «Quan l'espai esdevé temps», *Una pàtria prestada. Lectures de fragilitat en la literatura catalana*. València: Universitat de València, p. 219-263.
- SOBRÉ, Josep Miquel (1973). «L'artifici de *La plaça del Diamant*, un estudi lingüístic» a AA.VV, *In Memoriam Carles Riba (1959-1969)*. Barcelona: Ariel, p. 363-375.
- SOLÀ, Lluís (2010). «Les fosques glicines. Sobre *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda» a AA.VV, *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.
- TENNENT, Martha (2011). «La primavera de Rodoreda: una nova vida en anglès», *Quaderns. Revista de Traducció*, 18, p. 221-231.
- TRIADÚ, Joan (2010 [1986]). «*La mort i la primavera* o somni d'un somni», *Avui del diumenge* (13.IV.1986). Reproduït a AA.VV. *Mercè Rodoreda: centenari 1908-2008*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, p. 97-99.
- VIDAL, Blanca Llum ; BOHIGAS, Maria (2021). «Pròleg» a Mercè Rodoreda, *Cartes a l'Anna Murià (1939-1956)*. Barcelona: Club Editor, p. 9-12.
- VIESTENZ, William (2011). «Death and the Spring: Mercè Rodoreda and the Productive Unproductiveness of Late Style», *Journal of Catalan Studies*, 14, p. 89-109.
- VILLANUEVA, Maria Rosa (2016). «Catalogació» a Mercè Rodoreda, *Obra plàstica*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans, p. 35-205.
- VILLALONGA, Llorenç (2008 [1966]). «Lo mismo, pero muy diferente» a Abraham Mohino (ed.), *Centenari Mercè Rodoreda 1908-2008*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans, p. 53-54.

VILLARONGA, Agustí (2009). *Rodoreda per Villaronga. La mort i la primavera* (catàleg de l'exposició a La Virreina. Centre de la Imatge). Barcelona: Turner.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

ACKERMAN, Robert (2002). *The myth and ritual school. Frazer and the Cambridge Ritualists*. Londres: Routledge

ADORNO, Theodor W. (2001). *Notes de literatura* (Traducció de Robert Caner-Liese). Barcelona: Columna.

AGAMBEN, Giorgio (2008). *Què vol dir ser contemporani?* (Traducció de Coral Romà). Barcelona: Arcàdia.

ALAZRAKI, Jaime (1990). «¿Qué es lo neofantástico?» a *Mester* Vol XIX, 2, Fall, p. 21-33.

AMADES, Joan (1980) [1969]. «Costums i creences» *Folklore de Catalunya* (edició pòstuma de Consol Mallofrè) Barcelona: Editorial Selecta.

ANDERSON, Benedict (1993) [1983]. *Comunitats imaginades: reflexions sobre l'origen i la propagació del nacionalisme* (traducció de Maria Àngels Giménez). València: Afers/Publicacions de la Universitat de València.

APARICIO, Javier (2017). «Del terror considerado como una de las bellas artes (A propósito de H. P. Lovecraft sentado a la derecha del padre, Faulkner)» pròleg a H. P. Lovecraft, *El terror en la literatura*. Barcelona: Austral p. 9-15.

ARENDT, Hannah (2008). *Eichmann en Jerusalem: Un estudio sobre la banalidad del mal*. Buenos Aires: Lumen.

ARGULLOL, Rafael (2014). «Home = por + esperança» a *Ara*, 11 de maig, 18 [Suplement «Ara Diumenge»].

ARIÈNS-VOLKER, Marijo (2016). *Picasso et l'occultisme à Paris. Aux originies des Demoiselles d'Avignon*. Brussel·les: Marot.

ARLAUD, Jean (2006). «La mise en scène de la parole dans le cinéma ethnographique» a *Communications*, 80. *Filmer, chercher*, p. 77-87.

ARTAUD, Antonin (1953). *Textes mexicains pour un nouveau mythe*. Paris: Arcanes.

— (1971). *Oeuvres Complètes*. Tome VIII. Paris: Gallimard.

- BACHELARD, Gaston (1942). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti.
- (1943). *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Librairie José Corti.
- (1949). *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard.
- (1960). *La poétique de la rêverie*. Paris: Quadrige/Puf.
- BAJAJIN, Mijail. *Estética de la creación verbal* (1992). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1964). «Qu'est-ce que la critique» a *Essais critiques*. Paris: Seuil, p. 252-257.
- BATAILLE, Georges (2007) [1957]. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard.
- (2014) [1957]. *L'Érotisme*. Paris: Les éditions de Minuit.
- BEARD, Mary (2002). *The invention of Jane Harrison*. Cambridge: Harvard University Press.
- BENSOUSSAN, Georges (2012). «Éditorial», *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 196, n°. 1, p. 5-13.
- BERTRANA, Aurora (2017). *Paradissos oceànics*. Barcelona: Rata.
- BLANCHOT, Maurice (2006 [1980]). *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard.
- BLIN, Georges (2021) [1948]. *El sadismo de Baudelaire* (traducció de Lluís Maria Todó). Barcelona: Ediciones del Subsuelo.
- BOURDIEU, Pierre (1966). «Champ intellectuel et projet créateur», *Les temps modernes* n°. 246, Paris.
- (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
- (2010 [1992]). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil.
- (2012) [1985] «Existeix una literatura belga?» (traducció de Jaume Soler) a *L'Espill*, 40, p. 73-75.
- BOU, Enric (2001). «“Mitja vida condormida”». Autobiografia, viatge i exili» a AA.VV. *Literatura autobiogràfica: història, memòria i construcció del subjecte*. València: Denes, p. 13-29.
- BOYER, Alain-Michel (2001). «Littérature et ethnologie» a *Revue de littérature comparée*, 298, p. 295-303.
- BRETON, André (1989 [1944]). *Arcane 17*. Paris: Jean-Jacques Pauvert.
- (2019) [1957]. *El arte mágico* (traducció de Mauro Armíño). Madrid: Atlanta.
- BUZZATI, Dino (2006) [1940]. *El desert dels Tàrtars* (traducció de Rosa M. Pujol i Mercè Senabre). Barcelona: Empúries.
- (2020) [1935]. *El secret del Bosc Vell* (traducció de David Nel·lo). Barcelona: Males Herbes.
- CAILLOIS, Roger (1970). *Imágenes, imágenes*. Buenos Aires: Sudamericana.

- CHARPENTIER, Louis (1971 [1969]). *Los gigantes y el misterio de los orígenes*. Barcelona: Plaza & Janes.
- CLANCIER, Georges-Emmanuelle (1963). *Quadrille sur la tour*. Paris: Mercure de France.
- CLIFFORD, James (2001). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva postmoderna* (traducción de Carlos Reynoso). Barcelona: Gedisa.
- COETZEE, J. M. (2005). «¿Qué es un clásico?», una conferencia» a *Cosas extrañas. Ensayos, 1986- 1999* (traducción de Pedro Tena). Barcelona: Debate, p. 11-29.
- (2009). «Qu'est-ce que le contemporain» a *Nudités*. Paris : Payot et Rivages, p. 28.
- COUTIN, Willy (2012). «Ce que les Alliés savaient de l'Aktion Reinhardt» a *Revue d'Histoire de la Shoah* 2012/2 n° 197. p. 485-512.
- DE FRANCE, Claudine (1979). «Corps, matière et rite dans le film ethnographique» a Claudine De France (ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris: Cahiers de l'Homme Mouton Editeur, p. 139-163.
- DELAPORTE, Sophie (2017). *Visages de guerre: les gueules cassées, de la guerre de Sécession à nos jours*. Paris: Belin.
- DELGADO, Manuel (1999). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama.
- (2021) [1987]. «La gramática secreta. Antropología y vanguardia» a https://manueldelgadoruiz.blogspot.com/2013/03/la-gramatica-secreta-antropologia-y.html?fbclid=IwAR01cTLpQ8R_IWt0OFFRiH_BDyTmFH1EylFRZkjXLgapz5lhUSDpchPYzSg
- DUPOUEY, Patrick (Ed.) (2004). *La mort*. Paris: Flammarion.
- DURAND, Gilbert (2011). *La crisis espiritual en Occidente. Las conferencias de Eranos* (traducción de Alain Verjat). Madrid: Siruela.
- DURKHEIM, Émile (2007[1897]). *Le Suicide*. Paris: Quadrige/Puf.
- (2001). *Las reglas del método sociológico* (traducción de Ernestina de Champourcín). México: Fondo de Cultura Económica.
- EAGLETON, Terry (2008). *Literary Theory. An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ELIADE, Mircea (1969). *La nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*. Paris: Gallimard.
- ELIOT, T. S. (1975). *The Wasteland and Other Poems*. Londres: Faber and Faber.

- FAUCHEREAU, Serge; PIJAUDIER-CABOT, Joëlle (2011). *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950*. Strasbourg: Éditions des musées de Strasbourg.
- FRAZER, Robert (2011). «Introducción» a James Frazer. *La rama dorada. Magia y religión*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. p. X-XII.
- FRAZER, James (2011). *La rama dorada. Magia y religión*. (Nova edició a partir de la versió original en 12 volums). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- FREUD, Sigmund (1943). *Lo siniestro*. Buenos Aires: Ed. Americana.
- GALLOIS, Alice (2009). «Le cinéma ethnographique en France: le Comité du Film Ethnographique, instrument de son institutionnalisation?» (1950-1970). 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En línia], 58, mis en línia le 01 octobre 2012, consulté le 23 septembre 2019. URL: <http://journals.openedition.org/1895/3960>; DOI: 10.4000/1895.3960
- (2013). «Le cinéma au Musée de l'Homme: la construction d'un patrimoine, l'invention d'une culture? Première partie: 1937-1960», *Journal des anthropologues*, p. 134-135, [En línia] URL: <http://journals.openedition.org/jda/4866>, DOI: 10.4000/jda.4866
- (2014). «Le cinéma au Musée de l'Homme: la construction d'un patrimoine, l'invention d'une culture? Deuxième partie: 1953-1960», *Journal des anthropologues*, p. 136-137, [En línia], URL: <http://journals.openedition.org/jda/4676>; DOI: 10.4000/jda.4676.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. París, Seuil.
- GILLAMON, Julià (2007). «Literatures d'exili» a *Revista de Catalunya*, n° 226. Barcelona: p. 23-35.
- GIMFERRER, Pere (1985). *Los raros*. Barcelona: Bitzoc.
- (2014).
- GIRARD, René (2014 [1972]). *La Violence et le Sacré*. París: Grasset.
- (2014[1982]). *Le Bouc émissaire*. París: Grasset.
- GLENN, Alexander Magee (2016). *The Cambridge handbook of Western Mysticism and Esotericism*. Nova York: Cambridge University Press.
- GOFFMAN, Erving. (2003) *Estigma. La identidad deteriorada* (traducció de Leonor Guinsberg). Buenos Aires: Amorrortu.
- GREGORI, Alfons (2015). *La dimensión política de lo irreal. El componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Poznan: UAM.
- HAHN, Otto (1968). *Portrait d'Antonin Artaud*. París: Éditions du Soleil Noir.

- HALK, Hans Thomas (2013). *Eranos. An alternative intellectual history of the twentieth century*. Montréal: McGill-Queen's University Press.
- HARRISON, Jane Elen (1991 [1903]). *Prolegomena to the study of Greek Religion*. New Jersey: Princeton University Press.
- (1947 [1913]). *Ancien Art and Ritual*. Londres: Oxford University Press.
- HERTZ, Robert (1990 [1909]). *La muerte y la mano derecha* (traducció de Rogelio Rubio). Madrid: Alianza.
- HÉMON, Louis (1990 [1916]). *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*. Montréal: Éditions Fides.
- HORTA, Gerard (2004). *Cos i revolució. L'espíritisme català o les paradoxes de la modernitat*. Barcelona: Edicions 1984.
- JAUSS, Hans Robert (2010). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- JUNG, C. G. (1993 [1953]). *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Ginebra: Georg Editeur.
- (2017 [1932]). *La psicología del yoga Kundalini* (traducció de Manuel Abella) Madrid: Trotta.
- KANTERS, Robert; AMADOU, Robert (1976 [1950]). *Antología del ocultismo* (traducció de J. F. Díaz Prieto). Madrid: EDAF.
- KATZ, Nathan (2004). *Annele Balthasar*. Orbe: Éditions Arfuyen.
- KERTÉSZ, I. (1999). *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*. Barcelona: Herder.
- KLEMPERER, Victor (2001). *LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo* (traducció de Adan Kovacsics). Barcelona: Ed. Minúsucla.
- KRISTEVA, Julia (1974). *El texto de la novela* (traducció de Jordi Llovet). Barcelona: Lumen.
- (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil.
- LABANYI, Jo (1989). *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*. Nova York: Cambridge University Press.
- LAMY, Alice (2008). «Présentation» a Claude Lévi-Strauss. *Nature, culture et société. Les Structures élémentaires de la parenté, chapitres I et II*. Paris: Flammarion, p. 9-42.
- LEBORGNE, Éric (2017). «L'Afrique fantôme de Leiris: un colonialisme unheimlich?», *Trans. Revue de littérature générale et comparée*, n° 21, [En línia]: <https://doi.org/10.4000/trans.1515>.
- LE FUR, Yves (dir.) (2017). *Picasso primitif* (traducció de Francesc Miravittles). Paris: Musée du Quai Branly Jacques Chirac – Flammarion.

- LEVI, Primo (2005). *Trilogia d'Auschwitz* (traducció de Francesc Miravittles). Barcelona: Edicions 62.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2006). *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós.
- (2008). *Nature, culture et société. Les Structures élémentaires de la parenté, chapitres I et II*. Paris: Flammarion.
- (2010). *Antropologie structurale*. Paris: Plon.
- LOVECRAFT, H. P. (2017) [1927]. *El terror en la literatura* (traducció de Gabriela Ellena Castelloti). Barcelona: Austral
- MARTÍNEZ GIL, Víctor (2005). *Els altres mons de la literatura catalana. Antologia de narrativa fantàstica i especulativa*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.
- MEAD, Margaret (1990). *Adolescència y cultura en Samoa*. Barcelona: Paidós.
- MICHAUX, Henri (1967a). *Un barbare en Asie*. Paris: Gallimard.
- (1967b). *Ailleurs. Voyage en Grande Garabagne. Au pays de la magie. Ici, Poddema*. Paris: Gallimard.
- MORETTI, Franco (2000). *The way of the world. The Bildungsroman in European Culture*. New York: Verso.
- MONTAIGNE, Michel de (1979). «Nous troublons la vie par le soin de la mort» a *Essais, III*, 12, p. 261-263.
- NOPCA, Jordi (2014). «L'enigmàtica Rodoreda de Romanyà» a diari *Ara*, 17/II/2014.
- OBIOLS, Armand (1973). *Poemes*. Barcelona: Proa.
- (1988). *Mirall antic i altres poemes*. Sabadell: Fundació La Mirada. (1996).
- (1996). *Buirac*. Sabadell: Fundació La Mirada.
- (1997). *El sastret i el diable*. Sabadell: Fundació La Mirada.
- (2004). *Bordeus, 45*. Sabadell: Fundació La Mirada.
- (2006). *Lectures del Romanticisme*. Sabadell: Fundació La Mirada.
- (2021). *Les hores decisives. Abril-Juliol 1932*. Sabadell: Fundació La Mirada.
- OLIVER, Joan; CALDERS, Pere (1984). *Diàlegs a Barcelona*. Barcelona: Laia.
- PANAFIEU, Yves (1973). *Dino Buzzati: Un Autoritratto: Dialoghi con Yves Panafieu*. Milán: Mondadori.
- PENALBA, Neus (2018). «El comparatisme d'Armand Obiols» a Martí, A i Rosell, T (eds.), *Comparatistes sense comparatisme. La literatura comparada a Catalunya*, Universitat de Barcelona Edicions, Barcelona, p. 111-124.
- PRIEUR, Jean (2019) [1968]. *Les témoins de l'invisible*. Paris: Éditions Lanore.

- RADCLIFFE-BROWN, Alfred (1972) [1952]. *Estructura y Función en la Sociedad Primitiva*. Barcelona: Península.
- RIO, Bernard (2001). *L'arbre philosophal*. Lausanne: L'âge d'Homme.
- ROY, André (2007). *Dictionnaire général du cinéma. Du cinématographe à internet*. Québec: Éditions Fides.
- SAID, Edward (2009). *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente* (traducció de Roberto Falcó Miramontes). Barcelona: Debate.
- SCARRY, Elaine (1985). *The body in pain. The Making and the Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press.
- SEGURA, Cristian (2018). «Sota la protecció de “papà Otto”» a *El país* (31/V/2018). Barcelona.
- SEMPRÚN, Jorge (1995). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.
- SONTAG, Susan (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York: FSG.
- TANIZAKI, Junichirô (2020) [1933]. *Elogi de l'ombra* (traducció d'Albert Nolla). Barcelona: Angle Editorial.
- TEILHARD DE CHARDIN, Pierre (1963). *L'activation de l'énergie*. Paris: Éditions du Seuil.
- (1965) [1923]. *La Messe sur le Monde*. Paris: Éditions du Seuil.
- (1967) [1956]. *La aparición del hombre*. Madrid: Taurus.
- (1994) [1957]. *El medi diví. Assaig de vida interior* (traducció de Josep-Maria Puigjaner). Barcelona: Claret.
- TESSITORE, John (1979). «The literary roots of *Apocalypse Now*» a *The New York Times* (21/X/1979), p. 21.
- TODOROV, Tzvetan (2009). *Introducción a la literatura fantástica* (traducció de Silvia Delpy). México: Premia.
- TORRENTS, Jaume (2015). «Contalles santfostenques» a *Campsentelles* n° 8. Sant Fost de Campsentelles: Centre d'Estudis Santfostencs Amics de Cabanyes.
- TORRES, Núria (2008). «El bressol dels oficis perduts» a *Sàpiens*, n° 63, gener 2008, Barcelona, p. 60-61.
- TRILLING, Lionel (1968). *Más allá de la cultura y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
- TURNER, Victor (1980). *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu* (traducció de Ramón Valdés i Alberto Cardín). Madrid: Siglo XXI Editores.
- (1982) *From Ritual to Theatre*. Nova York: PAJ Publications.

- VALÉRY, Paul (1995) [1942]. «Les tentacions de (Sant) Flaubert», pròleg a Gustave Flaubert. *Les tentacions de Sant Antoni* (traducció de Jordi Llovet). Proa: Barcelona, p. 7-15.
- VAN GENNEP (2013). *Los ritos de paso* (traducció de Juan Aranzadi). Madrid: Alianza.
- VERCORS (1952). *Les animaux dénaturés*. Paris: Éditions Albin Michel.
- VICKERY, John B. (2015). *The Literary Impact of the Golden Bough*. New Jersey: Princeton University Press.
- VILANOVA, Francesc. (2018). *Franquisme i cultura. "Destino. Política de Unidad". La lluita per l'hegemonia intel·lectual a la postguerra catalana (1939-1949)*. Mallorca: Lleonard Muntaner.
- VIÑAS, David. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
- WISEMAN, Boris (2004). «Lévi-Strauss et *Les Temps Modernes*» a *Les Temps Modernes*, n° 628: Gallimard, p. 19-23.
- WOOLF, Virginia (2014 [1929]). *Una cambra pròpia* (traducció d'Helena Valentí). Terrassa: La Temerària.

FILMOGRAFIA

- ACÍN, R.; BUÑUEL, L. (producers) i BUÑUEL, L. (director) (1933). *Las Hurdes, tierra sin pan*. [Documental]. Espanya: Ramón Acín.
- BETRIU, F. (director). (1982). *La plaça del Diamant*. [Cinta cinematogràfica]. Espanya: TVE, Figaro Films.
- BRAUNBERGER, P.; DIEHL, G.; HESSENS, R. (producers) i RESNAIS, A. (director) (1948). *Van Gogh*. [Documental]. França: Canton-Weiner, Les Amis de l'Art, Panthéon Productions.
- BRAUNBERGER, P. (producer) i ROUCH, J. (director). (1959). *Moi, un noir*. [Documental]. França: Films de la Pléiade.
- CHRISTENSEN, B. (director) (1922). *Häxan. The Witchcraft Through the Ages* [Documental]. Dinamarca: Coproducció Dinamarca-Suecia; Aljosha Production Company, Svensk Filmindustri (SF).
- DAUMAN, A. (producer) i RESNAIS, A. (director). (1956). *Nuit et brouillard* [Documental]. França: Argos Films.

- DAUMAN, A. (producer) i MORIN, E.; ROUCH, J. (directors). (1961). *Chronique d'un été*. [Documental]. França: Argos Films.
- DISNEY, W. (producer) i SHARPSTEEN, B. (1952). *Water Birds*. [Documental]. EU: The Walt Disney Company.
- FLAHERTY, D; FLAHERTY, R.; MURNAU, F. W (producers) i MURNAU, F. W. (director). (1931). *Tabu: A story of the South Seas*. [Cinta cinematogràfica]. EU.: Paramount Pictures.
- FLAHERTY, R. (producer i director). (1922). *Nanook of the North* [Documental]. EU.: Revillon Frères, Pathé.
- HANSEL, M.; BOHLER, O.; SHIRLENE, N. (producers) i MILLET, R. (director). (2017). *Chaplin in Bali* [Documental]. França, Bèlgica i Singapur: Nocturnes Productions, Man's Film productions i Phish Communications.
- HESSENS, R.; RESNAIS, A. (directors). (1950). *Guernica*. [Documental]. França: Panthéon Productions.
- ICHAC, M. (director). (1953). *Victoire sur l'Annapurna*. [Documental]. França: RKO.
- KINNOCH, R. (producer) i RILLA, W. (director). (1960). *Village of the Damned*. [Cinta cinematogràfica]. EU: Metro-Goldwyn Mayer.
- MÉLIÈS, G. (producer i director). (1902). *Le Voyage dans la Lune*. [Cinta cinematogràfica]. França: Star Film.
- RESNAIS, A. (director). (1950). *Paul Gauguin*. [Documental]. França: Panthéon Productions.
- RESNAIS, A.; MARKER, C.; CLOQUET, G. (directors). (1953). *Les statues meurent aussi*. [Documental]. França: Présence Africaine, Tadié Cinéma.
- STÉPHANE, N. (producer) i ROSSIF F., (director). (1963). *Mourir à Madrid* [Documental]. França: Ancinex.

ANNEXOS

Carta inèdita de Mercè Rodoreda

El 2 de maig de 2017 vaig trobar una carta inèdita de Mercè Rodoreda a l'arxiu personal de Georges-Emmanuel Clancier, al seu domicili de París. Clancier (Llemotges, 3/V/1914 – París, 4/VIII/2018) fou un poeta i escriptor francès que va rebre el Premi Goncourt de poesia i el Gran Premi de l'Acadèmia francesa. A França és especialment conegut pel conjunt narratiu de quatre novel·les iniciat amb *Le Pain Noir* (1956) que es va adaptar a la televisió el 1974. Durant la guerra i, des de Llemotges, Clancier es va unir a la resistència literària. Va formar part de l'equip editorial de la revista *Fontaine* que es publicava a Alger. Entre 1942 i 1944 va recopilar i transmetre en secret textos d'escriptors de la Resistència d'Alger a la França ocupada. La seva dona, Anne Clancier, es va convertir en una psicoanalista de renom. Rodoreda i Clancier es van conèixer a Llemotges entre el 1941 i el 1943. Sembla que no van tornar a tenir contacte després de la guerra. El matrimoni Clancier es va traslladar a París el 1955, precisament quan Rodoreda i Obiols van marxar a Ginebra.

Vaig entrevistar Clancier la vigília del seu aniversari, a punt de fer cent tres anys. La seva filla l'estava ajudant a endreçar tota la correspondència rebuda al llarg de la seva vida. Va morir l'any següent. Quan vaig parlar amb ell, Clancier estava en plenes facultats mentals i es recordava bé d'haver conegut, a Llemotges i durant la guerra, «una espanyola que vivia just al davant del diari», però malauradament n'havia oblidat el nom, així com els temes de conversa de què parlaven. Tot indica que es tractava de Mercè Rodoreda, que aleshores vivia al n° 12 de la rue des Filles de Nôtre-Dame de Llemotges, precisament davant per davant de l'antiga seu del diari on Clancier treballava, *Le populaire du Centre*, que durant la guerra va ser reemplaçat pel règim de Vichy sota el nom de l'*Appel du Centre*. Ni el senyor Clancier ni la seva filla sabien que Rodoreda era una escriptora cèlebre a Catalunya. Sembla ser, per tant, que després d'haver coincidit a Llemotges durant la guerra, no es van adreçar mai cap més carta.

El sobre, adreçat a «Monsieur et Madame Clancier», no duu segell. Suposem que Rodoreda devia portar la carta directament a la seu del diari. La data que hi apareix és del 15 de novembre de 1943 –però la carta està datada el dia 16. Se suposa que llavors Rodoreda ja no vivia a Llemotges, per la correspondència amb Obiols sembla que a primers de setembre de 1943 va anar a viure amb ells a Bordeus²⁷², però va tornar a Llemotges per alguna raó. Tot i que la mobilitat per a una dona sola i refugiada entre zona ocupada i zona lliure no devia de ser fàcil. S'obre llavors la hipòtesi que a finals del 1943, Rodoreda encara visqués a Llemotges i no a Bordeus, com han apuntat altres estudioses. En tot cas devia anar a veure Clancier al diari i, en no trobar-lo, li degué deixar aquesta carta –l'única que es troba a la correspondència de l'escriptor francès– junt amb el llibre que aquest li havia prestat. Transcrivim la carta original –conté dues petites errades de francès:

Limoges

16. 11. 43

Mes chers amis :

Je m'excuse pour le retard avec lequel je vous rend [sic.] votre livre [sic.] qui m'a beaucoup plu, en en même temps je vous félicite pour votre toute neuve et toute tendre paternité – C'est Monsieur Katz qui me l'a appris il y a deux ou trois jours–.

Avec amitié

Mercè Rodoreda

George-Emmanuel Clancier i Anne Clancier acabaven de ser pares de la seva primera filla, Juliette, a qui precisament vaig conèixer el dia de l'entrevista. L'únic llibre que Clancier havia publicat aleshores era *Quadrille sur la tour* –aparegut a Alger el 1942 i reeditat per Mercure de France el 1963–, que Monsieur Clancier va tenir l'amabilitat de regalar-me amb una dedicatòria. Es tracta d'una novel·la que recupera antigues llegendes de la regió del

²⁷² Això és el que ha deduït Anna Maria Saludes arran de l'estroncament de les cartes d'Obiols a la seva companya a partir de finals d'agost d'aquell any. Vegeu la nota de Saludes a Obiols 2010: 119.

Limousin. La intriga reposa sobre una cerca del tresor de les estàtues d'or del castell de Châlus. El narrador, un noi de tretze anys, passa una convalescència a un poble sense nom mentre que la seva tieta li explica llegendes limusines.

A la carta, Rodoreda escriu que s'ha assabentat de «la nova i tendra paternitat» de Clancier a través de «Monsieur Katz». Es tracta de Nathan Katz (Waldighoffen, 24/XII/1892 – Mulhouse 12/1/1981), poeta i dramaturg alsacià d'origen jueu que, durant la guerra, es va refugiar a Llemotges. A l'arxiu documental de Katz a Strasbourg no s'hi conserva cap carta de Mercè Rodoreda. Katz escrivia en alemany i en dialecte alemànic i només algunes de les seves obres han estat traduïdes al francès. L'obra que va fer conèixer l'autor en Alsàcia és *Annele Balthasar* (1924) –traduïda al francès el 2004– una novel·la sobre la cacera de bruixes a la regió.

La troballa d'aquesta carta i la relació amb Clancier i Katz pot obrir la porta a noves investigacions sobre les relacions literàries que Rodoreda va mantenir a Llemotges durant la guerra. De moment, podem constatar l'interès de Rodoreda per un tipus de literatura ambientada en contes i llegendes, ja que tant l'obra de Clancier com la de Katz estan ambientades en el folklore regional occità i alsacià, respectivament.

MUSE ROOSEVELT

15.11.1943

Monsieur et Madame
Clauer

Limoges
16.11.48

Cher chère amie

Je m'excuse pour le
retard avec lequel je vous rend
votre lettre qui m'a beaucoup plu,
et au même temps je vous
felicite pour votre toute neuve et
toute tendre paternité. - C'est mon
frère Katz qui me l'a apprise il
y a deux ou trois jours. -

Avec amitié

Merce Rodoreda

