

L'evolució de l'espai en la darrera narrativa de Mercè Rodoreda: de la realitat al símbol

Carles CORTÉS
Universitat d'Alacant
carles.cortes@ua.es

Résumé: On analyse ici l'évolution du symbolisme dans l'espace des récits de Mercè Rodoreda. Celui-ci présente une expressivité accrue dans les derniers livres publiés (*Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra...* et *La mort i la primavera*), qui ont en commun le développement d'espaces mythiques où les personnages s'offrent dans leur nudité expressive: des environnements bien différents des milieux rationnels et urbains de romans antérieurs. Tout cela dans le but de favoriser l'expression intime des personnages dans des univers atemporels et des espaces pas vraiment définis. Rodoreda offre dans ces ouvrages une vision plus profonde, qui acquiert à travers le symbole une nouvelle force expressive, et confirme une solide trajectoire qui se serait certainement poursuivie si l'auteur avait pu continuer son œuvre.

Mots-clés: Rodoreda, symbolisme, onirisme, espace.

La major part de les narracions de Mercè Rodoreda es desenvolupen en espais reals on la recerca de la versemblança és un fet continuat. No obstant això, alguns textos publicats en els últims anys de la seua producció alteren aquesta constant¹, de manera que en relats com *Quanta, quanta guerra...* (1980), *Viatges i flors* (1980) i *La mort i la primavera* (1986)², com també en diversos contes publicats en *La meua Cristina i altres contes* (1967) i *Semblava de seda i altres contes* (1978), els elements procedents de fora de la realitat més immediata prenen una força considerable. La major part dels textos, però, es vinculen a medis coneguts i pròxims, un fet que situa l'autora dins dels paràmetres del realisme imperant a bona part de la literatura europea del segle XX. L'evolució simbòlica de l'espai rodoredià és conseqüència directa de la voluntat de l'autora per adscriure's en els corrents artístics més innovadors de la segona part del segle XX. D'aquesta manera farà possible la construcció de diversos mons imaginaris on el símbol prendrà força al referent real de la quotidianitat. En aquests darrers textos, els límits entre la realitat i la ficció seran, doncs, difícils de marcar.

Destriar els límits entre l'espai real i l'espai ficcional, quan ens trobem en textos literaris emmarcats en el realisme, no sempre és senzill. Ricardo Gullón, al llibre *Espacio y novela*, especifica aquest entrebanc:

Entre el espacio literario y el territorial, geográfico, la diferencia es la siguiente: esencia aquél, accidente éste, en cuanto integrante de la novela. Cierta tendencia a confundirlos puede ser alentada por el hecho de ser el uno parte del otro, aspecto o modo tangible de ofrecerse el territorio como zona habitable. (p. 8-9)

Podem entendre, per tant, els espais literaris com un producte del miratge d'indrets de la realitat, de manera que les novel·les més realistes d'un autor, com és el cas que apliquem a Mercè Rodoreda, presenten una mínima distància entre narrador, narració i lector. En els textos analitzats, trobem un seguit

¹ Per una anàlisi general de l'alteració que representen aquestes obres respecte a la producció anterior de l'escriptora, consulte, entre altres, els estudis de Carme Arnau *Miralls màgics. Una aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda* (1990) i de Carles Cortés *Els protagonistes i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda* (1996).

² Són interessants els comentaris que la mateixa escriptora va fer sobre aquests darrers llibres i que estan inclosos en la darrera publicació sobre la seua obra, *Autoretrat* (2008, p.209-214 principalment) on trobem expressions d'interès com «Un paisatge és un estat d'esperit.» (p. 212)

de fets i d'imatges a l'espai que el lector identifica i que redueixen la distància entre aquest i el text narrat. Per contra, en els textos on el simbolisme pren força, la distància del lector a la situació creada s'incrementa, ja que se suggereix una lectura menys convencional que ens allunyarà del text. Aquesta és, a grans trets, la principal diferència marcada per la darrera narrativa rodorediana on hi haurà una transformació paral·lela de la coordenada espai i de la coordenada temps³.

De la realitat personal al símbol

No obstant això, en els relats més simbòlics de l'escriptora, és possible localitzar referents reals i fins i tot autobiogràfics de la pròpia experiència vital. Aquest és el cas de l'expressió del protagonista del «Viatge al poble dels penjats» en el recull *Viatges i flors*:

Li vaig explicar que a casa meva m'hi avorria perquè la gent anava pels carrers, volta que volta, cridant sense parar «Llibertat! Llibertat!» i que me n'havia anat a córrer món, és a dir que, de moment, era un home sense poble. (p. 48)

Un sentiment que pot remetre perfectament al sentiment d'una escriptora que va lluitar durant els anys de la Guerra Civil i el posterior exili pel sentit cívic de la llibertat. D'una manera semblant, hem d'entendre també l'ús simbòlic del conflicte bèl·lic dels anys trenta en la novel·la *Quanta, quanta guerra...* on, sense cap tipus de concreció explícita, les reminiscències de la guerra que va assolir el país després de l'alçament militar del 1936 són evidents. Un ús ficcional que el mateix títol avança, en tant que el narrador descriu les experiències vitals paral·leles al desenvolupament del front. En el pròleg del relat, l'autora assenyala la procedència personal del marc espacial:

Al voltant de la gent de la meua època hi ha una intensa circulació de sang i de morts. Per culpa d'aquesta circulació de tragèdia, en les meves novel·les, potser alguna vegada involuntàriament, poc o molt, la guerra hi surt. (p. 14)

El desplegament de la història ens recorda, sens dubte, la primera part de la novel·la de Louis-Ferdinand Céline *Viatge al fons de la nit* (1932), on el protagonista Bardamu travessa els escenaris de la primera guerra mundial mentre evoluciona interiorment la seua adolescència. Adrià Guinart i Bardamu, protagonistes de les novel·les de Rodoreda i de Céline, respectivament, queden impressionats per la guerra i els seus efectes; d'aquesta manera ens ho expressa el protagonista de Céline:

Ets verge de l'Horror com n'ets de la voluptat. [...] ¿Qui hauria pogut preveure, abans d'entrar de veres a la guerra, tot el que contenia la porca ànima heroica i dropa dels homes? Ara, estava atrapat en aquesta fugida en massa, cap a l'assassinat en comú, cap al foc... Això venia de les profunditats i havia succeït. (p. 18)

En termes semblants reflexiona Adrià Guinart que, amb la innocència de l'adolescència, evidencia l'absurditat de les guerres:

Semblava que al món no hi hagués hagut mai guerra de tanta pau que es respirava. Vaig aprendre a carregar i a descarregar el fusell. A tirar. ¿Quants anys tens? Quinze. Sembla que en tingues més. Apa, a veure si aprens a tenir bona punteria. No volia tenir-ne. Apuntava més avall o més amunt, o més cap a la dreta o més cap a l'esquerra, de l'home de cartó que havíem d'encertar. No volia que m'ensenyessin a matar ningú. (p. 68)

³ Una evolució que vindria sintetitzada novament per les paraules de Ricardo Gullón en analitzar la novel·la simbòlica: «El paso del espacio real al simbólico implica trastrueque en la temporalidad, y no sólo por alteración en la cronología sino en el modo del transcurso, las narraciones que tal desplazamiento se registra tienden, en estructura y consistencia, a lo brumoso.» (GULLÓN 1980, p. 38)

Podem observar, doncs, com la guerra exterior descrita en l'espai narratiu de tots dos autors és essencial per possibilitar la *guerra interior* dels protagonistes. Els canvis psíquics que condueixen a la maduresa dels personatges es veuen augmentats en una situació traumàtica com la situada en la guerra⁴.

Sens dubte, l'espai simbòlic més pròxim a l'experiència vital de l'escriptora és el marc que configura la darrera població on va viure, Romanyà de la Selva. En el conte «Viatge al poble de la por» assistim a una breu descripció dels seus límits visuals:

El poble és sensacional. Les cases estan bastant separades les unes de les altres, situades al cim d'una muntanya d'alçada lleugera des d'on es pot veure amb una girada d'ulls el mar i la cresta blanca dels Pirineus. (*Viatges i flors*, p. 61)

Les característiques peculiars d'aquest indret van influir, sens dubte, en el marc simbòlic de les últimes obres publicades. Allí acabà la redacció de *Mirall trencat* (1974) i es dedicà a *Quanta, quanta guerra...*, *Viatges i flors* i a la represa literària de *La mort i la primavera*. Mariàngela Vilallonga ressalta l'empremta del paisatge natural de Romanyà en l'obra de l'escriptora:

És l'atmosfera de la muntanya, és la relació intensa i profunda de l'autora amb la natura que l'envolta, amb els arbres que es drecen al seu entorn, personificats, companys inseparables, inamovibles, segurs, poderosos, l'antítesi de la figura humana, menuda i d'aparença fràgil. La muntanya de Romanyà és el parc dels somnis de Rodoreda. (VILALLONGA 1993, p. 88)

La casa *El Senyal*, propietat de Carme Manrubia, fou el primer lloc on visqué a Romanyà. Aquesta edificació, que rep el nom de l'obra *Demian* de Hermann Hesse, és present en el rerefons de diversos passatges narratius dels textos que allà va escriure: el llorer situat davant la porta de l'estudi on Rodoreda treballà, és el llorer omnipresent de *Mirall trencat*; l'estany que elles construïren, és el mateix d'aquesta novel·la; el jardí, els arbres i els arbustos de *Quanta, quanta guerra...*, són els d'«El Senyal», entre altres. Mariàngela Vilallonga (1993) arriba a afirmar que «no existiria la novel·la sense Romanyà⁵» (p. 90), un fet que es veu confirmat per diversos crítics i especialistes en la seua obra en la darrera publicació *Recrear Rodoreda Romanyà (2008)*, realitzada en ocasió del centenari del naixement de l'escriptora. L'anàlisi minuciosa del jardí ens remet, sens dubte, a la descripció de l'indret que féu l'escriptora a la narració «Viatge al poble de la por» Així podem observar la casa que tant influí en l'acabament de les darreres obres de Rodoreda, enmig d'un mirador perfecte de Catalunya. Un marc personal que deixà la seua empremta en les darreres obres.

De la ciutat al camp, del jardí al bosc. Precedents simbòlics de la natura en la narrativa rodorediana

La fugida progressiva dels espais urbans en benefici dels indrets oberts pròxims a la natura no és un fet exclusiu de la darrera producció de la narradora. Així, per exemple, *Del que hom no pot fugir* (1934)⁶ presenta un marc referencial llunyà a la ciutat on la força de la natura es fa bastant evident en la concreció expressiva de la protagonista. D'aquesta manera podem entendre l'expressió del record a través d'imatges cícliques o de moviment continu dels objectes naturals: «el vent empeny més de pressa l'aigua del riu avall, avall... el matoll d'argelaga rodolava...» (p. 62) La padrina de la Cinta continua parlant, mentre «els coloms parrupegen dalt la teulada plena de molsa groga, del molí... una tirona blanca, ben blanca, s'apropa, té els ulls negres, té el bec groc com els gira-sols...» (p. 62) Un colom blanc, la puresa, l'equilibri entre els principis, té els ulls negres;

⁴ En aquest sentit, pot ser adient la cita de l'escriptor alemany Novalis en la narració *Enric d'Ofterdingen*, on ens dona la clau interpretativa de la presència de la guerra en el transfons humà amb les paraules següents: «Y no obstante, parece como si el espíritu de la guerra hubiera de ser el signo de mi ventura en la vida, por decirlo así, mi destino.» (p. 140)

⁵ Vilallonga, actual propietària de la casa, va més enllà en afirmar: «En una casa i en l'altra, l'espai més important és el jardí. La naturalesa, els arbres, i les flors sobretot, omplen una part considerable de les pàgines de Rodoreda. I la naturalesa de Romanyà amb tota la seva exuberància és present, a partir de *Mirall trencat*, en totes les obres posteriors.» (VILALLONGA 1993, p. 87)

⁶ Podeu consultar el nostre estudi anterior *Començar a escriure: la construcció dels primers relats de Mercè Rodoreda (1932-1938)* (CORTÉS 2002, p. 95-103 principalment) i *Mercè Rodoreda: l'obra de preguerra* (REAL 2005, p. 200-235 principalment).

l'interior de l'animal ens fa preveure un estat de desequilibri. La comparança del bec amb el color dels girasols ens remet de nou al sentit cíclic del record del qual hem parlat abans. D'altres usos simbòlics en aquesta novel·la dels anys trenta són l'assumpció de la nit com un factor que també potencia el record: «He tornat a casa negra nit. Tot és perfumat i el vent em duu sentors desconegudes. És fosca la nit... tan fosca com els pensaments de la noia del molí.» (p. 69) Una expressió del món interior de la protagonista que esdevindrà un precedent de les preocupacions existencials de novel·les posteriors com *La mort i la primavera* o *Quanta, quanta guerra...*: «No pensar. No pensar en res. Sentir. Només sentir: el sorollet del riu que suara baixa poc ple perquè no ha plogut gaire els darrers mesos» (*Del que hom no pot fugir*, p. 9).

D'igual manera, el refugi de la natura és una altra constant en tota la narrativa de la Rodoreda. La contemplació de la natura fèrtil provoca el pensament, la fugida abstractiva, i el personatge veu alleugerida la sensació de dolor plantejada:

Mirar. Veure el sol, tapat per les fulles menudes dels verms i els pollancre, entre les quals alena un ventet que els fa una manyaga, i que, en separar-les, adesiara, deixa caure un raig de sol que s'escampa en mil reflexos, que em fan cloure els ulls. Després, en obrir-los, una ombra negra, roja, hi dansa davant. (*Del que hom no pot fugir*, p. 9)

La concepció de la natura com a lloc de recer segur és una constant en la narrativa de la nostra escriptora. Dins d'aquest marc l'aigua, siga marina o continental, és un element important en l'efecte benefactor dels personatges. En la novel·la del 1934, l'aigua és present en els processos d'integració en el paisatge natural: el riu que travessa la població on s'ha aïllat la protagonista és el marc de desenvolupament dels fets descrits. Cinta, la boja molinera, es refugia en el medi que el riu li proporciona, i més amunt, en les muntanyes on aquest naix, descobreix les «Encantades» i el rei moro que un dia l'alliberarà d'aquest món. Cinta ha fugit del món on es trobava, i ens fa presagiar, per tant, quin serà el destí de la protagonista: el desequilibri psíquic, conseqüència de l'aïllament. L'abandonament de la persona estimada provoca la desestabilització psíquica de la Cinta. Quan la protagonista sent el soroll del riu se sent millor, més tranquil·la i protegida: «El soroll del riu et bressa.» (p. 23) L'aigua, símbol de puresa, de tranquil·litat, pot veure incrementat l'efecte positiu en el desequilibri del personatge: «Sap què rumio? doncs que si abocàvem els sacs de farina al riu l'aigua seria més bonica, tan blanca...» (p. 25). L'aigua, el riu i la farina⁷ simbolitzen d'aquesta manera el desig del canvi, la recerca de la tranquil·litat, la fugida del desequilibri. La jove molinera vol fer partícip a la protagonista de la idea suggerida: «M'ajudarà un dia a abocar els sacs de farina al riu? M'ajudarà...» (p. 30)

De manera paral·lela, la natura canvia alhora que la protagonista. L'estat del riu evoluciona des de moments de gran claredat fins a embrutar-se quan qui el contempla cau en la depressió: «Des que va ploure, el riu baixa tèrbol; l'aigua bruta fa camí avall, avall, sense aturar-se...» (p. 32) En una altra novel·la posterior, *Isabel i Maria* (1991), publicada pòstumament, l'aigua corrent també té un efecte positiu en un fet on l'amor és protagonista. La nena Maria perd el gat que l'acompanyava. La nena emmalalteix. L'assistenta Crisantema i l'advocat de la família apunten els efectes de l'aigua corrent: «L'haurà de portar a veure aigua que corri. Està enyorada. La Crisantema feia rajar l'aixeta de la cuina i m'enfilava a coll: "Mira, mira...". L'oncle feia enlairar el doll del sortidor.» (p. 184) La visita a un riu, a més de dos remeis casolans⁸, acaben amb l'enyorament de Maria.

Els precedents esmentats poden servir per entendre la importància del canvi en el plantejament espacial de les darreres obres de Rodoreda. L'eixida del món urbà en la concreció vital dels protagonistes de *La mort i la primavera* o *Quanta, quanta guerra...* és fonamental per a l'exposició del desequilibri intern de les seues

⁷ La farina blanca, neta, era per als sacerdots grecs i romans un senyal d'immortalitat. Damunt dels morts en posaven per assegurar la seua resurrecció, com podem llegir en el diccionari de símbols de Jean Chevalier & Alain Gheerbrant (1986, p. 1024). La farina pot ser interpretada així com el desig que tot canvie, que siga superada la fase actual de la vida.

⁸ La Crisantema completa el guariment de Maria amb un collaret que ha de portar vuit dies i dotze grans d'all que fica secretament dintre del coixí. El poder suggestiu i guaridor dels collarets és un fet constant en l'imaginari occidental; l'all com a element allunyador d'influències negatives és una constant en les cultures europees i, concretament en la conca mediterrània, segons llegim en el diccionari de símbols de Jean Chevalier & Alain Gheerbrant (1986, p. 68) on l'all és utilitzat com a remei davant del mal d'ull.

consciències. En definitiva, aquest nou vessant es troba en el desig manifestat en tantes ocasions pels personatges rodoredians de fugir del punt de conflicte, com podem llegir en *Isabel i Maria*: «No podia pas quedar-me allí sempre, clavada a la paret per la por. Calia caminar, fer un esforç.» (p. 203) Una fugida de la ciutat, el marc habitual de residència, que plantejà nous reptes a la mateixa escriptora quan decidí instal·lar-se definitivament a la petita localitat de Romanyà de la Selva, davant de la consideració que ella mateixa expressava en el pròleg de *Mirall trencat*: «Els carrers han estat sempre per a mi motiu d'inspiració.» (p. 13) Un espai urbà concretat en una Barcelona que havia desolat la Rodoreda que tornava definitivament per establir-se a Catalunya⁹. La quietud i la peculiar realitat de la població gironina acabaren per allunyar-la, tant a nivell personal com literari, de la ciutat on havia nascut. Com ha explicat recentment Mercè Ibarz (2008), l'opció per aquesta població remetia als records d'infantesa de la mateixa escriptora: «Romanyà de la Selva va ser la casa amb jardí que Rodoreda no havia tornat a tenir des de l'adolescència. Va ser la casa lliure, sense competir amb cap record. Tots estaven esborrats en la que havia estat la seva ciutat, Barcelona» (p. 13)

Per la seua banda, el cas de la substitució del jardí pel bosc en la concreció simbòlica de l'espai rodoredià és força significatiu de la transformació operada en els relats esmentats. En el pròleg de *Mirall trencat*, l'escriptora reconeixia l'empremta dels jardins coneguts per ella mateixa en la construcció d'aquesta novel·la:

Darrera de casa, quan jo era petita, el que ara és carrer de Balmes era la riera de Sant Gervasi de Cassoles. A l'altra banda de la riera hi havia el parc abandonat del marquès de Can Brusí. Des del menjador es veia frondós d'arbres centenaris. Ple de rossinyols a les nits d'estiu. [...] Al capvespre se sentien crits de paons. Aquest parc, idealitzat, és el parc de la torre dels Valldaura. El jardí de tots els jardins. (p. 24)

Un espai real que veurà incrementada la seua tendència al simbolisme. I és que com ella mateixa va incloure en una carta a la seua amiga Susina Amat, s'interessà per un llibre d'Ernest Aeppli sobre els somnis, del qual transcriu un fragment que evidencia la importància simbòlica que el jardí va adquirint en la nova època de producció de l'autora: «El jardí és un signe oníric. És el lloc de creixença, el cultiu dels fenòmens vitals i interiors.» (SALUDES 1983, p. 673) El jardí es configurarà en un text com *Mirall trencat* en l'indret adient per a fer constatar l'evolució dels personatges. Un jardí que esdevindrà bosc, com podem llegir en el relat «Viatge al poble de la por», un lloc on «els propietaris dels xalets, així que van comprar el terreny per fer-s'hi construir el seu recer meravellós, ja el van trobar arboritzat.» (*Viatges i flors*, p. 62) En aquesta línia interpretativa hauríem d'observar el precedent de *Jardí vora el mar* (1967), on trobem un medi vegetal que actua com a protector dels problemes desenvolupats a la ciutat. La cita literària que encapçala l'obra ens dignifica la natura dels jardins: *Dieu est au fond du jardin* (Robert Kanters). El jardí és el punt de contacte dels personatges d'aquesta novel·la, els quals es troben de nit de manera casual al temps que obtenen un efecte positiu. Necessiten el passeig per l'espai extern per a poder relaxar el seu ànim. Observem un fragment on es troba el jardiner i la Miranda, una de les cambreres de la casa:

Sempre m'ha agradat passejar pel jardí a la nit, per sentir-lo respirar. I quan em cansava me n'anava xino-xano cap a la meua caseta i sentia el viure tranquil de tot el que és verd i de colors a l'hora de la llum. Vaig començar a adonar-me que algú passejava pel jardí a altes hores de la nit. Em vaig posar a l'aguait i vaig veure que era la Miranda. Em va molestar molt perquè es passejava amb una branca a la mà i m'anava clavant patacades a les plantes. (*Jardí vora el mar*, p. 12)

Com veiem, l'efecte terapèutic del jardí és interromput per la presència d'un altre personatge. Els protagonistes de Rodoreda són gelosos de la seua intimitat i no els agrada compartir els seus moments de solitud. La transició és evident; si la natura es presentava en les narracions de Rodoreda com un jardí ordenat i racional, amb unes connotacions d'equilibri considerables per als personatges, el jardí es convertirà en l'espai-síntesi entre els principis configuratius de la societat, com podem llegir en les paraules de Maryellen Bieder

⁹ Potser representativa l'explicació que Lluís, a *Isabel i Maria*, fa dels canvis en la gran ciutat: «Tan tranquils que eren aquests barris fa 20 anys... I ara, si travesses un carrer distret, et jugues el cap» (p. 96), un sentiment que podria compartir la mateixa escriptora a partir de les primeres estades en els anys cinquanta a Barcelona.

(1982): «The dialectic between city and nature, between strong and weak, between male society and female nature...» (p. 359) *Jardí vora el mar* es converteix així en una frontissa entre les dues maneres d'entendre la natura en la narrativa rodorediana. La figura del jardiner té una interessant càrrega simbòlica, ja que és l'ésser que manipula la terra per aconseguir els fruits (les flors), que amb unes eines senzilles –aigua, terra (fem) i foc (llum solar)–, obtindrà la vida, la consecució de la barreja alquímica dels elements¹⁰. Un personatge, doncs, marcat per la recerca de l'equilibri. D'una manera semblant, en el precedent de *Del que hom no pot fugir*, trobem intents de plasmació de sentiments humans en referents de la natura, perfilats encara de manera molt senzilla:

El meu amor envers ell és tan gran que a res no és comparable? Comparable tot just a la immensitat d'aquestes muntanyes, a la seva ardidesa feréstega; comparable al que de més imaginàriament gran pugui haver-hi al món. (*Del que hom no pot fugir*, p. 107)

Per contra, *Mirall Trencat* serà la novel·la que limitarà la transformació de l'ús simbòlic de la natura, on el jardí ja significa mort i destrucció progressiva. L'equilibri es trenca amb la mort/assassinat del petit Jaume i, sobretot, amb l'entrada del sexe en les relacions innocents d'infants entre Maria i Ramon. Perduda la infantesa (la innocència) i el medi on es desenvolupen (el jardí), el suïcidi de Maria, es pot interpretar com diu Maryellen Bieder (1982): «Maria chooses to retain the world of childhood with which she will always be associated and to escape the adult world of womanhood.» (p. 362) El jardí/equilibri de principis configuratius ja no existeix.

El nou espai de la darrera narrativa publicada

Amb tots aquests precedents dins de la mateixa producció de l'autora, no és aliè poder localitzar els protagonistes de *Quanta, quanta guerra...* i de *La mort i la primavera* en medis simbòlics localitzats en espais oberts, pròxims a natura salvatge i selvàtica, com són els rius, les muntanyes i els boscos. Són indrets on, segons afirma Arnau (1990), «el regne vegetal serà, doncs, el camí que unirà l'home al món, el microcosmos al macrocosmos, d'una manera semblant a l'aigua, atorgant-li l'eternitat.» (p. 59) L'espai on es desenvolupa *Quanta, quanta guerra...* recorda el poble i els voltants de Romanyà de la Selva, darrera residència de l'escriptora. És un món obert on hi ha entitats reals, com masies i masovers, i personatges estranys. La flora i la fauna d'aquesta obra recorda també la de la comarca de la Selva. Malgrat el ressò de la realitat, la natura rebrà una categorització humana, és a dir, una personificació, de manera que esdevindrà protagonista de la narració. Així, els arbres i la vegetació espessa aniran prenent força en l'expressió cada vegada més simbòlica de l'autora. Un fragment interessant és el reproduït a *Quanta, quanta guerra...*, la novel·la on la natura pren un major protagonisme: «Els carrers amb arbres vells a cada banda, de branques altes, totes a punt de tirar-se'm a sobre i endur-se'm enlaire eren el meu malson.» (p. 33)

La natura esdevé el refugi de protecció dels personatges d'aquesta novel·la i també de *La mort i la primavera*. Podem veure els fragments on Adrià Guinart troba conhort en el moment de sentir-se'n part integrant: «I a la nit, em vaig plantar [...]. Havia dut la regadora plena d'aigua i em vaig regar.» (p. 31) I més lluny: «M'agradaria més ser una planta de les que broten i broten sense saber que viuen. Elles saben que viuen i saben cap a quina banda han de tirar per tenir més llum i més sol.» (p. 79)

En d'altres ocasions, els referents localitzats en novel·les anteriors ens recorden, una vegada més, l'interès recurrent de Rodoreda per les imatges fantàstiques. Aquest és el cas de la muntanya de les Encantades de *Del que hom no pot fugir*, on la Cinta –la molinera boja–, localitza aquests éssers meravellosos: «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...» (*Del que hom no pot fugir*, p.141) No podem negar el paral·lel amb els planys localitzats a les carenes de la muntanya de la Maraldina, en *La mort i la primavera*: «El vent de la Maraldina 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. I com que no tenien boca les ànimes ens ho deien amb la veu del vent.» (*La mort i la primavera*, p. 19) És en aquesta novel·la on la natura pren un paper més emblemàtic: «Dintre de l'aigua hi

¹⁰ Consulteu la interpretació simbòlica que en fan CHEVALIER & GHEERBRANT 1986 (p. 603-605).

havia herbes; el corrent les decantava i es deixaven gronxar per aquella aigua que duia la força del cel, de la terra, i de la neu.» (p. 20) L'omnipresència de la natura desordenada no és exclusiva dels moments descriptius, també ho és fins i tot en els passatges referents als personatges. Així se'ns presenta en la narració de la mort del pare:

Fins que la ventada no les va decantar no em vaig adonar que les canyes feia estona que estaven quietes. El cel s'havia fet negre i no es veia ni rastre de lluna. Van caure les primeres gotes espaiades i grosses. Sense els crits hauria sentit caure la pluja damunt de l'aigua del riu. Es van aixecar i van arrencar a córrer empaitats per la pluja. La meva madrastra també corria i va ser l'última que vaig veure a la claror dels focs. Tot es va omplir d'olor de llenya apagada. L'aigua queia damunt de les brases mortes, de la cendra xopa, dels ossos pelats i de les eines brutes. Un llampec ho va estirar tot de l'ombra i de seguida tot va morir... morir... ple de ciment, dret a dintre de l'arbre, el meu pare ja era mort. (p. 41-42)

La natura salvatge, il·lògica i sense mesures, és l'origen també del poble on es desplega la novel·la. Fixem-nos en el fragment on se'ns descriu aquesta creació:

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. Es va aixecar una gran tempesta i els trons, els llamps i la pluja van durar tota la nit. (p. 33)

Un espai desordenat que també emmarcarà la desaparició del protagonista, com podem llegir en els dos fragments següents:

Va ser quan vaig veure la claror del llamp i aviat va saltar el tro. Abans que caigués la pluja encara es van sentir més trons com si el cel s'esquincés i els llamps vinguessin a tancar-li les ferides cremant-les... L'aigua era un torrent damunt de casa. I tota la nit va ploure i fins a la matinada el cel no es va cansar. (p. 156)

I caminava amunt i avall i de tant en tant em posava el braç davant dels ulls perquè la claror s'anava fent més i més forta i no la podia aguantar... [...] em vaig ficar a dintre de l'aigua [...], em va venir una bravada de fems i d'olor de flor de glicina [...]. Hi havia moltes papallones volant i moltes d'aturades amb les ales amunt fent de fulla blanca. I jo caminava a poc a poc per sota dels arbres i les papallones amb la destal a l'espatlla i el punxó i la forca a la mà. Vaig fer la creu amb l'ungla. [...] I em van venir ganes de caminar perquè tot jo tremolava. [...] Era un tremolar que em naixia en el cor i la meua voluntat ni la voluntat del vent no hi tenien cap culpa. [...] Les papallones amb tot el dia alçat s'anaven tornant boges i a cada moment semblava que n'hi hagués més com si el sol i els cops de destal les fessin néixer i créixer més de pressa. I va tornar la por. [...] El temps fugia i jo havia d'acabar amb el temps. (p. 158-161)

A diferència dels relats de maduresa de l'autora, en les darreres publicacions la interacció amb el medi determina l'existència dels personatges, com llegim, a tall d'exemple, en un dels *viatges* del llibre publicat el 1980: «Miri, aquí, la vida és plantar cols, mongetes, cigrons, pastanagues i albergínies. Criar gallines, recollir els ous, trencar-los, fer la truita...» (*Viatges i flors*, p. 49) Una evolució de l'espai narratiu que afecta també la natura; així, el poble «de les trenta senyoretetes» transmet aquest canvi progressiu: «Totes les cases eren iguals i totes tenien el seu jardí al voltant. Jardins espessos de plantes, silvestres, florits, perquè la regió era regió de molta pluja.» (*Viatges i flors*, p. 57) Una diferència ben evident amb els jardins ordenats de les primeres narracions de l'escriptora; ara els ambients són més humits i l'aigua pren paper en el context natural.

Una anàlisi detallada de la presència dels elements constitutius de la matèria en les darreres publicacions de Rodoreda aporta una conclusió evident, la presència constant de l'element aigua¹¹. La humitat impregna d'elements místics i religiosos l'espai on es desenvolupen els protagonistes. Si en *Jardí vora el mar*, el medi incita al record, en *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera*, el context col·labora en la creació d'un univers màgic on la ficcionalitat assoleix paràmetres propis dels relats onírics. I és cert que el canvi descriptiu coincideix amb l'acostament de l'autora cap a corrents de pensament més intensos, com el cas dels Rosacreus, tot i que l'ús simbòlic de diversos elements remet als espais més realistes de novel·les anteriors. No obstant això, tot tenint en compte la simultaneïtat creativa de *La plaça del Diamant* (1962) i de la primera versió de *La mort i la primavera*, són paradigmes contraposats entre un relat realista i un altre de simbòlic dins la producció de la mateixa escriptora. Carme Arnau entén aquesta divergència com a producte d'una manera distinta d'entendre la vida, en interrelació amb la natura: «A *La plaça del Diamant* l'autora es decanta finalment per la vida, per l'esperança, mentre que a *La mort i la primavera* s'inclina per la mort, pel suïcidi.» (ARNAU 1988, p. 128)

Si la vida és representada en les obres més realistes per la vegetació i les flors, com és el cas d'*Aloma*, *La plaça del Diamant* o *El carrer de les Camèlies* (1966), en altres, on el simbolisme es desenvolupa amb més força, la natura esdevé immortal i com un senyal mític de la mort. Així, la mort apareix a *Jardí vora el mar* relacionada amb el jardí, un espai més intens i expressiu que el de les cases barcelonines d'altres novel·les; a *Mirall trencat*, els arbres del jardí i l'aigua que els envolta mitifiquen la fi de la vida; i, finalment, a *La mort i la primavera*, la natura és el receptacle de la mort.

Conclusions

Assistim doncs, en les novel·les *Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera*, a la recreació d'universos on la natura desenvolupa un important paper. Es tracta d'una natura desordenada, amb boscos i rius, no hi apareixen els acurats jardins¹² de les anteriors narracions. Rodoreda potencia l'expressió íntima dels personatges en uns universos atemporals i sense concreció real de l'espai. Inventa pobles, societats fantàstiques on regna sovint l'absurd.

Les darreres novel·les publicades, *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera*, reprenen una contextualització semblant per al desenvolupament dels protagonistes, però hi ha bàsicament un ús simbòlic. La natura evolucionarà en aquestes obres iniciàtiques al mateix temps que els individus. En les primeres narracions, com les obres romàntiques, tindrà veu pròpia i condicionarà l'acció dels humans. Aquesta nova concepció de la natura s'utilitza en profunditat en els relats de *La meva Cristina i altres contes*, on, en paraules de Giulia Adinolfi, «la natura rep una il·luminació més crua i la precisió descriptiva arriba a una objectivació infosa d'alteritat i de misteri.» (1980, p. 17) L'expressió de l'escriptora s'ha fet així més sensible i ha desenvolupat uns universos imaginaris on tot és més angoixós i dramàtic; són uns indrets on el mite i el somni podran aïllar més fàcilment l'humà de les dificultats de la societat urbana i tradicional. És en aquest ambient on hem de localitzar els contes més innovadors de *La meva Cristina i altres contes* i de *Semblava de seda i altres contes*, com «La gallina», «La sala de les nines», «La fulla del gerani blanc», «El senyor i la lluna», «La salamandra», «El riu i la barca» o el mateix «Semblava de seda». Un ambient semblant al descrit a les tres obres més simbòliques de l'escriptora: *Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera*. Uns textos que consolidaran l'interès per la literatura fantàstica que Rodoreda havia manifestat tímidament en els relats breus anteriors i que anava desenvolupant-se de manera paral·lela a les novel·les de tall més realista. Un estil més antropològic –la culminació del qual és, sens dubte, la inacabada *La mort i la primavera*– on la narradora concreta el punt d'atenció en la interacció de l'individu i el seu medi. En paraules de Mercè Ibarz (2008, p. 164), «Rodoreda tancava així un món que en molts aspectes havia reflectit en altres obres i que ara formulava en clau antropològica.» Una visió més íntima que havia requerit la profusió de símbols per tal de

¹¹ Podeu consultar el nostre estudi *Els protagonistes i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda* (CORTÉS 1996, p. 67-73 principalment).

¹² Destaquem com en la novel·la on un jardí té un paper principal, *Jardí vora el mar*, l'autora inicia la descripció d'espais naturals aliens al món urbà –transumpt de la Barcelona natal–; a més a més, és un medi proper al mar (heus ací el contrast del títol: «Jardí vora el mar»), lloc desordenat i misteriós, on morirà un dels personatges –Eugeni, desenganyat de l'amor de Rosamaria.

fer arribar al lector la força d'uns sentiments particulars que així esdevenien universals. De la realitat al símbol, el darrer repte de Mercè Rodoreda.

Bibliografia

Obres de l'escriptora consultades

- (1932) *Sóc una dona honrada*. Barcelona: Llibreria Catalònia.
 (1934) *Del que hom no pot fugir*. Barcelona: Clarisme.
 (1934) *Un dia en la vida d'un home*. Badalona: Proa.
 (1936) *Crim*. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents.
 (1938) *Aloma* (1^a versió). Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.
 (1958) *Vint-i-dos contes*. Barcelona: Selecta.
 (1962) *La plaça del Diamant*. Barcelona: El Club dels Novel·listes, 1991³³.
 (1966) *El carrer de les Camèlies*. Barcelona: El Club dels Novel·listes, 1988¹⁸.
 (1967) *Jardí vora el mar*. Barcelona: El Club dels Novel·listes, 1991¹¹.
 (1967) *La meva Cristina i altres contes*. Barcelona: Ed. 62, 1978⁵.
 (1969) *Aloma* (2^a versió). Barcelona: Ed. 62, 1990³³.
 (1974) *Mirall trencat*. Barcelona: Ed. 62-La Caixa, 1988⁷ (MOLC, 92).
 (1978) *Semblava de seda i altres contes*. Barcelona: Ed. 62.
 (1980) *Viatges i flors*. Barcelona: Ed. 62, 1990 (El Cangur, 128).
 (1980) *Quanta, quanta guerra...*, Barcelona: El Club dels Novel·listes, 1986⁵.
 (1986) *La mort i la primavera*. Barcelona: El Club dels Novel·listes, 1988⁴.
 (1991) *Isabel i Maria*. València: Ed. 3 i 4.
 (1997) *La mort i la primavera*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans (Arxiu Mercè Rodoreda, 1).

Bibliografia crítica

- ARNAU, Carme. «Vegetació i mort en la narrativa de Mercè Rodoreda». *Revista de Catalunya*, n° 22 (setembre 1988), p. 124-133.
Miralls màgics. Una aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda. Barcelona: Ed. 62, 1990 (Llibres a l'abast, 254).
 BIEDER, Maryellen. «The woman in the garden. The problem of identity in the novels of Mercè Rodoreda». *Actes del Segon Col·loqui d'Estudis Catalanes a Nord-Amèrica*. Barcelona: PAM, 1982, p. 353-364.
 CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Viatge al fons de la nit (Voyage au bout de la nuit, 1932)*. Barcelona: Edhasa, 1988.
 CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos (Dictionnaire des symboles, 1986)*. Barcelona: Herder, 1991³.
 CORTÉS, Carles. *Els protagonistes i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda*. Alacant: Institut de Cultura Juan Gil-Albert & Conselleria de Cultura, 1996.
Començar a escriure: la construcció dels primers relats de Mercè Rodoreda (1932-1938). Alacant: Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 2002.
 IBARZ, Mercè. *Rodoreda. Exili i desig*. Barcelona: Empúries, 2008.
 GULLÓN, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch editor, 1980.
 MIRÓ, Mònica & MOHINO, Abraham (ed.). *Mercè Rodoreda. Autoretrat*. Barcelona: Angle Editorial, 2008.
 NOVALIS. *Enrique de Ofterdingen (Heinrich von Ofterdingen)*. Barcelona: Bruguera, 1983.
 REAL, Neus. *Mercè Rodoreda: l'obra de preguerra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005.
 SALUDES, Anna-Maria. «Mercè Rodoreda o l'amistat». *Serra d'Or*, n° 290 (novembre 1983), p. 671-673.
 VILALLONGA, Mariàngela. «Els arbres, Romanyà i Mercè Rodoreda». *Revista de Girona [Diputació de Girona]*, n° 157 (abril 1993), p. 86-91.
 (ed.). *Recrear Rodoreda Romanyà*. Girona: Universitat de Girona, 2008.