

**APROXIMACIÓ A QUANTA, QUANTA
GUERRA...**

de Mercè Rodoreda

Imma Contrí i Cirerol
Carles Cortés i Orts

Per a totes les persones que ens estimen i estimem, amb l'esperança que, en el camí incert que és la vida, la sort ens acompanye.

Només busque als llibres el plaer que pugui proporcionar-me una discreta diversió; si es tracta de l'estudi, només m'interessa la ciència que tracta del coneixement de si mateix, capaç d'instruir-me per a viure bé i bé morir. (Montaigne, *Assajos*, llibre II, capítol X)

M'és igual. Vull anar pel món. Ser de tot arreu i no ser d'enlloc. Tot just he començat a veure coses i fa rodar el cap pensar en les que encara em queden per veure. Tants pobles, tants camins... (Adrià Guinart al pescador, Mercè Rodoreda, *Quanta, quanta guerra...*, cap. XL)

ÍNDEX

0 PRÒLEG	5
1 QUANTA, QUANTA GUERRA... I LA CRÍTICA.	8
1.0 INTRODUCCIÓ	8
1.1 MERCÈ RODOREDA I <i>QUANTA, QUANTA GUERRA...</i> (CONTEXT BIOGRÀFIC)	15
1.2 ESTAT DE LA QÜESTIÓ EN LA INVESTIGACIÓ RODOREDIANA	17
2 UNA LECTURA DE QUANTA, QUANTA GUERRA...	26
2.0 “EN QUANTA, QUANTA GUERRA..., DE BATALLA, NO N'HI HA CAP” (ARGUMENT)	26
2.1 ANÀLISI DELS PERSONATGES	37
2.1.1 El viatge iniciàtic de l'heroi. El desenvolupament de l'individu literari	37
2.1.1.1 La infantesa de l'heroi. La <i>fugida</i> d'Adrià. El desenvolupament de l'ANIMUS	44
2.1.1.2 L'equilibri de l'heroi. Eva, companya d'Adrià. La complementació de l'ANIMUS amb l'ANIMA	49
2.1.1.3 L'assoliment de l'equilibri ANIMUS/ANIMA en l'heroi. La connexió interior entre Adrià i Eva	52
2.1.2 Els companys de viatge. Els guies iniciàtics d'Adrià	55
2.2 EL DESENVOLUPAMENT DE L'ESPAI I DEL TEMPS	65
2.2.1 L'espai simbòlic de la novel·la	65
2.2.1.1 Espai real i espai simbòlic	65
2.2.1.2 La natura en el camí iniciàtic de l'heroi	71
2.2.2 La concepció cíclica del temps	94
2.2.2.1 Temps real i temps literari	94
2.2.2.2 El pacte amb el temps: la immortalitat i la reencarnació	99
2.2.2.2.1 Un guia enigmàtic: Pere Ardèvol. Els miralls trencats	10 2
2.2.2.2.2 L'heroi Adrià Guinart	11 3
2.2.2.3 El temps cíclic. El retorn a l'inici	11 6
2.3 L'ESTRUCTURA NARRATIVA	13
2.3.1 L'estructura de <i>Quanta, quanta guerra...</i> en relació a les altres novel·les de l'autora	136 6
2.3.2 La novel·la d'aprenentatge. El “bildungsroman”. Influències esotèriques en l'estructura narrativa	14 4
2.4 FORMES ESTILÍSTIQUES DEL DISCURS REPORTAT	15
	7

	4
2.5 LA PERSPECTIVA NARRATIVA	170
3 CONCLUSIONS	185
BIBLIOGRAFIA	195

PRÒLEG

Darrere de les tapes d'un llibre hi ha tot un món que cal descobrir de seguida. Sempre que tinguem un llibre entre les mans, almenys, cal fullejar-lo. Però, no hi ha cap dubte, d'allò que parlem és d'un univers molt complex. Impressions, somnis, il·lusions, pensaments i realitats queden recollides en qualsevol treball escrit.

Rodoreda ens diu al pròleg de *Mirall trencat* que “fer una novel·la és difícil. L'estructura, els personatges, l'escenari... aquest treball de tria és exaltant perquè t'obliga a vèncer dificultats. Hi ha novel·les que se t'imposen. D'altres has d'anar traient d'un pou sense fons. Una novel·la són paraules”. La creació literària és tot això i molt més.

El treball que tenim a les mans pretén aprofundir en molts aspectes que, a l'hora de llegir una novel·la, passem per alt. Treballs com el que tenim a les mans se n'han fet sobre moltes obres d'aquesta autora, però de moment no n'havíem trobat cap de tan suggerent sobre *Quanta, quanta guerra...*

L'última novel·la que Rodoreda publicà en vida, escrita a Romanyà de la Selva, a la comarca gironina del Baix Empordà, ens transmet un món molt especial, on els arbres, els rius, el bosc, les flors i les manifestacions més pròpies d'una natura salvatge configuren un univers mític de grans dimensions.

No és estrany, doncs, que Mercè Ibarz escrigués en la biografia que féu sobre l'autora que “Els paisatges de Romanyà havien fet el miracle: feien sortir la imaginació rodorediana del seu cau interior, exclusivista, i la feien passejar pels mons exteriors i indefinits d'aquesta obra visionària i clarivident que és *Quanta, quanta guerra...*”.

Aproximació a Quanta, quanta guerra... és el primer llibre que aborda monogràficament el text de Rodoreda de l'any 1980. Trobem, en primer lloc, una introducció a la figura de Mercè Rodoreda, amb la contextualització de l'època en què fou escrita i una anàlisi de les principals aportacions de la crítica a la interpretació de la novel·la. En segon lloc, la part més important del llibre, hi ha un treball bastant rigorós i ampli de les significacions que es deriven del text. L'autora i l'autor del llibre hi han creat un esquema força complet que, després de sintetitzar l'argument, s'aplica a la interpretació de les figures representades pels personatges, primordialment pels protagonistes Adrià Guinart i la seua estimada Eva, el desenvolupament de l'espai i del temps narratiu, l'estructura narrativa, l'estil literari i la perspectiva desplegada al llarg de tot el text.

Quanta, quanta guerra... és un llibre diferent. El lector acostumat a l'estil literari típicament rodoredià, desplegat en novel·les com *La plaça del*

diamant i *Mirall trencat*, se sorprén davant el viatge iniciàtic d'Adrià Guinart. En la biografia de l'autora, la periodista Montserrat Casals explica com, després d'un seguit d'obres molt realistes, Rodoreda redacta un text tan màgic i fantàstic, de difícil comprensió a causa de les imatges constantment recreades. Ací rau la importància del llibre d'Imma Contrí i de Carles Cortés, ja que ajuda a entendre el món rodoredià i a saber quines són les dimensions literàries d'aquesta obra tan singular.

Els autors, malgrat la seua joventut, han desplegat en els últims anys una àmplia experiència docent en l'ensenyament d'adults, en l'ensenyament secundari i en l'ensenyament universitari. Tots dos reconeixen estar ferits per la lletra de l'escriptora. Consideren que la narrativa rodorediana, en especial les últimes obres publicades, presenta un simbolisme complex que la crítica tradicional no acaba d'explicar. Encara que el discurs rodoredià és bàsicament realista, el desig de l'autora per aprofundir en la seua evolució psicològica, provoca la creació d'uns referents imaginaris que tenen vida pròpia en textos com *Quanta, quanta guerra...*

Aquest treball que Imma Contrí i Carles Cortés ens presenten és una bona oportunitat per aprofundir en el coneixement de la simbologia i dels referents bàsics de la nostra cultura. També és una bona ocasió per tal de reflexionar sobre els conceptes literaris i, alhora, sobre el sentit vertader de les paraules.

Ezequiel Moltó i Seguí
Periodista

1 QUANTA, QUANTA GUERRA... I LA CRÍTICA

1.0 INTRODUCCIÓ

Quanta, quanta guerra... es pot considerar una obra *especial* dins la trajectòria novel·lística seguida per Mercè Rodoreda. Segons explica la pròpia autora al pròleg (pàg. 15), “al cap d’un any d’haver sortit al carrer *Mirall trencat*”¹, una novel·la centrada en el col·lectiu de personatges com a protagonista, va començar a escriure *Quanta, quanta guerra...* i, després d’haver-la escrita almenys tres o quatre vegades, l’any 1981 va ser publicada pel Club Editor. Aquest mateix any publicà també *Viatges i flors*, un conjunt de narracions breus que connecten, sobretot pel que fa a la formalitat del text, amb la novel·la que ara tractarem d’analitzar.

Rodoreda, sense abandonar el realisme narratiu, hi crea un món simbòlic on el personatge protagonista, aquesta vegada un noi, evoluciona de manera paral·lela al desenvolupament d’una guerra anònima. Així, mentre les estructures habituals de l’escriptora ens situaven en medis urbans, normalment a la ciutat de Barcelona; ara el protagonista viu en un espai imprecís, d’ambientació rural, on es trenquen les convencions de la vida quotidiana de la ciutat on va créixer.

Adrià Guinart, el protagonista, inicia un viatge per terres desconegudes, on coneix un grup ben singular de personatges. La temporalitat en la qual transcorre la història és també bastant imprecisa: una nit, segons es pot deduir dels títols del primer i últim capítols de la novel·la; un nombre indeterminat de dies, mesos o potser anys, segons l’argument desenvolupat. S’aparta, per tant, de la precisió cronològica dels textos rodoredians anteriors.

El text que ara ens ofereix Mercè Rodoreda ens sorprén contínuament. S’hi pot fer una primera lectura, on descobrim la història del jove Adrià Guinart que inicia un viatge, en el transcurs del qual resta impactat per l’estranyesa i la bellesa d’Eva, i que finalment retorna a casa, una vegada acabada la guerra. Aquesta lectura més immediata ens ofereix l’estructura d’una novel·la de viatges, d’aprenentatge en la vida, que respondria a la interpretació més habitual de les novel·les precedents de l’autora: el pas de la infantesa a la maduresa.

Se’n pot fer, però, una segona lectura a partir dels continguts derivats del coneixement dels personatges que es creuen en el camí del jove. En iniciar el seu viatge Adrià Guinart era un jove inexpert, immadur; a la fi del llibre se’ns presenta com un ésser evolucionat, disposat a ajudar el proïsme. Un canvi s’ha produït al seu interior, sense que els seus trets externs, físics, s’hagen modificat. *Quanta, quanta guerra...* és un cant a la solidaritat entre

¹ Mercè RODOREDÀ, *Quanta, quanta guerra...*, Barcelona, 1986. Citarem a partir d’aquesta edició.

els homes. En aquesta circumstància, però, és un jove qui pren la iniciativa.

Com veiem, el text planteja una doble interpretació. Aquest fet diferencia aquesta novel·la de la resta de l'autora; ja que la seua lectura presenta diversos aspectes que, en un primer moment, no són fàcilment desxifrables. Rodoreda aposta per una narració de base realista, on els símbols i les imatges deriven, continuadament, en continguts paral·lels que possibiliten interpretacions alternatives. El nostre llibre pretén ser una de les possibles guies interpretatives del simbolisme referit en algunes d'aquestes lectures alternatives. Entenem que la nostra proposta no és l'única possible, no és més que una aproximació a *Quanta, quanta guerra...* Al nostre parer, tot i fer-ne infinites lectures, només ens serà possible arribar a interpretacions personals i, per tant, totalment subjectives de la *vertadera història* del jove Adrià Guinart, ja que només Mercè Rodoreda coneixia la vertadera interpretació de les seues paraules. El nostre objectiu és, doncs, facilitar, en la mesura en què ens siga possible, la parcial comprensió de la novel·la a què pot aspirar qualsevol lector/a que no es conforme amb la primera lectura, a partir de la interpretació d'alguns símbols i imatges.

El nostre estudi té en compte diverses eines metodològiques per tal d'interpretar l'imaginari desplegat per l'autora². Val a dir que per aquest mateix motiu, per tractar-se d'una novel·la amb una gran riquesa simbòlica, ens hem hagut de centrar bàsicament en l'anàlisi de l'imaginari més impactant. No pretenem, per tant, justificar els aspectes més concrets de la seua redacció, sinó oferir una interpretació complementària a aquelles que ja se n'han fet. Som conscients, des de l'inici, de les limitacions que presenta aquesta part del treball; ja que la gènesi dels símbols que es poden localitzar a les obres de l'autora no és necessàriament conscient. En gran mesura poden deure's a factors culturals apresos per diverses vies, com ara pel coneixement i lectura d'altres autors/es o pel senzill fet de pertànyer a una societat culturalment definida. Poden ésser també producte de l'interés personal de l'escriptora per assolir una major perfecció formal expressiva. No ens hem plantejat, doncs, de fer un estudi general del *corpus* imaginari de l'autora, sinó que hem centrat la nostra anàlisi en certs aspectes, aquells que ens han semblat més representatius i colpidors, d'aquesta novel·la.

És per això que el nostre treball ha observat les interpretacions literàries que fa la poètica de l'imaginari, un corrent crític que té com a objecte d'estudi la interpretació dels símbols col·lectius, alguns dels quals hem

² És, per això, que podem trobar-hi diverses aplicacions de les propostes crítiques de la narratologia, especialment referides a l'estudi de l'estil literari i a la perspectiva narrativa. Hem de citar les propostes suggerents postulades des de l'òptica de la crítica textual per D. Maingueneau i V. Salvador en el llibre *Elements de lingüística per al discurs literari* (1993), al qual ens referirem en alguna ocasió. Hem contrastat les idees d'aquests autors amb les propostes estructuralistes de G. Genette, exposades principalment en l'assaig *Figures III* (1972).

observat en la novel·la. Fem, per tant, un ús puntual d'alguna de les propostes d'aquest corrent crític, sense pretendre en cap moment aplicar exclusivament els seus mètodes. Per a la interpretació d'algunes imatges concretes, hem recorregut també a alguns diccionaris de símbols; ja que són una de les moltes eines d'interpretació d'ús habitual en la crítica literària, que basa les seues lectures en l'evolució de la literatura al llarg del temps. Hem observat també les interpretacions dels corrents esotèrics, la simbologia dels quals sembla estar present en algunes escenes de la novel·la.

El nostre treball va ser motivat, en un primer moment, per la minuciosa anàlisi i les suggerents insinuacions que, sobre *Quanta, quanta guerra...*, feia Carme Arnau, ara fa sis anys, en l'estudi *Miralls màgics*. Aquesta estudiosa hi posava les bases per a la interpretació de la novel·la des dels supostos esotèrics, concretament a partir del moviment rosacreu. Aquest fet ens va dur a plantejar-nos la possibilitat d'ampliar el ventall de punts de vista per tal d'analitzar la novel·la. En diversos moments del treball farem referència a aquesta obra de Carme Arnau per tal d'aprofundir en alguns dels seus aspectes interpretatius, ja que no entra dins les nostres pretensions el fet de repetir les seues propostes, sinó que volem que les nostres siguin enteses com a complementàries de les seues.

El nostre treball presenta bàsicament dos blocs temàtics:

1. En el primer, ***Quanta, quanta guerra... i la crítica***, després d'una breu contextualització, fem un repàs de la crítica que ha estudiat la producció rodorediana i, més concretament, aquesta novel·la. Tot seguit observem la localització de la novel·la en el conjunt de l'obra rodorediana; ja que, tot i l'exclusivitat d'aquesta novel·la, no es pot entendre aïllada de la resta. Així mateix, apuntarem alguns possibles paral·lels literaris en la narrativa europea contemporània. Cal destacar que aquestes darreres observacions són del tot personals; el nostre objectiu no és fer una anàlisi exhaustiva de les intertextualitats de l'obra, sinó trobar obres semblants que puguin corroborar la nostra interpretació.

2. En el segon, ***Una lectura de Quanta, quanta guerra...***, després de fer un breu resum de l'argument, encetem la interpretació de la novel·la a partir de l'esquema següent:

- a. Anàlisi dels personatges
- b. Desenvolupament de l'espai i del temps
- c. Estructura narrativa
- d. Inserció del discurs reportat
- e. Perspectiva narrativa

Utilitzem aquesta estructura per facilitar la lectura del nostre treball. Entenem aquests punts com a elements constitutius bàsics de tota narració, especialment en la configuració novel·lística de Mercè Rodoreda, ja que:

- a. L'escriptora mostra una preocupació especial en la creació dels seus personatges. Les històries que descriu a les seues novel·les són normalment un reflex de l'evolució personal dels personatges protagonistes, que són el centre de la seua narració. La nostra anàlisi no té com a objectiu fer una descripció exhaustiva de tots els personatges de la narració, hi destaquem solament, a més del protagonista, aquells que tenen una càrrega conceptual important per a la interpretació de la novel·la.
- b. Rodoreda construeix minuciosament les seues novel·les. Per tal de mostrar l'evolució dels personatges els insereix en uns espais determinats, localitzats en un moment cronològic concret. En aquesta novel·la, la universalitat d'aquests eixos d'espai i temps requereix, però, una formulació més complexa i menys precisa que en les anteriors.
- c. La creació d'una història d'aprenentatge al voltant del mateix personatge comporta l'aparició d'una estructura narrativa concreta, que recorda la novel·la d'aprenentatge³.
- d. Estudiar les formes del discurs reportat⁴ significa observar els mecanismes d'inclusió del discurs citat, que remet a la veu dels personatges, dins del discurs citant. *Quanta, quanta guerra...* és un exemple excel·lent dels diversos procediments de l'autora per tal d'incloure el discurs reportat, a partir dels tres procediments observats i descrits pels gramàtics (discurs directe, discurs indirecte i discurs indirecte lliure).
- e. La veu narrativa de la novel·la s'identifica, com en altres textos de l'autora, amb la del protagonista de la història. La immediatesa del discurs, creada amb la narració en primera persona, afavoreix la naturalitat i la versemblança del text. Aquest aspecte inclou la novel·la dins l'estil literari característic de l'escriptora, encara que en aquest text la veu narrativa es filtrarà amb el pensament d'un personatge masculí, de manera semblant a quatre novel·les anteriors de l'autora: *Un dia en la vida d'un home*, *Jardí vora el mar*, "Viatges a uns quants pobles" del recull *Viatges i flors* i *La mort i la primavera*. A partir de la proposta sistematitzadora de Gérard Genette en l'assaig *Figures III* (1972), observarem les peculiaritats del narrador intradiegetic que duu el fil de la història.

El darrer apartat ens permetrà recapitular i agrupar les conclusions a què hem arribat després d'una anàlisi/lectura totalment personal, per tant criticable, de la novel·la.

³ Mariano Baquero Goyanes estudia aquest tipus de prosa a la qual anomena "estructura de Bildungsroman" o novel·la com a recerca. Més endavant ens referirem a la caracterització proporcionada per aquest autor en el llibre *Estructuras de la novela actual* (1995).

⁴ Remetem al capítol titulat "El discurs reportat" del llibre citat de D. Mainguenu i de V. Salvador per tal d'entendre la importància d'aquest aspecte per a la narratologia.

1.1 MERCÈ RODOREDA I QUANTA, QUANTA GUERRA... (CONTEXT BIOGRÀFIC)

Mercè Rodoreda publicà la novel·la l'any 1980. Aquell mateix any va rebre el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes. Rodoreda, amb 72 anys, és ja en aquell moment una escriptora consagrada que ven els llibres a milers. Queden lluny, doncs, els moments difícils de la guerra civil espanyola i de la postguerra, amb l'exili a França i a Suïssa.

Rodoreda havia viscut a Llemotges, a Bordeus, a París i a Ginebra, amb algunes estades breus a Viena, on treballava en els darrers anys el seu company sentimental, Joan Prats (Armand Obiols). L'any 1958 s'instal·là a Ginebra, on desplega l'activitat literària més decidida. Aquest mateix any publicà *Vint-i-dos contes*, que havia guanyat el premi Víctor Català. La major part de la seua producció narrativa es construeix així a l'exili, des d'on recrea els espais urbans ficticis de novel·les com *La plaça del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* (1966) o *Jardí vora el mar* (1966). Rodoreda desplega també d'altres creacions literàries ben significatives: publicació del segon llibre de narracions breus *La meva Cristina i altres contes* (1967); segona versió d'*Aloma* (1969); inici de *Mirall trencat*, una novel·la que acabà a Catalunya estant l'any 1974; primera versió de *La mort i la primavera*, que es publicà pòstumament el 1986.

En el moment de creació de *Quanta, quanta guerra...* l'escriptora es trobava doncs en un punt de maduració literària considerable. Després de la mort d'Armand Obiols l'any 1971, Rodoreda tornava amb més freqüència a Catalunya. El 1972 va fer una primera estada a Romanyà de la Selva i va deixar el pis de Ginebra. Tot i disposar d'un pis de la seua propietat a Barcelona, visqué els seus últims anys a Romanyà de la Selva, al Baix Empordà: de primer hi va compartir casa amb Susina Amat i Carme Manrúbia; amb l'assessorament d'aquesta última, va edificar després, just a la vora d'aquella primera casa, la seua pròpia. Rodoreda va optar per viure en un indret força tranquil, on poder enllestir les darreres obres que tenia en projecte. Com recorda Montserrat Casals en la biografia que féu de l'autora l'any 1991, "la casa de Romanyà es pogué fer amb els diners que havia aconseguit en vendre els drets d'autor de *La plaça del Diamant* per portar-la al cinema" (pàg. 329). Comptant amb la participació activa de l'autora en la redacció del guió final i en la selecció dels protagonistes, la versió cinematogràfica d'aquesta novel·la s'estrenà poc després, l'any 1982.

La casa de Romanyà va esdevenir, juntament amb la creació literària dels seus darrers textos, una de les seues majors preocupacions personals. El jardí va ser una altra de les seues creacions personals, on va aplicar els coneixements adquirits des de la infantesa sobre el món de les flors i de les plantes. Malgrat tot, solament hi pogué viure tres anys.

Des del seu retorn definitiu a Catalunya, a banda de *Mirall trencat*, publicà *Viatges i flors* i *Quanta, quanta guerra...* Igualment, l'any 1978 publica el llibre *Semblava de seda i altres contes*, amb narracions escrites des de la guerra fins a la mort d'Armand Obiols. Rodoreda morí l'abril de 1983 en una clínica de Girona i fou soterrada en el cementiri de Romanyà de la Selva. Pòstumament li han publicat la versió inacabada de *La mort i la primavera* (1986), el text inèdit *Isabel i Maria* (1991) i l'edició del teatre inèdit *El torrent de les flors* (1993).

1.2 ESTAT DE LA QÜESTIÓ EN LA INVESTIGACIÓ RODOREDIANA

La investigació rodorediana es troba actualment en un dels seus moments més importants: diverses jornades, edicions biogràfiques (Ibarz 1991, Casals 1991a, Arnau 1992b), premis i beques destinats a l'estudi del seu corpus literari (com ara les convocatòries de la "Fundació Mercè Rodoreda" per a diversos ajuts a la recerca), la reedició de distintes obres de l'autora (fet constant des de les primeres edicions de cada publicació), reedició i reformulació de les *Cartes de l'Anna Murià (1939-1956)* (amb un interessant pròleg de la destinatària), etc., com també un important tractament de l'escriptora dins el món cultural català i internacional, especialment dins l'àmbit universitari català, on es perfilen diversos estudis i treballs.

El nostre estudi té present, en tot moment, aquelles investigacions que versen sobre l'imaginari i sobre les bases generatives de l'obra de Mercè Rodoreda que estudiem. Són aquestes investigacions, com ja hem avançat, les que van motivar el nostre interès per la matèria ara analitzada.

Hem d'esmentar en primer lloc, l'interessant assaig de Carme Arnau *Miralls màgics* de l'any 1990. L'autora parteix de les concepcions junguianes per tractar d'interpretar *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera* com dues propostes d'un *procés d'individualització* personal. Carme Arnau hi fa un recorregut pels símbols i imatges més evidents d'aquestes dues novel·les i proposa una linealitat i un ordre estricte entre ells. Destaca especialment el caràcter cíclic de totes dues. L'evolució simbòlica de l'escriptora, però, és assenyalada contínuament als estudis de Carme Arnau: *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda* (1979), "L'àngel a les novel·les de Mercè Rodoreda" (1983), "El viatge iniciàtic: *Quanta, quanta guerra...* de Mercè Rodoreda" (1987), "Literatura i esoterisme" (1988), "Vegetació i mort en la narrativa de Mercè Rodoreda" (1988), principalment. Cal destacar especialment l'anàlisi de la primera narrativa de l'autora, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda*, on Carme Arnau ens ofereix idees interessants respecte del tema que ara analitzem, idees sobre les que aprofundeix en *Miralls màgics*. Al llarg del treball farem sobretot esment d'aquests dos significatius estudis.

Una bona síntesi de la interpretació del simbolisme desplegat per Rodoreda en les novel·les més fictionals, com *Quanta, quanta guerra...*, es pot trobar a un article d'Arnau de l'any 1980, escrit a propòsit d'un article de Lluïsa Vives (Giulia Adinolfi) sobre el simbolisme de *La meva Cristina i altres contes*; vegem les seues paraules:

I de fet el símbol és consubstancial a l'obra de Mercè Rodoreda. Es tracta d'un simbolisme que s'apunta primer tímidament i que procedeix del món quotidià, especialment del jardí, per agafar més endavant una embranzida i força colpidores (Arnau 1980, 13)

Un recent article nostre, "El simbolisme en la narrativa de Mercè Rodoreda", també s'endinsa en l'anàlisi del simbolisme de l'escriptora:

A grans trets, podem observar que l'obra de Mercè Rodoreda presenta una minuciosa preocupació per la utilització d'imatges i de símbols conceptuals, com a conseqüència d'una recerca constant de la perfecció formal i lingüística (Cortés 1995, 96)

La crítica accepta la continuïtat literària de les darreres narracions de Rodoreda. A més de Carme Arnau, ens cal fer una especial menció de la investigadora Maryellen Bieder, qui, en un article titulat "The woman in the garden. The problem of identity in the novels of Mercè Rodoreda" (1982), concep *Quanta, quanta guerra...* com una continuació de *Mirall trencat*, en referència directa a la darrera part de la novel·la. També Montserrat Casals, en la biografia de l'autora (1991), troba un munt de paral·lels estructurals i conceptuals entre dues obres de l'autora: *Quanta, quanta guerra...* i "Viatges" de *Viatges i flors*.

La novetat que aporten les darreres novel·les de Rodoreda, no troba una explicació gaire satisfactòria des de perspectives estructurals i generatives, punts de vista emprats fins el moment per a la investigació del corpus rodoredià. És cert que hi ha un increment simbòlic en el realisme de les últimes obres publicades, com també déiem en el nostre article esmentat abans:

en algunes narracions de l'autora, sobretot en les darrerament publicades *Viatges i flors* (1980), *Quanta, quanta guerra...* (1980) i *La mort i la primavera*, com també en nombroses narracions curtes, assistim a un elevat grau de fabulació, que crea espais inversemblants des de l'experiència quotidiana, però que ofereix la nuesa de l'expressió interior de l'autora. (Cortés 1995, 97)

És per això que ens hem decidit a aplicar alguns mètodes de la poètica de l'imaginari, per tractar d'esbrinar un significat més complet dels referents emprats per l'escriptora a la novel·la *Quanta, quanta guerra..* Volem fer una valoració global de les aportacions de la crítica a l'estudi de la novel·la de Mercè Rodoreda, és per això que, al llarg del treball, tenim en compte les conclusions més interessants per al nostre projecte. No obstant això, cal ressaltar que fem un ús general d'aquestes aportacions, és a dir, emprem els corrents crítics per a contrastar les nostres impressions, però la base que cerquem és la de les fonts de construcció literària de la novel·la.

Els estudis de l'obra de Mercè Rodoreda. El conjunt de la producció

Hem assenyalat la proliferació en els darrers anys dels estudis de la producció rodorediana, no només al nostre país, sinó també a l'exterior, principalment als Estats Units, on trobem alguna de les iniciatives més interessants, com el número extraordinari de la *Catalan Review: Homage to Mercè Rodoreda* de l'any 1987 o la publicació del recull d'articles *The*

Garden across the Border editat per Kathleen McNerney i Nancy Vosburg l'any 1994. En aquesta introducció només volem assenyalar les aportacions més destacades per a interpretar el conjunt de les novel·les de l'autora, on necessàriament hem d'incloure la narració objecte d'aquest estudi. Vegem, per tant, les percepcions crítiques més importants de la novel·lística de Mercè Rodoreda.

a. Novel·la psicològica. La crítica literària ha concebut generalment l'obra de Mercè Rodoreda dins el gènere psicologista, encara que amb algunes particularitats (especialment en les obres publicades a partir dels anys 70); Joaquim Molas fou un dels primers a establir aquesta concepció en l'article "Mercè Rodoreda i la novel·la psicològica" (1969). Molas basava la seua explicació en les relacions establertes entre els personatges:

Els temes d'anàlisi de la versió rodolediana són les relacions entre l'home i la dona, sobretot, entre l'home madur i la dona jove, tant si són consagrades pel matrimoni com si no ho són. Aquestes relacions acostumen a ésser tenses, gairebé sempre impossibles, per unes raons lògiques o, si més no, suposadament lògiques, o per d'altres del tot inexplicables. (1969, 12)

La major part dels estudis de Carme Arnau, com l'esmentada *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa* (1979) i els capítols inclosos en les històries de la literatura catalana de les editorials Ariel (1988) i Orbis-62 (1984), s'insereixen també en aquesta fórmula interpretativa. L'estudiosa estableix així el "mite de la infantesa" com a factor generador de la prosa rodolediana, a partir del desenvolupament psicològic de les protagonistes descrites.

És en aquesta línia on cal incloure també la interpretació de Neus Berbis i M. Josep Simó. En un article publicat a la *Revista de Catalunya*, "Benguerel i Rodoreda: la concreció de la novel·la psicològica a Catalunya", aquestes autores entenen el psicologisme literari de Xavier Benguerel i Mercè Rodoreda a partir de la derivació de les tècniques realistes, amb l'enriquiment de diversos elements de les noves tendències literàries europees:

Com a conseqüència, la literatura es converteix en un mitjà per a interpretar la realitat. L'escriptor ofereix una visió del món a través de la psicologia dels personatges. Per tant, és una visió objectiva, perquè l'escriptor no transmet les pròpies opinions, sinó que els personatges mostren, a través dels fets, pensaments i sentiments, les contradiccions i la complexitat de l'ésser humà. (Berbis/Simó 1995, 106)

b. Novel·la realista i simbòlica. La narrativa de Mercè Rodoreda es mou dintre dels límits de la novel·la realista. Malgrat tot, els darrers textos que publicà ofereixen al públic lector una densificació simbòlica que ha

provocat la redacció de diversos estudis crítics que percacem la interpretació de l'imaginari exposat. Destaquem, entre aquests estudis, diversos articles de Carme Arnau referits ja anteriorment i el llibre també citat *Miralls màgics* (1990). Arnau, com ja hem assenyalat, hi parteix de les concepcions de Carl Jung per a interpretar, mitjançant un recorregut pels símbols i per les imatges, *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera* com dues propostes d'un procés d'individualització personal. Però també hi fa esment d'influències filosòfiques esotèriques per tal d'interpretar alguns aspectes de l'imaginari rodoredià⁵. Recentment hem publicat un estudi que connecta amb la línia de recerca exposada: *Els protagonistes i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda* (1995). Hi tractem l'evolució simbòlica de l'escriptora al llarg de la seua narrativa, tot entenent les narracions de la primera època com a gènesi dels patrons imaginaris de *Quanta, quanta guerra...* i de *La mort i la primavera*.

c. Autobiografisme i crítica feminista. Bona part de la crítica rodorediana ha basat el seu treball en el possible paral·lelisme entre la realitat vital de l'autora i la ficció novel·lesca. Al nostre entendre, plantejar els referents personals de qualsevol escriptor/a com a causa i motiu del producte literari pot dur a interpretacions errònies de l'obra, ja que, encara que coneguem molt bé la seua personalitat, sempre prevaldrà la seua decisió personal en el procés de redacció de la ficció. Dins d'aquesta perspectiva, podem citar alguns estudis fets des de l'òptica de la crítica feminista, aplicada per diverses estudioses procedents principalment de nord-amèrica. El punt de partida d'aquestes interpretacions es troba en l'anàlisi de l'obra feta per Carme Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda*, on es pot observar el paral·lel evolutiu en el procés d'aprenentatge de les protagonistes de les novel·les i la pròpia trajectòria personal de l'autora, en relació a l'acció negativa i condicionant de l'home. Aquest paral·lel evolutiu observat per diverses estudioses és motivat per l'observació d'una realitat que Jordi Pla assenyalava en l'article "Bibliografia sobre Mercè Rodoreda": "els personatges centrals de la seva narrativa avancen, i evolucionen i envelleixen al mateix ritme vital que ella segueix" (Pla 1993, 54). La confirmació d'aquesta realitat ve reforçada per l'objectiu de l'escriptora en les seues novel·les de voler reflectir la realitat amb personatges pròxims al públic lector, per tal que aquest pugui entendre l'origen de la seua evolució personal. Algunes de les interpretacions de Carme Arnau ("Mercè Rodoreda o la força de l'escriptura" de l'any 1988 i la biografia *Mercè Rodoreda* de l'any 1992, principalment) poden ser vinculades amb aquesta perspectiva, la qual cosa ha provocat controvèrsia amb altres estudiosos i estudioses de l'autora barcelonina. Així Jordi Pla,

⁵ Aquestes afirmacions han estat contestades per part de la crítica, principalment per Mercè Ibarz i Montserrat Casals, ja que, com deiem en un article anterior, entenen que "l'arrel imaginària de l'escriptora es localitza en distintes fonts literàries: en les nombroses lectures de l'escriptora, guiada pel mestratges del seu company sentimental Joan Prats" (Cortés 1992, 5), com també, segons diu Casals en la biografia de l'autora, en "la gran sensibilitat anímica de Rodoreda, i la predilecció per l'obra del francès Henri Michaux, amb el qual descobrí noves maneres d'expressió més intimista" (Casals 1991, 5).

en l'article esmentat, assenyala una de les interpretacions rígides de l'estudi de Carme Arnau:

El procés psicològic dels personatges de Rodoreda, des de la infantesa fins a la maduresa, són, segons Carme Arnau, co-referents a les situacions que van marcar la vida de l'autora, les quals, en ser interioritzades, recuperen al llarg dels anys el mite de la infantesa (la felicitat), en oposició al desencís de l'edat adulta. (Pla 1993, 54)

Amb tot, les interpretacions de Carme Arnau són les més integradores de les perspectives possibles d'estudi de l'obra rodorediana. Hi ha estudis que utilitzen aquesta perspectiva d'una manera més rígida. Aquest és el cas de l'aplicació de la **crítica feminista** a alguns contes de l'autora. Podem citar, com a exemple, els treballs de Geraldine Nichols, "Mitja poma, mitja tarona: gènesi i destí literari de la catalana contemporània" (1988) i de Neus Carbonell "«Mitja poma encastada a l'altra meitat de poma». Mercè Rodoreda i el gènere del discurs" (1995).

d. Estudis biogràfics. En els anys 1991 i 1992 es van publicar les tres biografies més importants de l'escriptora⁶. Les autores, Mercè Ibarz, Montserrat Casals i Carme Arnau, volen interpretar l'obra de l'escriptora com un producte íntimament lligat a la seua evolució personal, en la línia d'estudi expressada en l'apartat anterior (autobiografisme). Els llibres de M. Casals i de C. Arnau contenen moltes dades biogràfiques obtingudes a partir de la documentació de l'escriptora i de la seua família, la qual cosa proporciona una imatge conjunta d'aquesta i de la seua producció literària força completa. Els assajos *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura...*, de M. Casals, i *Mercè Rodoreda*, de M. Ibarz, han estat fortament criticats per Anna M. Saludes en un article publicat el mateix any que duu el títol de "«Pobra Mercè...». Dues biografies de Mercè Rodoreda". Hem reproduït les frases més significatives d'aquesta crítica:

L'edició de Mercè Ibarz, abans esmentada, pateix del tic literari de la inconcreció. (Saludes 1991, 143)

algunes observacions al treball de Montserrat Casals i Couturier. Dividiré la llista en tres apartats: 1. Afirmació indocumentada. 2. Dubtes sobre l'autenticitat d'una declaració. I 3. Inexactituds. (Saludes 1991, 144)

La polèmica va més enllà i se centra en el plantejament de l'estudi rodoredià des de la perspectiva del periodisme, dins del qual es mouen les dues biògrafes. Vegem les paraules de Saludes:

⁶ Hi ha també diverses notes biogràfiques disseminades al llarg de la bibliografia d'estudi, entre les quals cal destacar, pel seu contingut, la redactada al llibre *Double minorities of Spain*, editat per Kathleen McNerney i Cristina Enríquez de Salamanca (1994).

Atesa la gran quantitat de cronistes que es dediquen a escriure biografies, cal preguntar-se si aquest gènere esdevindrà, *tout court*, una tasca exclusivament periodística. (Saludes 1991, 138)

No podem excloure, doncs, d'aquesta introducció la qüestió creada per l'estudi de l'obra rodolediana des d'una perspectiva més literària o més periodística. En el nostre estudi intentarem aprofitar les aportacions fetes des de tots dos punts de vista, amb totes les prevencions que calguen pel que fa al segon; ja que pretenem complementar el coneixement i l'anàlisi de l'obra rodolediana sense cap tipus de tancament de perspectives.

2 UNA LECTURA DE *QUANTA, QUANTA GUERRA...*

2.0 “En *Quanta, quanta guerra...*, de batalla, no n’hi ha cap” (Argument)

Me’n vaig anar de casa per veure pobles, per conèixer gent i perquè la meua mare m’havia avorrit... i res no hauria pogut aturar-me. I també per anar a fer la guerra; tot i que l’he vista de la vora no puc dir que l’hagi viscuda perquè tant com he pogut n’he anat fugint. (pàg. 228)

Quanta, quanta guerra... és una novel·la de 246 pàgines, estructurada en 43 capítols que s’agrupen en tres parts. Ens narra la història d’Adrià Guinart, un jove sense experiència en la vida, que, impulsat per la seua aspiració de llibertat, se’n va de casa i comença a córrer món i a viure aventures amb gent estranya.

En els primers capítols coneixem alguns detalls de la seua infantesa en el si del nucli familiar. Ja des del seu naixement, a mitjanit, sembla estar marcat físicament per signes contradictoris i complementaris: en conjunt presenta una imatge física angelical, amb els seus llargs cabells rossos, amb rínxols; però té una taca al front que trenca aquesta imatge i li dóna un aire demoníac. Adrià viu feliç a una vella casa situada a la vora dels llocs de treball dels seus pares: sa mare “tenia un camp de clavells a cavall de Sarrià i de sant Gervasi; a la vora de la via del tren de Sabadell” (pàg. 31) on treballava son pare, que era “maquinista de tren” (pàg. 31). Però molt prompte, quan “tenia onze anys” (pàg. 31), aquesta felicitat inicial es veu truncada per una mort misteriosament anunciada per un home que caminava contra el tren: la de son pare (“Enfonsat en el pou d’aquell misteri va morir aviat d’un atac al cor”, pàg. 33). A partir d’aquest moment res no tornarà a ser igual: sa mare es transtorna i Adrià se sent empresonat i ofegat a casa seua. Aquest desig de llibertat fa que es decideisca a abandonar la llar familiar. Aprofitant el fet que ha esclatat la guerra i calen voluntaris, fuig una nit, davant l’atenta mirada de l’espectre de son pare, en companyia d’un amic i tres nois més.

En arribar al front els seus companys són duts a fer trinxeres, mentre que ell es posa a treballar a la cuina amb un personatge, Juli-Juli, que ja de bon començament li aconsella: “Guilla, si pots” (pàg. 41). Li fa cas i fuig, però en aquesta segona fugida, ara de la guerra, se sent inicialment desorientat (“m’havia perdut i no sabia cap a quina banda tirar”, pàg. 39), arriba tot sol i ferit a un bosc (cap. 3), on un altre personatge, ara un noi que fuig de les canonades, li recomana que torne a casa. No li fa cas,

continua el seu camí i ensopega amb una de les estranyes figures simbòliques que acompanyen el seu viatge, el penjat (cap. 4), que reconeix haver marxat a la guerra “per salvar-me l'ànima” (pàg. 46). Adrià ha conegut una persona que ha mort per dur endavant els seus ideals. En el capítol següent es troba amb un carro ple de soldats que, en adonar-se de la seua presència, l'apallissen. El jove sent per primera vegada la incomprensió i la crueltat dels éssers humans.

En el capítol VI descobreix “la noia del riu”, Eva, que “tenia els ulls violeta esquitxats d'or” (pàg. 54). Adrià queda corprès per la seua imatge, una imatge que desprén pau i equilibri. Des d'aquest instant sembla que el jove no té un altre objectiu sinó la recerca d'aquesta imatge tan bella. L'acompanya fins a la vora del molí dels seus pares, ella li demana que l'espere, però que no s'hi acoste si veu que no torna. De sobte, quan ja pensava que no tornaria, veu fugir algú amb un cavall blanc i poc després els moliners el retenen tot pensant que és un espia. La molinera pretén forçar-lo sexualment, ell s'hi nega. El moliner, animat per la dona, l'apallissa i l'aboca a la vora del riu. Novament Adrià se sent abatut davant la crueltat humana: “em vaig abaltir sense acabar d'entendre que tot el bé d'aquest món m'hagués abandonat” (pàg. 61).

Sembla que la primera línia de foc es troba allí mateix, en el riu que hi ha al costat del molí, Adrià s'hi retroba amb Juli-Juli, que li ofereix l'esperança de la pau enmig de la guerra: l'ensenya a fugir de la realitat amb la imaginació (“¿no has volat mai? Jo, de nit, volo. Això fa que no estigui mai desesperat”, pàg. 64). La situació és difícil, les bales cauen prop d'ells, però damunt del cavall blanc, que ha tornat al lloc d'origen, escapen i van a parar a una trinxera tot just el dia que donen ordre de retirada. De nou entre soldats, però en la reraguarda, coneix un personatge ben interessant, Agustí, un noi de Gràcia que li transmet diversos missatges espirituals al voltant de l'acció dels àngels en la creació de l'església (pàg. 68-69). Aquesta pau és trencada per l'acció dels polls, una vertadera plaga en la guerra (“els reis eren els polls”, pàg. 70), que el protagonista vincula amb la presència dels soldats (“la guerra estava aturada com si amb la seva pau m'empenyés a anar on fos que pogués desfer-me dels polls i dels soldats”, pàg. 70). Després de deixar els soldats, reconeix un altre personatge interessant (“Ens vam mirar als ulls i em va semblar que ens coneixiem de sempre, que ja l'havia conegut, no sabia on ni quan”, pàg. 70), un home esparracat, que el fa reflexionar sobre la realitat humana; un missatge queda imprès en la ment del jove: “les coses importants són les que no ho semblen” (pàg. 70). Tot just quan aquest vell se'n va, una nena vestida amb els colors verd i vermell el confon amb el seu pare, possiblement mort. El seu germà escridassa Adrià davant la por que té del desconegut (pàg. 75). Adrià desvia el seu camí per tal de fugir de les seues amenaces i entropessa amb un home a la vora d'un foc. Aquest personatge, després d'explicar-li el sentit de la ciclicitat de les coses de la vida, li regala un estrany escapulari de la Verge dels Àngels, amb la “cara de mala bèstia”

(pàg. 79) de la vella que els fa, amb el desig que el jove caminant se senta protegit: “te’n regalaré un i no moriràs de bala” (pàg. 79).

Més endavant, al capítol XII, torna a veure Eva, la noia del riu. L’atracció entre tots dos és intensa. “Em va dir que, mirant-me, se li havia quedat el cor tranquil”, afirma la jove (pàg. 82). Eva descobreix a Adrià els secrets de la seua curta experiència a la vida. Després de fer-li un petó al senyal del front, ella torna a desaparèixer del seu camí (pàg. 85). Adrià, però, resta impregnat de la pau i l’equilibri interiors que emanava Eva.

En el capítol XIII, en una masia, Adrià se sent fortament atret per l’aigua i els seus efectes benefactors. Allà coneix una família de masovers que ha perdut dos fills a la guerra. Durant un temps decideix romandre amb ells i aprofita per refer el seu cos amb els aliments que li donen. Com a compensació, treballa al camp de la família. Les cruels filles bessones dels masovers, Teresina i Camineta, preparen un parany a Adrià: entrar al rebost que el pare manté en secret per a casos de necessitat. Una vegada es descobreix l’afer, el masover apallissa el jove, però un gos, que era espantat contínuament de la masia i que Adrià havia alimentat secretament, el salva. Allunyat de la casa, un escorpí es dirigeix al jove com a prova d’un nou obstacle per superar. Un ocell negre, aparegut al cel, acaba amb l’amenaça.

Posteriorment, després de presenciar la conversa entre dos joves que han perdut un braç a la guerra, arriba a un castell situat al capdamunt d’un pujol amb el mar al davant. Hi troba un home assegut vora de la llar que li conta, com si volgués justificar el fet de tenir una pistola a una tauleta al seu davant, que li han robat tots els bens del castell. Tot seguit, però, es planteja la possibilitat de matar-lo: “Podria matar-te jo. Aturar una vida que comença deu ser una gran cosa, però no ho faré perquè fas aquesta cara de bèstia sorpresa i les bèsties sorpreses són una mena de bèsties que sempre m’han fet respecte per la gran necessitat que el món en té” (pàg. 98). Quan Adrià tracta de fugir sigilosament del castell es agafat per un altre personatge. Aquest li conta que és el vertader propietari i que hi està empresonat, sotmés a la crueltat de l’home que acaba de conèixer, un cosí seu que, per enveja, ha acabat amb l’harmonia de la relació que tenien. El pres li demana que no el lliure (“no provis de salvar-me. Potser tinc el càstig que em mereixo per la meva lascívia, per haver-me sentit més poderós que Déu”, pàg. 100), ja que a partir de la nova situació ha trobat el seu equilibri. En un discurs força simbòlic, revela al jove la realitat de la ciclicitat de la natura i l’efecte positiu de l’aire i els elements que representen aquest concepte. Finalment, un poc espantat i desconcertat, Adrià aconsegueix escapar d’aquest sinistre castell i dels seus estranys habitants.

En el capítol XVI coincideix amb tres joves que juguen amb una taronja, amb un suggerent aspecte esfèric. El nuvi d’una d’elles, Isabel, no vol casar-se, perquè ha resultat esguerrat d’un braç a la guerra. Amb unes mirades ben significatives, diu a Adrià que sa mare li recomana buscar

un altre marit. Adrià contempla, doncs, la fortalesa del llenguatge dels ulls humans. Tot seguit troba un personatge que caracteritza el pol contrari: l'home de l'entrepà. És una persona tan mandrosa que, fins i tot, sent mandra per alimentar-se i demana a Adrià que ho faci per ell. És cec, però contempla la seua vida des de l'interior. Durant unes hores hi romanen junts, Adrià és el seu guia exterior, però el caràcter excessivament mandrós de l'home l'aboca finalment de nou a la fugida.

Poc després retroba Isabel, que l'ha seguit. Adrià contraposa l'atracció que sent per Eva, una noia que no li exigeix cap dependència; amb els sentiments que en ell desperta Isabel, qui, per contra, condiona la seua decisió ("i va dir, no es mira com tu em miraves aquest matí si allò que mires no t'agrada més que tot. M'has fet teva. T'he seguit i et seguiré...", pàg. 112). Adrià rebutja, per primera vegada en la seua fugida, l'estabilitat que li ofereix Isabel. Ella, decebuda, s'endinsa en la mar i es suïcida, davant la mirada d'un impassible Adrià que no fa res per evitar-ho. La visió de la mort d'Isabel el fa sentir-se culpable i pensar en tot allò que podria haver dit per tal d'impedir-la: els motius del seu rebuig, un al·legat contra la mort i a favor de la vida,... Isabel ha aconseguit allò que pretenia, obligar-lo a pensar en ella, i, per primera vegada, sent una veu interior que li demana que torne a casa. En aquest moment, quan el sentiment de culpabilitat estava a punt de fer-lo plorar, se li acosta una dona vella, anomenada també Isabel, que pensa que està ferit o malalt i vol dur-lo al castell. La visió que aquest personatge li dona del castell és totalment diferent a l'obtinguda per Adrià: un lloc no gens sinistre, propietat d'un baró "que té el cervell girat d'ençà que el seu gemà va morir amb els genolls trencats a cops de culata" (pàg. 121), on són duts els ferits més greus per tal que les dones del poble els cuiden. En comprovar que Adrià es troba bé, la vella Isabel continua el seu camí i immediatament esclata una tempesta. Tot buscant aixopluc, entra a una casa vora el mar, on es sorprés pel seu propietari, "un home ni vell ni jove, com si no tingués edat" (pàg. 124), que, tot i haver-lo atrapat robant-li un tros de pa, li ofereix la seua hospitalitat. En la casa viu també la vella Isabel que els prepara el menjar. L'home de la casa vora el mar parla amb Adrià. Li ofereix el missatge següent: "som energia organitzada. Tot l'univers és energia" (pàg. 126).

Entre els capítols XXIII i XXV Adrià coneix la vertadera identitat i significació d'aquest home tan estrany acabat de conèixer. Es tracta de Pere Ardèvol. Adrià ha passat amb ell els seus últims dies i és nomenat hereu universal dels seus béns. El jove queda també hereu dels seus coneixements ("cada home és el mirall de l'univers. De Déu", pàg. 132) i dels seus records i memòries. Adrià coneix així la relació peculiar d'Ardèvol amb Esteve Aran, amb qui parlava "del misteri dels somnis" (pàg. 132). S'assabenta també, a partir dels escrits del difunt, de les seues experiències místiques arran de la visió d'uns ulls al fons del mirall del rebedor. Finalment, després d'haver soterrat al vell i abans d'abandonar la casa, Adrià concedeix a Esteve Aran i a la vella Isabel l'herència d'Ardèvol. En acomiadar-se de la senyora Isabel, aquesta li fa

saber que Isabel, la noia de la platja, encara és viva. Malgrat aquest primer intent d'abandonar la casa, el jove sent un impuls irracional de tornar-hi, ("Tot el que havia viscut en aquella casa, m'havia lligat", pàg. 154), per tal visualitzar, per última vegada, el misteriós mirall del rebedor i, amb la idea de superar els seus efectes, el trenca.

Més endavant, va al poble de les tres acàcies on coneix un home que està orgullós de les seues propietats. Adrià coneix així els límits de la cobdícia i els efectes perjudicials que aquesta té sobre els humans.

En els capítols XXVII i XXVIII el trobem junt a l'home del gat, una persona amb escassa empena que ha pres ben poques decisions a la vida. En aquest cas és Adrià qui ofereix a l'adult un seguit de missatges positius que provoquen la reflexió sobre la realitat dels humans ("li vaig dir que el seu pare no era el seu pare. [...] El seu pare, li vaig explicar, només li havia fet el cos; l'ànima era una ànima perduda que ja feia anys que buscava on ficar-se", pàg. 161).

Un dels personatges que més incideix en l'aprenentatge d'Adrià és el vell ermità que coneix al capítol XXIX. Aquest home, que pertanyia a una família benestant, decideix abandonar tot el que tenia per tal d'iniciar un camí de perfeccionament personal a partir de la guia permanent que Déu li proporciona. El jove observa atentament el relat minuciós del camí d'experiències del vell en la vida, un perfil que recorda a grans trets la fugida que va experimentar ell mateix en iniciar-se la guerra.

En el capítol XXX arriba a una altra masia, on assisteix al convit de noces de dos membres de la família Perarnau. Enmig de la festa descobreix un singular personatge, l'home-lluna, anomenat així per la seua imatge física, conseqüència de la seua gola permanent. Aquest home, que menja constantment, conta a Adrià la seua història. Alguns dels convidats descobreixen el jove i el fan malbé.

Diversos personatges es creuen en el seu camí. L'home que no anava enlloc, en el capítol XXXI, un ésser que ha fugit de la guerra i no sap ben bé cap on va. Davant de l'oferiment de l'home per tal que Adrià l'acompanye, aquest li diu "que m'agradava fer camí tot sol per poder mirar les coses ben a poc a poc" (pàg. 184). Poc després veu "l'home que caminava d'esquena al sol i a la lluna", un ésser enamorat de la seua ombra que representa la pròpia identitat. Aquest personatge reconeix haver abandonat la dedicació a la seua persona arran d'haver esdevingut durant un temps "advocat dels pobres, dels empresonats per haver robat un tros de pa, dels abandonats de la mà de Déu" (pàg. 187). També coneix un paleta, que va acompanyat d'un lampista i un fuster, que es dediquen a construir cases. Tots tres s'apenedeixen de la decisió d'haver pres part de la guerra. Adrià els ajuda durant tres dies, però quelcom al seu interior li torna a demanar: "Torna a casa" (pàg. 193). La sensació de l'acabament del camí iniciat és pròxima. Aquesta impressió l'envaeix en haver conegut una parella singular, el matrimoni format per Lena i Magí,

on ell és víctima de les males intencions de la dona. Adrià, a partir d' "aquella nit i moltes, moltes nits després, vaig somiar l'Eva. Estava drete davant dels joncs i em cridava" (pàg. 198). Adrià accelera el seu avanç sense saber ben bé cap on es dirigeix.

Després d'un període de desorientació absoluta, en el capítol XXXVII el desig de la tornada es fa més fort encara. La natura hi participa d'aquesta voluntat ("l'aigua del llac s'anava tornant blava", pàg. 211). En aquesta situació coincideix amb un pescador. Aquest home és un exemple per a Adrià de fugida de la vida familiar i quotidiana, per tal d'assolir una situació de ple equilibri i felicitat. És en aquesta casa on Adrià pateix una de les experiències més significatives de les descrites en el llibre; ens referim al capítol "La caiguda" (XXXIX), on Adrià arran d'un somni presencia la totalitat de la seua existència ("Com si acabés de néixer, amb prou feines sabia caminar", pàg. 221), fet que provoca la reflexió posterior amb el pescador. Tots dos parlen de la raó de l'existència humana i intercanvien opinions sobre les experiències viscudes.

Adrià reprén el seu camí per diversos pobles, on presencia de prop els efectes devastadors de la guerra. Comparteix una estona amb una dona, que duu una criatura morta als braços, que li demana que l'acompanye. No obstant això, ben prompte, sense cap explicació, ella desapareix. El jove segueix amb una barca pel riu, fins arribar al mig del bosc, on troba el ganivet que havia regalat a l'Eva quan la va conèixer. Entra a una casa on viu una vella, la imatge de la qual coincideix amb la Verge dels Àngels dels escapularis. Després d'una llarga conversa, on la vella reflecteix el seu mal caràcter, Adrià s'assabenta de la mort d'Eva com a conseqüència dels abusos dels soldats que la dona ha permès. Aquesta terrible notícia provoca una impensable reacció en Adrià, segons les seues paraules: "em vaig alçar mig boig, vaig agafar un tronc de la llar i sense que tingués temps d'adonar-se del que feia la vaig estabornir" (pàg. 240). Tot s'encén en flames. El record de la casa de la vella del bosc i de l'assassinat d'Eva resta en el passat.

En el darrer capítol, la dona amb la criatura morta retroba Adrià. Aquest continua rebutjant la seua oferta. De sobte, contempla la construcció d'una església per un grup d'àngels, una imatge que ella no veu. El jove decideix "posar-se a caminar" (pàg. 245), deixar enrera la destrucció provocada per la guerra i tornar a casa, encara que és conscient de l'aprenentatge obtingut: "Tornaria diferent. [...] tornaria carregat amb muntanyes de records de tota la gent que havia conegut, que havia nascut i que havia viscut perquè jo la pogués conèixer, i que em voltaria tot al llarg del camí... tants ulls dolços, tants ulls tristos, tants ulls sorpresos, tants ulls desesperats..." (pàg. 246). El jove Adrià Guinart reconeix haver esdevingut al llarg del seu viatge "vell com el món" (pàg. 246). El viatge ha acabat.

2.1 ANÀLISI DELS PERSONATGES

2.1.1 El viatge iniciàtic de l'heroi. El desenvolupament de l'individu literari

Els arquetipus desenvolupats en la novel·la que estudiem s'identifiquen amb la figura de l'heroi clàssic⁷. És així com l'escriptora crea un món fictici, on es desenvolupa una simbologia complexa, que reforça la figura del protagonista com a persona que ha iniciat un camí d'evolució permanent. Adrià Guinart és un heroi⁸. L'estructura narrativa, com veurem més endavant, ve condicionada per aquest fet. Mariano Baquero Goyanes estudia textos semblants on són presents aquestes estructures i els anomena "bildungsroman"⁹, això és novel·les d'aprenentatge on assistim a l'educació d'un personatge. *Quanta, quanta guerra...* ens descriu l'evolució d'aquest des de la seua joventut. Al seu voltant es desplega el mite, és a dir, el conjunt de símbols que expressen la seua evolució a partir de la iniciació en la vida. Per tal d'afavorir la interpretació del personatge, fem ús de les aportacions teòriques d'estudiosos sobre la figura dels herois en la literatura universal.

Si partim de l'esquema d'heroi que proposa Otto Rank en *El mite del naixement de l'heroi* (1981), Adrià Guinart és un heroi clàssic. Com veurem, el nostre heroi assoleix l'equilibri ideal anunciat per C. Jung en el llibre *Símbols de transformació* (1982) entre l'ANIMUS i l'ANIMA¹⁰. L'heroi clàssic avança pel seu camí particular i supera tots els entrebancs que se li plantegen; llegim sinó com es descrit per Otto Rank:

L'heroi acabat de nàixer és el sol que s'alça sobre el mar i es troba enfrontat amb els núvols baixos, i triomfa finalment sobre tots els obstacles.¹¹ (1981, 13)

⁷ Ens referim a la concepció d'heroi clàssic definit pels autors Otto Rank, en *El mite del naixement de l'heroi* (1981), i per C. Jung en el llibre *Símbols de transformació* (1982).

⁸ Algunes de les idees que recollim en aquest capítol estan incloses en el nostre llibre *Els protagonistes i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda* (1995, 19-34), on hi ha una anàlisi exhaustiva de la figura heroica tant del protagonista de *Quanta, quanta guerra...* com del de *La mort i la primavera*.

⁹ "Estructura èpica y estructura novelesca", *Estructuras de la novela actual* (1995), pàg. 29-43.

¹⁰ Encetem aquest apartat amb la distinció junguiana entre ANIMA/ANIMUS, components del dualisme de la psique humana. Aquesta idea és exposada per l'estudiós en el llibre *Símbols de transformació* (1952), principalment. L'ANIMA és considerada la part femenina, el repòs, la dolçor, la pau i la tranquil·litat de la matèria. L'ANIMUS és el paral·lel masculí, la lluita i el canvi, la gradació de les dificultats.

La separació ANIMA/ANIMUS es produeix, segons Jung (1952, 220-284), en el pas de la infantesa al món dels adults. S'enceta així la dialèctica entre els dos principis configuratius de la psique humana. L'ANIMA és la part que conserva els records de la infantesa, els moments d'equilibri personal; és per això que Jung l'anomena essència de la "Filosofia del Repòs".

¹¹ Hem traduït al català els textos d'autors d'altres llengües traduïts al castellà. En el cas de conèixer el text original, mantenim la versió, bé siga en castellà bé siga en altres llengües.

És interessant destacar la relació que els teòrics entenen entre els herois i el sol. Aquest astre és identificat des de l'antiguitat amb la representació de la divinitat, segons ens recorda Jean Chevalier en el seu *Diccionari dels símbols* (pàg. 949); és, per tant, l'objectiu ideal de perfecció, aspecte perseguit pels iniciats. Cal destacar també que el sol, segons les creences de la filosofia xinesa, que llegim en el mateix llibre de J. Chevalier (pàg. 951), equival a la figura del *yang*, davant del *yin*, representat per la lluna. Entre aquest binomi d'oposats, l'heroi troba l'impuls necessari per al seu avanç. D'una manera semblant podem entendre la superació continuada del protagonista de *Quanta, quanta guerra...*: la seua imatge i el seu caràcter ens figura al sol, al foc; però metafòricament desenvolupa tota la història de la narració en una nit, marcada pel símbol de la lluna. Aquesta compensació entre elements oposats, sol/lluna, *yin/yang*, ens recorda el desig de complementarietat entre ANIMUS/ANIMA per a obtenir l'equilibri ideal que exposa C. Jung en *Símbols de transformació*. En aquest sentit ens sembla interessant recordar la significativa reflexió que en feia la pròpia autora en el pròleg de la novel·la: "Hauria de parlar de la importància del sol de debò i del sol de la meua novel·la.[...] El Sol Déu, ja que tot l'Univers és Déu. [...] Sense el sol no existiríem." (pàg. 23)

La presència a la novel·la d'un altre binomi d'oposats ben interessant, bé/mal, és analitzada per Maryellen Bieder a l'article "The woman in the garden. The problem of identity in the novels of Mercè Rodoreda". L'estudiosa nordamericana destaca la predestinació que des del naixement assenyalava el protagonista de *Quanta, quanta guerra...* per a moure's entre el principi del bé i el del mal: com el Caïn que Rodoreda pren com a model per a Adrià Guinart, segons llegim al pròleg de la novel·la (pàg. 19). Les paraules d'aquesta estudiosa són ben aclaridores pel que fa a aquesta interpretació de la predestinació del protagonista:

The duality of human nature accompanies Adrià from birth. Marked on the one hand by the sign of Cain, as his mother interprets his birthmark, and conversely resembling an archangel, as his first teacher exclaims, Adrià's vision of himself is torn between Cain and Abel, between evil and good, between society (the farmer) and nature (the sepherd). (Bieder 1988, 228)

Adrià es troba enmig, entre l'esfera negativa, la guerra, i el desig positiu, l'enamorament de la bella adolescent que camina sobre un cavall blanc, que simbolitza la puresa i la recerca de la llibertat. Fuig quan coneix el mal. Així descobreix el bé, la bellesa i la felicitat, però el mal torna per acabar amb l'efecte positiu. Eva mor i Adrià, desconcertat, continua de bell nou vagant pel món. Una nova visualització del bé, la construcció de l'església final per part dels àngels, provocarà el descobriment d'aquesta virtut dins ell mateix. És d'aquesta manera com obtindrà definitivament l'equilibri intern dels dos principis. Com destaca C. Cortés en *Els protagonistes i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda* (pàg. 93), podem interpretar aquest final com un assoliment de tres aspectes: a) el final de la guerra, el món extern, b) el final del viatge mític, l'evolució

personal i mística, i c) el retorn al “paradís perdut”, el lloc d'on havia procedit, la infantesa.

També resulta interessant esmentar en aquest punt el llibre de Joaquim Poch, *Dona i psicoanàlisi a l'obra de Mercè Rodoreda* (1987), un estudi des de la perspectiva de la psicoanàlisi freudiana d'algunes protagonistes femenines de l'autora: Aloma de la novel·la del mateix nom, Natàlia de *La plaça del Diamant*, Cecília Ce d'*El carrer de les Camèlies* i Teresa Goday, Sofia Valldaura i Maria Farriols de *Mirall trencat*. Poch confirma que les heroïnes de Mercè Rodoreda tenen una connexió: la manca d'uns pares forts. En *Aloma*, per exemple, no hi ha una aparició directa d'aquests (el pare va morir quan era petita). En la mateixa indefinició es mou el protagonista de *Quanta, quanta guerra...: el pare mor en circumstàncies estranyes quan encara és petit i, de la mare, no en tenim massa dades. Cecília Ce, amb uns pares desconeguts, “en anar-se'n de casa seva, la protagonista tracta de desfer-se de tots els seus records infantils, com si s'escapés d'un malson”* (Poch 1987, 150); Adrià Guinart, amb una situació semblant, també fuig de casa, en un intent de retrobar la seua pròpia identitat. Els herois, com bé destaca Otto Rank en el llibre citat, necessiten la fugida de la llar familiar per tal de dur endavant el seu projecte evolutiu:

El mateix heroi, com evidencia el seu deslligament dels pares, comença la seua carrera fent oposició a la generació anterior, de tal manera que es converteix seguidament en un rebel, un renovador, un revolucionari. (1981, 113)

En els mites clàssics, algunes vegades, el pretext de fugida del jove iniciat és la mort o l'assassinat del pare. Un fet que normalment s'esdevé per la nit. Segons hem vist adés, l'heroi que s'identifica amb el sol (el dia), necessita la nit (la lluna) per a poder iniciar la recerca de la complementació final. Otto Rank analitza el mite d'Èdip i observa aquest punt de desequilibri com a fet essencial per tal que l'heroi, el rei Èdip, pugui acomplir el seu destí:

és l'heroi solar que mata el seu progenitor, l'obscuritat; comparteix el llit amb la mare, la penombra, en el ventre de la qual, l'alba ha nascut i mor cec quan s'estingeix a ponent. (1981, 18)

Hi ha d'altres herois clàssics que també inicien el seu camí iniciàtic a partir de la mort o de la desaparició dels progenitors: Paris, fill del rei Príam, que és alimentat per una óssa, fet posteriorment esclau, i reconegut finalment com a príncep; Ròmul i Rem, els creadors de Roma; etc. Adrià Guinart també comparteix aquesta característica dels herois clàssics: arran de la mort del seu pare se sent ofegat a la presó de casa seua, que “anava perdent color com si tot, eines de cuina, mobles i parets, estiguessin banyats en una llum malalta” (pàg. 33), per això una nit decideix anar-se'n a córrer món; en aquest sentit és ben significativa l'última visió que té en iniciar la fugida: “Després d'una cinquantena de passos alguna cosa em va fer girar a mirar la casa. La lluna la tocava de ple. Dret al peu de l'entrada, amb mi a coll quan era petit, el meu pare em mirava” (pàg. 35).

Les heroïnes i els herois de Mercè Rodoreda, de tant en tant, especialment a la fi de la seua evolució personal, fan balanç del nivell assolit. Així, a Teresa Goday, en *Mirall trencat*, a través d'un somni, se li fan presents els fets passats que han caracteritzat la seua existència (pàg. 353-355). Joaquim Poch, en el llibre assenyalat (1987, 198), destaca la importància d'aquest succés prop del final de la trajectòria de la protagonista; aquest somni es construeix com una mena de balanç sentimental i d'experiències. No podem sinó observar el paral·lelisme amb el capítol de *Quanta, quanta guerra...*, "La caiguda", on Adrià té també una experiència semblant al somni de Teresa Goday. Adrià experimenta el record dels esdeveniments ocorreguts fins el moment. Podem interpretar el succés com un balanç dels coneixements apresos en l'evolució de l'heroi. Si Teresa, en *Mirall trencat*, ja ha arribat, en el moment del somni, fins on l'escriptora volia, Adrià també. La fi de l'evolució personal s'apropa. Teresa morirà prompte. Adrià acabarà el seu camí i retornarà al lloc d'on era originari.

Per tant, Adrià Guinart se'ns presenta com un personatge característic de l'escriptora que estudiem. No obstant això, la trajectòria que duu, a partir del tractament textual que Rodoreda crea, ens permet confirmar que Adrià segueix les pautes que, com hem vist, els teòrics assenyalen per a l'evolució de l'heroi clàssic. Sintèticament, aquestes són les fases que duu endavant el nostre protagonista:

1. La infantesa de l'heroi. Vida en l'entorn familiar: importància de la mare en l'aprenentatge.
2. La joventut. L'heroi inicia el seu alliberament familiar. És el principal moment de canvi.
3. Afirmació en la identitat masculina (ANIMUS). L'heroi trenca els lligams materials i comença la vertadera fase d'experimentació. Viatge iniciàtic.
4. Adquisició de la part femenina (ANIMA). Complementació d'elements oposats. Matrimoni simbòlic. L'heroi ha completat el seu aprenentatge. Ara és el moment de tornar al lloc d'origen. El cercle s'ha tancat.

Adrià Guinart és, segons aquest esquema, un heroi prototípic. Podem completar aquesta concepció amb els postulats sobre la figura arquetípica referida per Andrés Ortiz-Osés en l'article "El sentido, lo sublime y lo subliminal" (1989, 64), on recorda el principi que ha de regir els herois clàssics: l'equilibri entre els aspectes masculins (els propis) i els aspectes femenins (els contextuals i externs). Adrià Guinart assoleix, per tant, la complementació dels conceptes junguians ANIMUS i ANIMA. El contacte continuat d'aquests dos principis junguians justifica, si seguim els principis de la poètica de l'imaginari, el camí emprés pel protagonista de la novel·la de Rodoreda. Vegem les paraules que utilitza Carl Jung, en *Símbols de la transformació*, per tal de definir la figura de l'heroi clàssic:

Els herois són quasi sempre viatgers. Viatjar és una imatge de l'aspiració, del desig mai sadollat que en cap part troba el seu objecte, de la recerca de la mare perduda. (Jung 1982, 218)

Aquesta definició pot aplicar-se, al nostre entendre, a la imatge d'Adrià Guinart, fins i tot coincideix amb les esquemàtiques anotacions que, com recorda en el pròleg (pàg. 13-14), havia fet l'autora en començar a escriure la novel·la:

Descriure minuciosament la seva cara, totes les expressions de la seva cara. Cada gest. La manera de caminar, la manera de moure els braços, la manera d'assenyalar amb un dit les petites coses que el copenen. La manera de dormir, la manera de riure. Tot ell exacte com la seva mare i tot, en ell, exacte com la seva mare.

2.1.1.1 La infantesa de l'heroi. La *fugida* d'Adrià. El desenvolupament de l'ANIMUS

A partir de la proposta de C. Jung que hem assenyalat, l'heroi és en potència una expressió del terme ANIMUS, és a dir, la part masculina de l'ésser humà. El nostre heroi, Adrià Guinart, com a heroi que ha començat el seu aprenentatge a partir del naixement, conserva subjacent en el seu inconscient el seu altre jo, la meitat femenina, l'ANIMA. En els primers anys de la seua infantesa, aquesta meitat femenina és palesa, a partir de la imatge física que presenta, de tal manera que, com diu Carme Arnau en *Miralls màgics* (pàg. 151), “tothom el confon amb una nena [...] i el comparen freqüentment amb un àngel, figura asexualada”. Però, amb l'escolarització, Adrià aprén a reprimir i rebutjar el seu jo femení, i aquesta repressió contranatura es concreta en diverses actituds. Vegem-ne un cas exemplar:

Agafat de la mà del meu pare que era alt i bo, jo anava com una bitlla. No sé per què les nenes em feien ràbia, si algun dia en podia agafar una li cargolaria el coll com a un ocell. Prenien l'amor de les mares. (pàg. 29)

Així, doncs, Adrià ens hi és presentat, ja de bon començament, com un ésser innocent, “un noi encara amb la llet als llavis, que, com als poetes, tot el que veies el deixes sorprès” (pàg. 14). I, en aquest sentit, cal recordar que la mateixa escriptora deia en el pròleg de la novel·la que “és l'antiheroi. M'ha sortit així. Potser perquè no crec gaire en els herois [...] L'home d'avui no és heroic. Li basta sentir-se poderós perquè ignora que depèn en el seu conscient de la cooperació de l'inconscient” (pàg. 22). L'inconscient, segons les paraules de l'escriptora, conté diverses experiències en estat potencial que posarà en pràctica al llarg de la seua vida. Aquest és el procés que observem en Adrià Guinart al llarg de la novel·la: un jove inexpert amb un conjunt potencial de coneixements, contingut en el seu inconscient, que seran posats en pràctica quan la part conscient de la seua identitat entre en contacte amb diverses experiències.

En funció d'aquesta concepció de l'ésser humà, format per una part inconscient en potència i una part conscient que duu a l'acció aquests coneixements, es pot parlar de la potencialitat andrògina que tots posseïm i que tendeix a manifestar-se de manera natural, sense que hi intervinga una acció conscient. Un procés que hem observat en diversos moments de la història d'Adrià Guinart. Si apliquem els conceptes de C. Jung ressenyats en el llibre anteriorment referit, podem entendre millor aquest aspecte:

La natura, l'objecte en general, reflecteix tot allò que és contingut en el nostre inconscient però com a tal no és conscient. Molts tons plaenters o desagradables de la percepció, els atribuïm sense més a l'objecte, sense adonar-nos fins a quin punt aquest desenvolupa només un paper ínfim. (1982, 129)

Aquesta manifestació consisteix a una projecció cap a l'exterior de la part inconscient que, com un imant, atrau de l'exterior una altra força equivalent, que actua com a pantalla d'aquesta projecció. Així, la recerca de l'altre jo esdevé un veritable procés iniciàtic, a través del qual cada persona va descobrint, en els altres, aspectes que de si mateix ignora, açò provoca l'endinsament en el propi inconscient per alliberar el jo adormit, com també moltes qualitats desconegudes que són fins i tot rebutjades.

Aquest és, a grans trets, el procés d'Adrià Guinart en aquesta novel·la: a través d'un llarg viatge, en què viu sovint situacions límit, a través del coneixement d'una sèrie de personatges molt singulars, esdevé una persona madura i totalment diferent a qui inicialment era. Es tracta d'un "viatge d'ordre íntim i personal, ascètic i místic" segons afirma Carme Arnau (1988d, 184), al qual és impulsat, en paraules de la mateixa escriptora en el pròleg de la novel·la (pàg. 23), per "la seua aspiració de llibertat [...] que és, més aviat, una necessitat de justícia". Es tracta, per tant, de l'alliberament de l'altre jo per tal de reestablir l'equilibri perdut, per assolir l'estat de plenitud, de perfecció al qual tots estem destinats. El motor del canvi en l'heroi es troba, doncs, en la mateixa potencialitat del motor, en un desig inconscient d'autoexpandir-se; vegem un fragment exemplificador d'aquesta situació, comuna a la figura universal de l'heroi, en l'obra *Símbols de transformació* de C. Jung:

Viatjar (en l'heroi) [...] en primer lloc és [...], l'autoexpansió de l'afany de recerca de l'inconscient, que té aquest anhel insaciat i escasses vegades saciable de llum de la consciència. Però aquesta, que sempre arrisca el fet de ser seduïda per la seua pròpia llum i convertir-se en un foc fatu inconscient, anhela el poder saludable de la natura, les fonts profundes de l'ésser i la inconscient comunitat amb la vida en les formes innumerables de l'existència. (pàg. 218)

Aquest joc de projeccions afecta totes les relacions humanes, de manera que en aquesta novel·la Adrià projecta la seua part inconscient en tots els personatges amb què s'hi troba. En trobar un personatge que representa la seua part oposada, Eva, Adrià veu créixer inconscientment el seu desig de complementació. La jove representa la imatge de l'ANIMA, la part que resideix latent en l'heroi des del naixement.

Des de l'inici de la novel·la podem intuir el desig inconscient del jove a trobar la seua complementarietat. Segons llegim en el pròleg de la narració, en la fase d'escriptura de *Quanta, quanta guerra...*, l'autora reconeix que va intentar construir un protagonista que descriguera "la cara de totes les dones que haurà anat trobant pel camí i que l'hauran atret. Les cares que només haurà vist un moment, les cares que l'hauran fascinat, les cares que l'hauran enamorat i que seran la de la seva mare. La d'ell" (pàg. 16). L'objectiu de l'escriptora es concreta al començament de la novel·la, quan Adrià és encara un infant, ja que es produeix una situació que marcarà el punt de partida de la recerca personal de l'amor: s'hi sent atret per una xiqueta que té "els ulls de color violeta amb esquitxos d'or" (*Quanta, quanta guerra...*, pàg. 30). Cal recordar que per a Rodoreda,

segons ens diu l'autora en el pròleg de *Mirall trencat*, els ulls "són el mirall de l'ànima" (pàg. 27). No deixa de ser ben significatiu, doncs, que els ulls de la jove tinguen aquest color. Podem fer una interpretació simbòlica d'aquest fet. El violeta és el color de Júpiter, segons l'estudiós Helio Zendáel, "és el generador dels desitjos; és el que planta en nosaltres la llavor de les emocions que mobilitzaran a la criatura humana i la impulsaran a percaçar un desig" (Helio Zendáel 1989, 100). Enrique Llop, en l'article "La magia de los colores", ens ofereix una altra interpretació simbòlica força interessant sobre el color violeta en els ulls d'una persona: "indica que el hombre se está despojando de lo mundano para entrar en el dominio de lo trascendente" (Llop 1989, 95). La nena té els ulls esquitxats amb un altre color; el daurat, "el color de la perfección" en paraules de J. E. Cirlot (1988, 418), és "un símbolo de la fuente de la vida y de la definitiva totalidad del hombre". La conjunció d'aquests dos colors en els ulls d'una dona és la base de l'atracció que sent Adrià. A partir d'aquest desig, el jove se sent impulsat a la recerca de l'espiritualitat i de la perfecció. Aquests ulls els retroba, al poc temps d'iniciar el seu viatge, en Eva.

La figura de l'amada ens remet a la imatge de la mare, l'últim nexa que l'heroi ha tingut amb la base familiar primigènia. Cal que els herois es deslliguen de la mare, de la llar familiar, per tal de separar-se del passat infantil i endinsar-se en el nou món, on es creen d'altres situacions que possibiliten l'avanç personal. Aquest rebuig de la mare, generalment inconscient, és anomenat per C. Jung "procés d'individuació" (1982, 310), un procés que significa l'alliberament de la part masculina, de l'ANIMUS, per tal de retrobar, en un futur no massa llunyà, el complement femení, l'ANIMA, aquesta vegada, però, en la figura de l'amada. Vegem les paraules de Jung relatives a aquest fet:

L'ànima, arquetip de la part femenina, apareix primerament en la figura de la mare i des d'ella es transfereix després a l'amada. (1982, 340)

Concloem, doncs, aquest apartat amb l'establiment d'aquesta realitat: cal que Adrià plantege, des del principi, la "fugida" de la llar familiar, per tal de dur endavant el seu desig inconscient de recerca de la complementació amb les figures que simbolitzen l'ANIMA. Sols així pot fer conscients les facultats mantingudes en l'interior, només visualitzades a través de diversos senyals físics apareguts des del naixement.

2.1.1.2 L'equilibri de l'heroi. Eva, companya d'Adrià. La complementació de l'ANIMUS amb l'ANIMA

Eva és el personatge femení més important de *Quanta, quanta guerra...* Des del seu primer contacte, s'evidencia que ella representa l'altra meitat d'Adrià, amb qui forma la unitat perduda. En aquest sentit, és interessant reproduir algunes de les afirmacions que Adrià fa d'Eva després de ser fortament colpit per la seua imatge:

Tenia els cabells del matiex ros clar que tenien els meus quan era petit [...] Tenia els ulls violeta esquitxats d'or com els d'aquella nena [...] i jo no parava de mirar-li els ulls [...] Li hauria agradat ser un noi en comptes d'una noia .(pàg. 54)

Descrita així, Eva personifica les experiències vitals contingudes en potència en l'ànima d'Adrià. En els seus cabells, Adrià retroba la força interna que va perdre quan va “entrar en el col·legi amb els cabells arranats, desesperat de no tenir-los com abans” (pàg. 28) i es “moría de vergonya quan havia d'assenyalar el que va perdre la força quan li van tallar els cabells” (pàg. 28). En els seus ulls reconeix el desig d'espiritualitat i de perfecció al qual aspira des de la infantesa. I, a més a més, l'Eva, com ell mateix, també evidencia una part inconscient, l'ANIMUS, el seu jo masculí que reclama la seua vida pròpia, per això diu que, “si hagués estat un noi se n'hauria anat a la guerra, que se'n moría de ganes, però el seu pare l'hauria volguda amb ell i no li hauria deixat fer el que hauria volgut” (pàg. 54-55). Açò mateix és el que l'autora s'havia proposat de fer amb l'Adrià, a partir de la declaració d'intencions que fa en el pròleg de la novel·la: “agafar-lo en ple desordre de la guerra perquè pogués fer el que volgués i anar on tingués ganes” (pàg. 14). Per tant, es pot dir que Adrià fa evident l'ANIMA de l'Eva i, a l'inrevés, que Eva és l'expressió de l'ANIMA d'Adrià. De manera que, en el joc de projeccions que és la vida, cadascun d'ells fa de pantalla de l'altre i, alhora, de si mateix. Aquesta interpretació és reforçada pel fet que, d'una banda, Adrià i Eva es coneixen dins l'aigua, “símbolo del inconsciente”, en paraules del *Diccionari de símbols* de J. E. Cirlot (pàg. 54), i, d'altra, la figura d'Eva s'hi associa a un cavall que, en paraules de C. Jung “expresa [...] la intuïció del inconsciente”¹². Un cavall que, a més a més, és blanc, un color que, com assenyala Cirlot, “simboliza la totalidad y la síntesis de lo distinto” i “tradicionalmente es asimilado al andrógino” (pàg. 111).

Adrià Guinart a partir del coneixement de la “noia del riu” queda marcat. La possibilitat del retrobament amb el principi femení, representat per Eva, provoca el desig inconscient de canvi. Adrià inicia així el seu camí de perfecció fins a poder assolir la unitat amb el principi complementari. L'heroi en aquesta fase sent por, un sentiment que apareix simbolitzat sovint en la incomprensió i en el dubte envers les noves situacions plantejades. C. Jung defineix les sensacions de l'heroi en aquesta fase:

¹² Aquesta cita de Jung l'hem llegida a la obra citada de J. E. Cirlot (1988, 101).

L'esperit del mal és la por, la prohibició, l'adversari que s'oposa no solament a la vida que lluita per la duració eterna sinó contra qualsevol gran gesta [...]; és tot allò regressiu, allò que amenaça la sujecció a la mare i amb la dissolució i extinció en la part inconscient. Per a l'home heroic, la por és un requisit i un problema, ja que només l'audàcia pot desprendre's d'ell. Si no hi ha perill, alguna cosa es destrueix en el sentit de la vida i tot l'avenir queda condemnat a ser una vulgaritat insubsanable, a una penombra que només és il·luminada pels focs fatuus. (1982, 360)

En aquesta primera fase, l'heroi encara és pròxim al record de la mare i de la infantesa, un fet que afavoreix el dubte davant les noves situacions plantejades. Adrià Guinart se sent enormement desequilibrat amb els primers personatges que coneix: la Molinera, Juli-Juli, els soldats, l'Agustí, l'home esparracat, la nena vestida de dos colors i l'home dels escapularis. El jove iniciat rep així la incomprensió de la resta dels humans envers els personatges iniciats, com li confirma la nena del vestit de colors del capítol X, una nena que el confon amb el seu pare. Els capítols XI i XII són clau per a l'evolució del nostre heroi; en el primer, coneix l'home que li regala l'escapulari de la Verge dels Àngels que l'acompanya en tot el seu procés. Aquest home li proporciona el missatge de la ciclicitat del món i de les coses. En el capítol XII, retroba l'Eva.

Quan Adrià, que simbolitza l'estat orignari de l'ANIMUS, retroba la persona que simbolitza l'ANIMA, Eva, ha començat ja en la parella el procés de transmutació que condueix a la unitat. Així, superada la fase d'impuls inicial i la del domini dels sentiments, s'accepten mútuament i comencen a reintegrant-se les parts en la unitat d'equilibri. En aquest sentit, els hi trobem amb les mans unides, símbol de "matrimonio místico (individualización junguiana)", segons caracteritza J. E. Cirlot el fet que l'heroi retrobe l'amada (1988, 296). Vegem l'escena de la novel·la on s'evidencia aquesta unió: "em van agafar la mà. Era una mà al mig d'un riu amb la vora guarnida de joncs i de canyes".

L'atracció que Eva produeix en Adrià és, doncs, essencial per a l'acompliment dels objectius inconscients de l'heroi. Aquest desig provoca l'afloriment de la voluntat del personatge iniciat per a reforçar el seu aprenentatge.

2.1.1.3 L'assoliment de l'equilibri ANIMUS/ANIMA en l'heroi. La connexió interior entre Adrià i Eva

Al nostre entendre Mercè Rodoreda exposa en *Quanta, quanta guerra...*, a través dels seus protagonistes, la idea de l'amor com a estat de conjunció total, com a element fonamental per aconseguir l'equilibri ANIMUS/ANIMA, tan essencial en l'evolució de l'heroi, segons hem explicat adés a partir dels postulats de Carl Jung. Es tracta d'allò que s'ha definit com l'amor ideal, vertader, pur, que consisteix a la compenetració mútua de les dues meitats que conformen la unitat perduda. Aquest tipus de relació amorosa ha de fonamentar-se necessàriament en dos pilars bàsics: la comunicació i el respecte de les llibertats individuals. Vegem, doncs, com es concreta en la novel·la aquest intent de complementació entre els dos principis de configuració de l'heroi.

La relació d'Adrià i d'Eva es basa en les mirades d'amor:

els ulls violeta em miraven com si miressin el món, tot el que de bo té el món (*Quanta, quanta guerra...*, pàg. 82)

Aquesta imatge ens recorda la interpretació que J. E. Cirlot, en *Diccionario de símbolos*, fa del *Tristany* de Wagner; aquestes són les seues paraules: "la mirada de amor es un acto de reconocimiento, de ecuación y de comunicación absoluta" (pàg. 306). Si atenem a aquest exemple, podem entendre per què Adrià, malgrat voler dir-li moltes coses a Eva, no li parla gaire. En la seua relació no hi ha paraules, la seua comunicació va més enllà, hi ha quelcom interior que se sent complementat. Però, allò que més els uneix és el desig de llibertat que tots dos comparteixen,

[a Eva] no li agradaven les persones que l'estimaven. Estimant-la era com si la lliguessin, com si no la deixessin bellugar. Necessitava sentir-se i poder anar on volgués i ajudar qui ella volgués; sense que l'ajudar és convertís en una obligació. Tu m'agrades... perquè no lligues i perquè tens aquesta cara. Només t'he vist unes quantes hores a la meua vida però sempre m'he recordat de tu i et recordo moltes vegades tant si et veig com si no et veig (*Quanta, quanta guerra...*, pàg. 83)

i Adrià que, com ella, "volia anar tot sol pel món" (pàg. 112), reconeix que la seua relació amorosa està basada en la no-dependència, en el respecte de la individualització de l'altra part de la parella:

jo estimo una noia que no vol res, que no vol res, que només vol ser d'ella i d'ella. Estima els rius que arrien estrelles, les penja i les despenja, hi enraona, sap de què són fetes. Estima les roques, el foc. No té por de res. Ni dels morts que fa lliscar aigua avall a cops de forca. No necessita ningú. (pàg. 113)

Aquesta mena d'amor, que tan bé defineix la figura d'Eva, podria coincidir, al nostre parer, amb l'estat de plenitud al qual possiblement va aspirar la

Rodoreda durant tota la seua vida i al que ens sembla que, malauradament, mai no va poder arribar¹³. Aquesta actitud vital en la Rodoreda té una possible explicació astrològica, ja que el seu signe del zodíac, balança, és com diu J. E. Cirlot (1988, 276-277):

el signo del equilibrio [...] El séptimo signo es el de las relaciones humanas y el de la unión del espíritu consigo mismo [...] símbolo de armonía interior y de comunicación entre el lado izquierdo (inconsciente, materia) y el derecho (conciencia, espíritu), es un símbolo de conjunción.

Des d'aquesta perspectiva, doncs, és possible entendre la vida d'aquesta autora, com també la dels dos protagonistes de *Quanta, quanta guerra...*, com un constant procés de recerca de la perfecció, de l'equilibri que duu tot ésser humà a la reintegració de les parts en el tot. L'heroi, Adrià, ha aconseguit connectar l'ANIMUS, part masculina de la qual partia, amb l'ANIMA, el principi femení representat per Eva, el seu amor impossible. La desaparició física d'ella significarà l'adquisició de l'element femení en la individualitat de l'heroi. Adrià Guinart esdevé així un model d'heroi oriental, d'equilibri i perfecció.

¹³ Som conscients del risc evident de trobar paral·lels entre les característiques d'un/a autor/a amb els seus personatges. No obstant, volem ressaltar la relació d'alguna de les reflexions exposades en la novel·la sobre l'ésser humà amb diverses creences personals de l'autora.

2.1.2 Els companys de viatge. Els guies iniciàtics d'Adrià

La novel·lística de Mercè Rodoreda, especialment les últimes obres publicades, ens ofereix un ampli ventall de personatges simbòlics. Són éssers que acompanyen els protagonistes i que deixen una empremta determinada en l'evolució d'aquests individus. Hi ha un precedent ben interessant en els primers textos de l'escriptora, en alguns personatges significatius com la Cinta, la jove boja de *Del que hom no pot fugir*, personatges que representen unes maneres determinades d'entendre la realitat. Podem observar així que els individus fantàstics, creats en textos com *Quanta, quanta guerra...*, *La mort i la primavera* i *Viatges i flors*, connecten amb el plantejament de l'univers ficcional elaborat en *Del que hom no pot fugir*, una novel·la escrita quaranta anys abans. La importància d'aquests individus és ben significativa, ja que condicionen, com hem dit, l'evolució del personatge protagonista. Especialment significativa és la interacció entre el jove protagonista de *Quanta, quanta guerra...* i els personatges secundaris de la història, una interacció totalment premeditada per l'autora en el moment de planificar-ne l'escriptura: entre els objectius inicials es planteja el de "Procurar-li aventures amb gent estranya" (pàg. 14). És per això que Adrià Guinart complementa la seua iniciació en la vida amb les experiències i els missatges de les noves persones conegudes¹⁴. Els personatges ficticials que omplien l'espai narratiu de textos tan distints com *Del que hom no pot fugir*, *Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera*, es troben escassament definits i relegats a un segon plànol que els impedeix presentar accions individuals. El lector coneix només el passatge breu en el qual s'hi relaciona amb el/la protagonista, no són, per tant, individus dinàmics amb iniciativa pròpia¹⁵. Presenten un caràcter asexual i escassament definit. Aquest recurs és emprat, segurament, per a reforçar la importància de l'heroi o de l'heroïna en un món difícil, on se sent incomprés i sense cap altra iniciativa que la seua pròpia.

En aquest apartat fem una ràpida aproximació a alguns dels éssers de ficció amb què es troba el protagonista al llarg del seu viatge; ja que ens sembla interessant destacar-ne la importància que tenen en el seu procés iniciàtic. Són personatges que, si seguim les propostes junguianes, podem

¹⁴ D'altres novel·les iniciàtiques de la literatura europea ens presenten també éssers ficticials que marquen profundament els protagonistes, és el cas, per exemple, dels companys d'Enric d'Ofterdingen en la novel·la del mateix nom de Novalis, vegem sinó les paraules que expressen la influència dels humans apareguts al llarg de la trajectòria iniciada:

i Enric, en particular, sentia que el seu cor havia anat omplint-se de noves riqueses interiors que engendraven en ell profunds i grats pressentiments. (pàg. 141)

¹⁵ Unes paraules de Herman Hesse, en boca del protagonista de *Siddhartha* (1951), una novel·la que mostra l'evolució d'un jove iniciat, ens defineixen els personatges secundaris de les seues novel·les:

Tots són agraïts, encara que ells mateixos podrien exigir-se gratitud. Tots són submissos, a tots els agrada ser amics, obeir i pensar poc. Els homes són com nens. (pàg. 75)

relacionar amb l'ANIMA; ja que burxen l'interior de l'heroi i li fan recordar l'estabilitat de l'època anterior a la fugida, el moment de la residència amb la mare. La descripció física d'aquestes figures és sovint fictícia i inversemblant, producte de visions oníriques. Recordem així la presentació d'un dels primers personatges que coneix el jove Adrià, el **penjat**:

La pell de la cara era blanca, la llengua era negra, els llavis morats. (pàg. 43)

La imatge és més pròxima a la d'un mort, encara que aquest es resigna a sobreviure. El penjat provoca en Adrià un raonament interessant:

Ja no em recordava que dormia ajagut al costat d'una vida que havia salvat. Jo aniria pel món, ajudaria i salvaria vides. (pàg. 44)

El nostre heroi comença a conèixer des del principi el futur del seu destí: cal que oferesca a l'exterior totes aquelles facultats que manté en potència al seu interior.

Els personatges simbòlics de les novel·les de Mercè Rodoreda solen ser persones majors, carregades d'experiència, que copsen el nostre protagonista, com l'**home esparracat** del capítol "Els polls":

Vaig veure un home esparracat quan ja el tenia a tres passes; amb els cabells blancs, la barba també. [...] Ens vam mirar als ulls i em va semblar que ens coneixíem de sempre, que ja l'havia conegut, no sabia on ni quan, al mig d'una tarda com aquella, asseguts en un marge. (pàg. 70)

També és ben interessant l'**home dels escapularis** que apareix en el capítol XI. Un personatge que ens hi és presentat a la vora del foc, il·luminat, amb els cabells grocs i les galtes vermelles. Aquest personatge dona a conèixer al nostre heroi una visió cíclica del món:

La vida, si no ho saps, recorda-ho, és una repetició. [...] tu no ets altra cosa que una repetició. (pàg. 78-79)

Aquest missatge desperta en Adrià el record de la vida anterior; un fet que augmenta el seu desconcert.

L'**home del gat** rep el nom de l'animal dissecat que duu. Aquest animal sembla simbolitzar la imatge d'aquest personatge que entra en contacte amb el nostre protagonista. Vegem quina és la significació d'aquest animal. J. E. Cirlot (1987, 214) ens recorda que el gat sempre ha estat relacionat amb el món de les tenebres i de la mort. Amb tot, arran de la caracterització del gat presentat, un gat mort i dissecat, podem entendre una valoració positiva d'aquest personatge envers l'evolució d'Adrià.

Igualment d'afavoridor és el contacte amb l'**ermità**, un home que havia fugit d'una vida benestant per tal d'assolir la seua voluntat de perfeccionament espiritual. Observem la simbologia que pot derivar-se del

personatge. Recordem que l'ermità és el nové arcà de les figures del tarot; Rachell Pollack, que ha escrit diversos llibres sobre la seua interpretació, concep que l'ermità representa l'adquisició de coneixements a partir d'una figura experimentada que s'ha retirat del món general (Pollack 1980, 109). En aquest sentit cal recordar que, el capítol on Adrià es relaciona amb aquest personatge, és un capítol de gran transcendència per a l'aprenentatge del nostre heroi, ja que aprén la concepció cíclica dels quatre elements bàsics de la natura.

Finalment cal esmentar el **pescador**, un home retirat a la vora del riu, des d'on mostra a Adrià el misteri de la muntanya que tenen al davant. Recordem la cita que la mateixa escriptora fa al pròleg de la novel·la:

la defensa de Caïn pel pescador en el capítol "Després" ve del poema de Baudelaire «Caïn et Abel» (pàg. 19)

Baudelaire, en el poema citat, desmitifica la polarització dels principis del bé i del mal en les figures de Caïm i d'Abel. El poeta, malgrat el sentit religiós pejoratiu de Caïm, l'entén com un ésser actiu envers la vida, enfront del germà, víctima de la pròpia evolució de la vida a través de la seua passivitat. Llegim un vers significatiu del poema de l'escriptor francès:

Race de Caïn, ta besogne n'est pas faite suffisamment (*Les fleurs du mal*, pàg. 347)

És en aquesta revalorització del tradicionalment personatge negatiu Caïm, on podem entendre el valor vertader del pescador en entrar en contacte amb Adrià Guinart, un heroi que pot cedir a les temptacions de la passivitat. El nostre heroi ha de seguir el camí de Caïm: seguir endavant i no retrocedir.

Hi ha d'altres personatges significatius a la novel·la. Entre altres destaca la **vella del bosc**, una dona gran que es dedica a fer escapularis de la Verge dels Àngels a partir de la seua pròpia imatge. La crítica ha assenyalat la funcionalitat d'aquest personatge en la narració. Així, Maryellen Bieder en l'article titulat "Cataclysm and rebirth: journey to the edge of the maelstrom: Mercè Rodoreda's *Quanta, quanta guerra...*" (1988, 232-233) recorda que ella és qui confecciona els escapularis de la Verge dels Àngels, els amulets. De la mateixa manera opina que la vella destrueix la innocència de l'adolescent que simbolitza el bé en la narració i és, alhora, l'objecte de desig del protagonista. Estem referint-nos a l'acció més transcendent que executa aquest personatge: la col·laboració en la mort d'Eva, a mans d'uns soldats que s'han aprofitat de la seua indefensió. D'aquesta manera Adrià, que representa el bé, l'acció positiva, coneix directament el mal. Un fet que, seguint la proposta de C. Jung, s'interpreta com el trencament de l'ANIMA, el principi femení representat per Eva, que era desitjat per Adrià, que simbolitza l'ANIMUS. Una vegada que Adrià ha retrobat l'ANIMA a casa de la vella del bosc (ha mort la jove, però ha deixat la seua empremta), l'equilibri en l'heroi és major i, en prova d'açò,

crema la casa de la vella, per tal de donar per acabada la vida anterior. L'assoliment de l'equilibri entre els dos principis és el punt d'inici de la maduresa en l'adolescent.

Cal fer un altre comentari del passatge de la vella del bosc. El fet que done la seua imatge als escapularis suposa una desmitificació de l'objecte religiós, que ens remet a les imatges preromàniques de la nostra civilització. L'actualització del culte a la mare de Déu a les terres de cultura catalana és entesa per Joan Prat, en el llibre *La mitologia i la seva interpretació* (1984, 95-105), com una pervivència d'aquests pobles antics. Aquest és un passatge força desenvolupat en la tradició llegendària de la nostra llengua, encara que tractat de maneres diferents: troballes de verges per pastors, aparicions d'imatges marianes a llocs sagrats, com coves, soques d'arbres, etc. (Prat 1984, 99).¹⁶

També hi ha infants, la innocència dels quals, provoca l'adquisició de coneixements al voltant de la natura humana. Destaca així la història de **les tres germanes**, Laia, Lea i Letícia, que són anomenades com la "triple L". La interpretació simbòlica de la lletra "L", segons J. A. Pérez-Rioja en el *Diccionario de símbolos y mitos* (1962, 263), representa la mort violenta; aquesta és la fi de les germanes de la novel·la (pàg. 48-49). Tot i això, la influència d'aquests tres personatges és positiva per al personatge, l'enriqueix interiorment. Per contra, el cas de **les bessones**, Teresina i Camineta, és perjudicial per a l'evolució del nostre heroi, ja que provoquen el trencament de l'equilibri que Adrià havia aconseguit fins el moment.

Alguns dels personatges assenyalats reconeixen la fortalesa i les facultats d'Adrià Guinart. Aquest és el cas de **la masovera** de "La masia" que "entre llàgrima i llàgrima em va confessar que m'assemblava com una gota a una altra gota d'aigua, totes dues de la mateixa font, a en Miquel, el petit, que era una mena d'àngel." (pàg. 90).

Com veiem, doncs, ens trobem amb un munt de personatges que reforcen la seua concepció de novel·la iniciàtica. Adrià, l'heroi, reconeix ràpidament l'efecte positiu o negatiu dels éssers que descobreix. En el primer cas, accepta els missatges oferits, que faciliten l'assoliment del seu equilibri intern. En el segon, fuig ràpidament de la seua presència. Els personatges negatius, que trenquen els avanços produïts en l'aprenentatge del jove, si apliquem la terminologia de C. Jung sobre l'evolució de l'arquetip de l'heroi, són éssers que no motiven l'ANIMUS, representat per l'heroi Adrià, en el seu procés de recerca del principi femení, l'ANIMA. És per això que Adrià Guinart detecta fàcilment el tarannà dels personatges dolents.

Per tal de concloure, volem oferir un exemple interessant de paral·lelisme en una novel·la contemporània d'aprenentatge; ens referim a la novel·la de Thomas Mann *La muntanya màgica*, on el protagonista, que ha emprés un

¹⁶ En aquest sentit cal recordar la interpretació que, des de la perspectiva de la contística infantil, féiem en *Els protagonistes...* (1995, 37-38) de la història protagonitzada per la vella del bosc i els joves, Eva i Adrià.

viatge d'iniciació personal en un sanatori de Suïssa per a malalts de l'aparell respiratori, rebutja directament els éssers que no són rics internament, com és el cas de la senyora Stoher, segons es desprén del fragment següent de la novel·la de l'autor alemany:

Idees completament dignes de la senyora Stoehr, que no tenia cap profunditat moral, tan sols tenia una intuïció vulgar a la qual Hans Castorp no va concedir cap més honor que una mirada fastigosa i desdenyosa quan ella va formular les seues idees en un to de broma de mal gust. (pàg. 320)

Adrià, com fa el protagonista de Mann, rebutja els humans negatius per tal de no frenar l'avanç de coneixements que està obtenint.

Igualment, cal ressaltar el desenvolupament de l'obra *Siddhartha* de Herman Hesse, una novel·la de plantejaments clarament iniciàtics. Amb aquesta novel·la, hi hem trobat un munt de semblances entre els guies o els companys de viatge que són presents en l'evolució dels protagonistes de Rodoreda i de Hesse. Aquestes coincidències es poden veure sintetitzades en el quadre següent:

COMPANYS D'ADRIÀ GUINART	COMPANYS DE SIDHARTHA
ALTRES INICIATS - L'"home del gat" (cap. XXVII-XXVIII)	ALTRES INICIATS - Govinda (altre iniciat)
GUIES-ÉSSERS EQUILIBRATS - Agustí i l'"home esparracat" (cap. IX) - "Home vora mar" (cap. XXI) - L'"home dels escapularis" (cap. XI)	ÉSSERS EQUILIBRATS - Els samanes (els iniciadors, guies espirituals)
ÉSSERS COMPLETS-DIVINITATS - Pere Ardèvol (cap. XXIII-XXV) - L'ermità (cap. XXIX)	ÉSSERS COMPLETS-DIVINITATS - Gotama (el buda, el ser perfecte)
PESCADORS-BARQUERS (missatgers de revelacions) - El pescador (cap. XXXVIII)	PESCADORS-BARQUERS - Vasudeva (barquer)
DONES - Eva - La "noia de la platja" (cap. VI)	DONES - Kamala (cortesana)
ÉSSERS MATERIALISTES - El vell del poble de les acàcies (cap. XXVI)	ÉSSERS MATERIALISTES - Kamaswami (mercader)

Els paral·lels d'actuació entre Sidhartha i Adrià Guinart són moltes vegades semblants.

L'efecte colpidor dels personatges femenins en la figura de l'heroi, segons hem vist en la novel·la de Rodoreda, presenta també paral·lels en la narració de Thomas Mann. En *La muntanya màgica* el coneixement de la conflictiva Carolina Stoehr desequilibra l'evolució encetada pel protagonista Hans Castorp, segons veiem en les paraules del narrador:

Tot açò no era seriós i afavoria molt poc les aspiracions espirituals de Hans Castorp. (pàg. 301)

Encara és major l'empremta que deixa la senyora Clawdia Chauchat, anomenada a la novel·la Mme. Chauchat, en Hans Castorp, qui es desequilibra en contemplar-la (pàg. 292). En la narració, l'intel·lectual Settembrini avisa el jove de la perjudicial influència de Mme. Chauchat, ja que la dona sembla Lilith, la primera dona d'Adam segons la tradició hebràica (pàg. 329).

Una altra obra cabdal del nostre segle, *A la recerca del temps perdut* de Marcel Proust ens presenta també, en el primer volum, una imatge semblant d'atracció del protagonista adolescent per una dona. Reproduïm, pel seu interès, la primera impressió que té el personatge en conèixer la jove:

I així va passar junt a mi aquest nom de Gilberta, que era com un talismà, amb el qual podia algun dia trobar a aquell ésser que, per la seua gràcia, ja s'havia convertit en persona, quan un moment abans no era més que una imatge imprecisa. (pàg. 173).

Aquesta imatge desequilibradora de la dona en l'evolució personal de l'home, és present també en textos anteriors de la nostra autora. Fixem-nos, per exemple, en l' enamorament del protagonista d'*Un dia en la vida d'un home*, Ramon Rampell, “per a aquella amada idealitzada”:

Ell tingué la sensació, en baixar l'escala, d'ésser Adam en persona, llançat del paradís, amb Eva que s'hi quedava. El pecat original el perseguia i li queia al damunt fent-li lent el caminar. (pàg. 36)

El mite del paradís, on un Adam cerca una Eva i on, per culpa del desig, es perd la felicitat, és un fet constant en diverses obres de Rodoreda. El nostre Adrià Guinart, com veurem més endavant, s'assembla molt a la figura bíblica de l'Adam, el primer pare de la humanitat.

Vegem també un referent interessant al “Viatge al poble de les trenta senyoretetes”, en el recull de narracions breus *Viatges i flors*. Hi vivien trenta senyoretetes en un medi caracteritzat per la blancor de tots els

objectes, com també del seu físic. La simbologia del blanc, la puresa, en unes dones que no podien tenir descendència, ens fa recordar la semblança amb els àngels (asexuals). Aquesta identificació ve potenciada per la relació que tenen amb els gats; aquests els cacen ocells que són l'únic aliment de les senyorettes. Els gats són castrats per tal que només es dediquen a aquesta tasca.

Concloem, doncs, aquest apartat amb la confirmació que Adrià Guinart segueix les pautes clàssiques de l'heroi: el jove inexpert que, després de la fugida de la llar familiar, enceta un vagareig pel món a la recerca de l'equilibri, una estabilitat que li aporten els guies del seu camí; d'aquesta manera, l'ANIMUS, l'essència de l'heroi, retroba l'ANIMA, el principi complementari femení, i assoleix l'equilibri final. Els personatges que acompanyen el vagareig d'Adrià pel món són fonamentals per tal de proporcionar les oportunitats adients que provoquen l'aparició de les facultats ocultes, inconscients, de l'heroi en potència.

2.2 EL DESENVOLUPAMENT DE L'ESPAI I DEL TEMPS

2.2.1 L'espai simbòlic de la novel·la

2.2.1.1 Espai real i espai simbòlic

Quanta, quanta guerra... es localitza en un ambient rural, encara que al principi, segons s'endevina a partir d'alguns comentaris del protagonista, l'acció se situa a Barcelona ciutat. És, però, en el camp, amb les masies, on són localitzats preferentment els diversos personatges que troba Adrià en el seu viatge. Així, doncs, podem dir que la natura salvatge, el bosc frondós, amb rius i vegetació profunda, esdevé la base de la configuració de l'espai narratiu predominant.

La novel·la que estudiem és en aquest sentit original respecte a la major part dels textos de l'escriptora. El medi físic on es desenvolupen normalment les narracions de Mercè Rodoreda és l'urbà, i la ciutat preferida és Barcelona.

Aquest quadre sintetitza l'espai on es desenvolupen els textos de l'autora:

ESPAI URBÀ (BARCELONA)	ESPAI RURAL
<i>Sóc una dona honrada?</i>	<i>Del que hom no pot fugir</i>
<i>Un dia en la vida d'un home</i>	<i>Jardí vora el mar</i>
<i>Crim</i>	<i>Viatges i flors</i>
<i>Aloma</i>	<i>Quanta, quanta guerra...</i>
<i>La plaça del Diamant</i>	<i>La mort i la primavera</i>
<i>El carrer de les Camèlies</i>	
<i>Mirall trencat</i>	
<i>Isabel i Maria</i>	

Com veiem, el cas de *Quanta, quanta guerra...* no és exclusiu. Una de les novel·les d'abans de la guerra, *Del que hom no pot fugir*, és un interessant precedent dins la pròpia narrativa rodorediana. Aquesta narració ens descriu la voluntat d'una jove per tal de fugir de l'amor no desitjat amb el seu tutor, per la qual cosa es refugia en un poble menut, lluny de la ciutat on s'havia localitzat la relació. És per això que podem concebre *Del que hom no pot fugir* com al primer antecedent en la novel·lística rodorediana en la creació d'un espai ruralitzat on es desenvolupen els personatges, que es troben condicionats per la influència dels elements de la natura. La novel·la de l'any 1934 significa un trencament amb la utilització de la ciutat com a espai narratiu característic de la resta de novel·les de l'escriptora d'abans de la guerra. La protagonista fuig de la ciutat, de Barcelona, amb l'esperança de retrobar el seu equilibri en un poble més petit. No obstant això, la gran ciutat sempre és al rerafons de la història, tant en *Del que hom no pot fugir* com en *Jardí vora el mar* i en la novel·la que ara estudiem, *Quanta, quanta guerra...*: *Del que hom no pot fugir* remet constantment a accions anteriors ocorregudes en la ciutat, *Jardí*

vora el mar conta els fets d'uns personatges que estiuegen a un lloc pròxim a Barcelona i *Quanta, quanta guerra...* presenta la maduració d'un jove per la rera guarda d'una guerra que se centra en les ciutats.

En aquest punt ens sembla interessant també destacar com els protagonistes de Mercè Rodoreda són majoritàriament urbans, han viscut els primers anys de la seua vida a la gran ciutat. El protagonista de *Quanta, quanta guerra...* també presenta aquesta característica. En eixir del seu medi, per passar a l'espai rural, i trobar un món menys regit per la racionalitat, on la natura pren un paper important, veuen créixer el desequilibri intern. Aquest fet els desorienta inicialment i tarden temps en refer-se. Aquesta és la sensació que manifesta en diverses escenes Adrià Guinart, l'eixida del món urbà, la fugida de la llar familiar, ha trencat els paràmetres "normals" de la seua vida i ha provocat la creació d'un desequilibri intern davant del qual el jove se sent desorientat.

Tot i aquest rerafons urbà, com hem avançat adés, el tractament de l'espai en *Quanta, quanta guerra...* ens ofereix uns indrets on la natura pren una embranzida destacable i adquireix valors afegits que enriqueixen el missatge del discurs. La natura esdevé progressivament simbòlica i complementa els esdeveniments protagonitzats pels personatges. En el pròxim apartat especificarem la simbologia que es deriva d'aquest fet.

Els personatges fictivals de la novel·la es troben íntimament lligats a la natura, hi conviuen directament i reconeixen la importància dels elements que la configuren en l'evolució diària dels seus actes. La major part d'aquests personatges, com és el cas d'Adrià Guinart, han tingut anteriorment un origen més pròxim a la ciutat, en grups socials benestants. Han fugit d'aquestes situacions per tal de retrobar la seua pròpia independència, és el cas de l'ermità i el pescador, per exemple. Un nou espai físic els ha facilitat dur endavant la seua voluntat d'aïllament; es tracta d'espais oberts, pròxims a la natura salvatge i selvàtica, com són els rius, les muntanyes i els boscos. Són indrets on quasibé no hi ha equilibri físic. En aquests espais els subjectes no parteixen de situacions còmodes per a rebel·lar-se front el món.

Com veiem *Quanta, quanta guerra...* és representant de la intensificació del tractament simbòlic de l'espai en la novel·lística rodorediana. L'estudiosa Margarida Aritzeta, en l'article "Mercè Rodoreda, el mirall i el miratge" (1987, 47), concep *La mort i la primavera*, junt a la novel·la que ara estudiem, com la culminació de l'evolució de l'estilística rodorediana, tot destacant la transformació de l'espai narratiu a partir de l'abandonament de les dimensions més mimètiques de la realitat. L'imaginari rodoredià, plasmat en els elements físics de l'espai, s'enriqueix progressivament fins aconseguir un grau de fabulació considerable en la darrera etapa productiva de l'autora.

Com veurem més endavant, la profusió d'imatges i de símbols en la novel·la és força considerable. L'anàlisi dels símbols espacials en la narrativa de Mercè Rodoreda significa concebre la creació literària de l'autora en la seua gènesi, ja que moltes d'aquestes imatges es troben en la redacció primigènia dels textos. L'estudiosa Carme Arnau, en un article publicat en la revista *Nous Horitzons* l'any 1980 (pàg. 12), segons hem vist anteriorment, assenyalava la importància dels símbols en la creació de la dimensió espacial dels textos rodoredians. Els objectes i les imatges en *Quanta, quanta guerra...*, com en les altres novel·les simbòliques de Mercè Rodoreda, obtenen la categoria de símbol en el moment que esdevenen un referent conceptual per al lector i per al protagonista de la novel·la. Tot objecte de la novel·la pot esdevenir un símbol, depèn de la intencionalitat que li dona l'escriptora. Rodoreda tria així referents simbòlics de gran senzillesa, encara que denoten un significat més complex. Així, per exemple, podem reflexionar sobre el castell dels capítols XIV i XV, un dels pocs espais que ens són descrits amb tota mena de detalls en la novel·la. El castell, als ulls del protagonista, sembla ben bé una presó, hi ha fins i tot un pres que no vol ser alliberat. La imatge de l'edifici és ben simbòlica: un castell al capdamunt d'un pujol, ple de sales de dimensions gegantines, dominat per la foscor i per sorolls, ... Més que un castell de conte o de somni sembla una fortalesa que representaria el refugi interior de l'ésser humà, l'aïllament extern de la societat per tal de perfeccionar l'univers intern. És interessant també reflexionar sobre la descripció minuciosa d'altres dos espais de gran rellevància en l'evolució del protagonista: la casa vora el mar (des del capítol XXI fins al XXV), on assistim a les revelacions impressionants de Pere Ardèvol sobre l'existència humana, i el misteriós estany que hi ha al peu de la muntanya que li mostra el pescador (en els capítols XXXVIII i XXXIX), on Adrià viu una estranya experiència entre la realitat i el somni, però ho farem més endavant en parlar dels miralls i de l'aigua, respectivament, ja que són els elements simbòlics que més hi destaquen.

L'origen de molts dels símbols de la novel·la és ben divers. Carme Arnau hi esmenta les possibles influències de l'il·luminisme rosacreu en diversos passatges, la qual cosa la duu a concebre *Quanta, quanta guerra...* com una novel·la iniciàtica. L'estudiosa contrasta les seues hipòtesis amb nombroses fonts bibliogràfiques de to esotèric i filosòfic i, fins i tot, en la biografia de l'autora que féu l'any 1992, esmenta diversos autors coetanis a Rodoreda que possiblement influïren en la utilització de referents simbòlics rosacreu. Amb tot, l'ús de l'imaginari simbòlic en Rodoreda respon a la preocupació formal constant. Reproduïm un fragment de la biografia *Mercè Rodoreda* de Carme Arnau on s'apunta l'origen poètic de la simbologia rodorediana:

Possiblement gràcies a buscar la musicalitat en la poesia, Mercè Rodoreda aprendrà a buscar la musicalitat dels mots, el ritme com encantador que serà característic de la seua prosa. [...] i la poèticitat la trobarà dins la més estricta quotidianitat, o dins universos imaginaris, profundament personals. (pàg. 64)

Estudiem ara els aspectes simbòlics més importants desplegats en l'espai narratiu de la novel·la que ens interessa.

2.2.1.2 La natura en el camí iniciàtic de l'heroi

Quanta, quanta guerra.. usa la natura com a referent simbòlic principal. Moltes de les imatges que trobem pertanyen a elements de l'espai general on es desenvolupen les escenes protagonitzades pels personatges. Es trenquen així els límits de l'espai quotidià per tal d'afavorir la comunicació més íntima dels personatges, aïllats del seu món habitual. L'heroi protagonista, que ha fugit de l'espai urbà quotidià, desplega el seu camí per un espai rural on la natura i les seues manifestacions principals, el riu, el bosc, la vegetació, el llac, la muntanya, condicionen l'esdevenir de les coses. L'espai narratiu pren un paper actiu en la formació del nostre iniciat.

Diversos són els estudiosos i les estudioses que assenyalen aquest ús singular dels fenòmens naturals en la novel·la de Mercè Rodoreda. Ángeles Encinar, en l'article "Mercè Rodoreda: hacia una fantasía liberadora" (1986), fa una anàlisi de les últimes novel·les publicades de l'autora des d'aquesta òptica. En general, els estudis sobre l'obra de l'autora observen que la progressiva càrrega simbòlica dels darrers textos no és un fet alié a la seua evolució estilística, ja que alguns dels trets més significatius, segons hem vist, s'apuntaven ja d'una manera destacada en obres anteriors. En aquest sentit podem esmentar, a tall d'exemple, l'estudi que sobre les narracions de *La meva Cristina i altres contes* feia Kathleen M. Glenn el 1987, en l'article "Muted voices in Mercè Rodoreda's *La meva Cristina i altres contes*", on observava que l'estil més ficcional apareix des dels primers textos com una eina d'expressió de la part més íntima de l'autora. Aquestes són les paraules més significatives de l'article de Kathleen M. Glenn:

Rodoreda has recorded their muted voices so that we might hear - and see. (pàg. 142)

Així és, al nostre entendre, com hem d'entendre la simbolització progressiva de l'espai narratiu dels textos rodoredians. *Quanta, quanta guerra...* no és sinó un exemple destacat d'aquest ús simbòlic.

Les darreres obres de Mercè Rodoreda, principalment *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera*, ofereixen una contextualització semblant per al desenvolupament dels protagonistes, però l'espai on es mouen presenta un tractament simbòlic general. La natura evoluciona en aquestes novel·les iniciàtiques al mateix temps que els individus. Aquesta nova concepció de la natura, segons l'estudi de Giulia Adinolfi de l'any 1980, caracteritzava també les narracions de *La meva Cristina i altres contes*; vegem les seues paraules:

En aquests contes, en canvi, la natura rep una il·luminació més crua i la precisió descriptiva arriba a una objectivació infosa d'alteritat i de misteri. (Adinolfi 1980, 17)

Els universos imaginaris que caracteritzen l'espai narratiu d'aquests contes reflecteixen una major sensibilitat de l'escriptora cap a situacions

dramàtiques i angoixoses. L'espai narratiu real es transforma per crear uns indrets on el mite i el somni aïllen més fàcilment el personatge 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". Es tracta, doncs, d'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*.

En aquesta mateixa línia podem, per tant, interpretar els usos simbòlics a què es veu sotmesa la natura en *Quanta, quanta guerra...* Establím la nostra anàlisi a partir dels quatre elements bàsics de composició de la natura: terra, aigua, foc i aire. Entenem que els diversos símbols desplegats en la novel·la a partir de la natura participen d'unes característiques comunes a aquelles que la tradició interpretativa relaciona amb aquests quatre elements¹⁷. Vegem els exemples més significatius.

La terra

La terra és a la novel·la la representació de la fecunditat. Amb la terra és possible canviar i transformar l'esdevenir de les coses. Fixem-nos amb el desig que manifesta el jove Adrià a l'inici de la narració:

I a la nit, em vaig plantar. Després de fer un sot molt fondo al peu de l'avellaner, m'hi vaig ficar i em vaig cobrir de terra fins als genolls. Havia dut la regadora plena d'aigua i em vaig regar. Volia que em sortissin arrels: ser tot branques i fulles. (pàg. 31)

La vegetació, les plantes, és la representació més habitual d'aquest element. Adrià vol transformar-se, amb l'ajut de la terra i l'aigua ho podrà fer. Aquesta imatge no fa sinó presagiar l'evolució posterior de l'heroi.

El símbol més important relacionat amb aquest element és la figura de l'heroi amb les facultats latents que manté al seu interior. Adrià és l'humà, la peça en brut que cal polir per tal d'aconseguir l'equilibri desitjat. Adrià és, doncs, la part material que inicia el seu camí envers un

¹⁷ Podem justificar també l'ús estructural dels quatre elements de la natura a partir de la possible influència assenyalada de les creences rosacreu en la redacció de la novel·la. Els rosacreu conceben la natura formada pels quatre elements bàsics. Els utilitzen en la creació de la simbologia pròpia del seu moviment. Els quatre elements configuren l'ésser com a tal: aire (element gaseós, la respiració; és el principi de vida: la primavera), terra (l'esquelet, la matèria sòlida; és el cos material: l'hivern), aigua (líquids: la sang, és la humitat atmosfèrica: la tardor), foc (la temperatura és l'ànima, el creador de l'univers, l'estiu). Raynaud de la Ferriere, en el tractat teòric *El llibre negre de la francmaçoneria* (1970, 120-132), defineix la importància dels quatre elements a partir de la seua participació en la culminació del procés alquímic. Aquest procés significa l'assoliment de l'estat pur o d'equilibri, un estat desitjat per tots els iniciats.

perfeccionament espiritual, allunyat dels aspectes terrenals. Diversos personatges que troba el jove el remetent a aquesta realitat; pensem, per exemple, en l'ermità del capítol XXIX, un vell que està orgullós d'haver-se després de la seua condició benestant familiar per tal d'acceptar una vida retirada, on els elements de la natura prenen el paper protagonista. Aquestes són les paraules de l'ermità:

vaig beneir el brot tendre, la ploma caiguda, el cor de la flor, el llimac i la sangonera, la serp verda i la de color de terra, l'aigua cascada avall, la gla que sacia la fam dels senglars... (pàg. 172)

El vell, per la seua decisió, va adoptar una vida espiritual en la qual és feliç. Una vegada acabat el seu aprenentatge, va tornar a una vida terrenal, però gens materialista: el treball del camp. L'ermità, que ha assolit un estat espiritual, torna a una activitat més humana, en contacte amb la terra, però sense perdre el referent de l'aire, de l'estat sublim; vegem-hi unes declaracions significatives d'un personatge relacionat amb l'ermità, un llaurador:

Un dia, sense gosar de mirar-me, em va dir que resava perquè Déu em premiés pel gran bé que li feia i es veu que Déu li va deixar entendre que jo aniria de dret a la seva santa glòria el dia de l'últim badall. I visc tranquil. D'aleshores ençà tinc l'hort més gemat del món, es pot dir sense ni regar-lo perquè així que té set el cel li envia la pluja. Cullo més raïm que mai. La terra és flonja i negra. I mentre treballlo, l'esperit se m'envola amunt cap al blau i les nuvolades. (pàg. 168)

Adrià, a partir de les possibilitats materials del seu cos, ha d'iniciar un camí de desprendiment dels aspectes terrenals. L'acció motriu del foc i de l'aigua són fonamentals per tal de fer-ho possible. Destriem ara els símbols més recurrents d'aquests dos elements dinàmics.

L'aigua com a símbol negatiu

En general, les novel·les de l'última etapa productiva de l'autora desenvolupen al màxim les possibilitats significatives d'aquest element. Pel que fa a la simbologia de l'aigua, presenta també un sentit pejoratiu: l'aigua és alhora un senyal del record i del pensament. En aquestes novel·les, l'aigua també és identificable amb la destrucció i amb la mort física. En algunes escenes de la novel·la l'aigua, el riu, és la mort i la tristesa. El riu duu moltes vegades morts¹⁸. És un senyal de la proximitat de la guerra enmig d'escenes de gran bellesa que podrien fer-nos pensar que el conflicte era lluny. L'aigua significa, doncs, la destrucció de la part material dels cossos¹⁹.

¹⁸ Aquest fet ens recorda el passatge històric de la guerra civil, concretament la batalla de l'Ebre. La societat quedà impressionada per la notícia de les víctimes que suraven pel riu cap a la desembocadura.

¹⁹ En una de les novel·les anteriors a la guerra, *Del que hom no pot fugir*, trobem també un referent semblant. La Cinta, la jove molinera que està boja, apareix morta al riu del

La simbolització de l'aigua com un element dolent, prepara les escenes on l'acció destructora del foc, altera l'evolució personal del protagonista. Fixem-nos en l'estat en què arriba Adrià a la casa de la vella, l'indret on descobreix l'assassinat d'Eva davant del qual reacciona de manera ben violenta:

Li vaig dir que travessava el bosc, que tenia set, que l'aigua del riu em feia fàstic, que no havia gosat treure aigua del pou per por que la corriola grinyolés i em descobrís. (Pàg. 235)

Adrià reconeix tenir manca d'aigua, té set, però rebutja la del riu i la del pou. L'escena sembla preparar la incorporació espontània del foc, de la ira envers la vella del bosc.

Just abans d'aquesta escena, en el capítol "La caiguda", Adrià ha viscut una estranya experiència, a mig camí entre el somni i la realitat, en un espai on la presència d'aigua estancada en un misteriós estany amb forma de ferradura és ben destacable. Es tracta d'una "aigua estranya, verda i espessa; malalta" (pàg. 216) apareguda d'una muntanya arran d'una agressió humana contra la natura. Sembla doncs com si la pròpia natura, en sentir-se vulnerada per l'ésser humà, volgués venjar-se'n.

En altres escenes, l'aigua, representada per la mar, és l'indret triat per alguns personatges per a morir. Recordem l'escena de l'intent de suïcidi d'Isabel, la noia de la platja, que davant del rebuig d'Adrià, no troba una altra eixida que la mort. El procés triat per la jove és l'endinsament per la mar²⁰.

L'aigua com a símbol positiu

En general, però, l'ús simbòlic d'aquest element a la novel·la és d'un caràcter més positiu que no pas negatiu. Els contextos caracteritzats per la presència de l'aigua creen una mena de *locus amoenus* on són possibles el record i els pensaments. L'evolució d'Adrià al llarg de la seua iniciació es veu afavorida moltes vegades per l'acció de les manifestacions de l'element aigua. Així els personatges dels quals Adrià rep un coneixement més enriquidor viuen normalment prop d'indrets marcats per l'aigua;

poble:

El ventre inflat d'aigua, tot ell inflat de patir... He fet un moviment d'espant. En mirar el riu he vist una ombra que baixava i el remolí de l'aigua l'ha xuclada i se l'ha beguda. (pàg. 137)

²⁰ En *Isabel i Maria*, novel·la pòstuma de Rodoreda, assistim a un ús semblant de l'aigua del mar. L'oncle Lluís obliga a la nena Maria a ficar-s'hi per jugar. Aquesta és l'escena:

El nas i els ulls i la boca se m'ompliren d'aigua amarga. «Sense por... Sense por...» El cor em batia. «Sense por...» I per a mi, era la fi del món. (pàg. 175)

L'endinsament al mar és per a Maria la destrucció, "la fi del món", per la qual cosa sent angoixa.

recordem, per exemple, Eva, la noia del riu, Isabel, la noia de la platja, Pere Ardèvol en una “casa vora el mar”, el pescador, vora el llac, etc. Els espais envoltats per l'aigua, especialment un riu, presenten un alé misteriós força interessant: són llocs on la terra és molla, la boira cobreix els boscos i plou sovint. Així se'ns presenten diverses escenes de la novel·la.

La presència de l'element aquós és altament beneficiosa per als personatges. Observem sinó l'atracció que té el jove Adrià envers aquest element:

Teníem set i bevíem aigua a glops i tota l'aigua del riu se'ns volia ficar a dintre. (pàg. 65)

L'acció regeneradora de l'aigua està relacionada amb la sacralització de les facultats d'aquest element natural. El riu de *Quanta, quanta guerra...* col·labora en l'evolució del protagonista. L'aigua del riu provoca els records d'Adrià Guinart: l'aigua en moviment el remet als seus orígens i li confirma que ha de seguir endavant. És, per tant, una font d'experiències i de tranquil·litat. Podem veure com a exemple el moment final del capítol “Ira”, quan Adrià Guinart ha cremat la casa de la “vella del bosc”, en assabentar-se de la turmentada mort d'Eva. En aquest moment tan tràgic i destructiu, Adrià s'adreça al riu, perquè li done forces, perquè li recorde la raó del seu trajecte; vegem les seues paraules:

Em va semblar que la barca s'enfonsava, que jo anava amunt, que entre la barca i jo no hi havia res, que el riu es posava dret. [...] Només el riu i jo. (pàg. 240)

Els paral·lels descriptius amb la novel·la *Siddhartha* de Herman Hesse són força interessants també en aquest aspecte. El protagonista d'aquesta obra rep també la concepció reforçadora del riu, com a lloc de records i experiències, a partir d'aquestes paraules del barquer:

[el riu] Solc escoltar-lo i mirar-lo als ulls amb freqüència, i sempre m'ensenya coses de nou. D'un riu podem aprendre moltes coses. (pàg. 74)

Fixem-nos com un mateix indret, un mateix símbol, transforma la seua significació. El riu, que moments previs a la visita de la casa de la vella del bosc tenia connotacions negatives, esdevé un indret d'efectes positius, una vegada Adrià ha despertat la *ira* que tenia dintre i ha acabat amb la vella, culpable de la mort d'Eva. El jove busca inconscientment l'aigua del riu en l'escena que reproduïm tot seguit:

No sé com em vaig trobar damunt de l'aigua amb els remes a les mans. Remava d'esma, perdut en aquell malson, sota d'un cel de núvols que corrien, sense saber què fer, si deixar-me endur riu avall o tirar endavant... si tant era una riba com l'altra, si tant era tot. Només el riu i jo. Ni guerra ni mal. (pàg. 240)

L'aigua retorna al protagonista la pau interior i aquesta és reflectida en la natura exterior.

La lluna, entre la terra i l'aigua

Aquest astre, considerat tradicionalment com a enllaç entre l'element terra i l'aigua²¹, apareix sovint en la novel·la. Arran de la nostra anàlisi, hem vist que s'hi associa al record i a la memòria, lligada especialment al món de la infantesa, del temps passat. És, per tant, un testimoni de l'evolució constant del personatge, de la reflexió de l'aprenentatge assolit en el moment de la seua aparició.

La lluna esdevé un símbol d'ajut en el desequilibri provocat per la fugida de l'espai familiar del personatge. La lluna és la guia adequada en els moments de transformació i de traspàs cap a una altra fase vital. És interessant observar l'ús simbòlic que es fa d'aquest astre en una narració publicada el mateix any, que ens descriu la funcionalitat que també presenta en *Quanta, quanta guerra...* Ens referim al "Viatge al poble dels morts"; vegem-hi la descripció:

A darreries de juny i a darreries de desembre, cada any, a mitjanit, el camí es veu concorregut per una processó de morts. Esperen que la lluna sigui alta perquè el riu els reflecteixi i els serveixi de guia. (*Viatges i flors*, pàg. 38)

Observem que la lluna, amb la seua llum, fa veure el camí que han de seguir els morts, "els deixa creure que encara són vius entre canyissars i verdolagues sempre esperant el temps dels solsticis que és el seu temps de passejar." (*Viatges i flors*, pàg. 40). Aquest astre reviscola els morts, els fa creure, falsament, que encara viuen, ja que retornen al lloc on són i on van morir; la lluna provoca el record, possibilita el tancament del cercle:

Van cap al poble que havia estat seu i passen hores embadalits a la vora dels llocs on havien tingut les cases, on tenien els horts que havien cavat (*Viatges i flors*, pàg. 39)

En l'escena següent podem entendre quina és l'acció reveladora de la lluna en la realitat immediata del protagonista de *Quanta, quanta guerra...*:

Caminava arrambat a les parets i només trobava portes tancades, finestres sense claror, escales. De sobte un raig de lluna va il·luminar un racó amb ombres estirades a terra. Sentia gemegar. No sabia on era. (pàg. 98)

²¹ Aquesta concepció de la lluna és general entre els estudiosos de l'esoterisme. Vegeu, per exemple, els llibres de Rodolfo Hinostroza *El sistema astrològic* (1973) i de Rachel Pollack *Els setanta-vuit graus de sabiduria del tarot* (1980).

Enmig de la foscor del camí de l'iniciat, la lluna, la seua llum, és la guia per a trobar l'etapa següent d'aprenentatge. En aquest capítol, amb l'ajut de la lluna, Adrià contempla el pres, l'amo del castell tancat pel seu servent. La revelació de coneixements en aquest capítol és bàsica per al seu destí futur.

En un altre moment, en el capítol XXIX, la lluna possibilita també l'adquisició d'una realitat espiritual que l'exemple de l'ermità li ha facilitat; aquest és el text:

Al mig del mar, el cel m'adormia, la lluna m'emblaquinava. Acariciat pel cel i la nit, sol amb la meua misèria, amb la meua ira que s'anava convertint en una paraula sense sentit, vaig descobrir allò que no sabia que buscava: arribar a Déu pel camí difícil de l'existència. (pàg. 172)

La lluna presencia també la regeneració final d'Adrià, una vegada ha acabat amb la vella del bosc i ha cremat la seua casa. Després de la immersió a l'aigua del riu, amb una barca, l'astre apareix com un element reforçador del seu procés. Vegem aquesta aparició:

Un raig de lluna com una espasa em va caure a sobre, el riu va repetir-la. La boira, una boira rasa de color de sofre, s'arrossegava i anava cobrint els morts. (Pàg. 240)

El foc

El foc és inicialment representat a la novel·la per la guerra i el seu efecte destructor. Aquest foc destructor és en molts moments el motor del canvi del protagonista; és la fugida de la llar familiar, necessària perquè estiga exposat, sense cap mena de protecció, al món exterior. La guerra marca, segons afirma Maryellen Bieder, en l'article adés esmentat, la destrucció de la innocència inicial, la destrucció de la infantesa provocada pel *mal*, la figura demoníaca oposada a l'àngel a qui ell s'assembla (Bieder 1982, 227).

El foc, representat per l'univers bèl·lic, destrueix la identitat humana com a unitat originària; unió entre la matèria, la moral i la intel·ligència²². L'acció de la guerra provoca el trencament de l'equilibri personal entre els tres principis de constitució de l'ésser humà. El penjat reconeix el seu efecte destructor en els termes següents:

I la guerra m'ha matat. Buit de tot, voltat de morts i de sang... ja fa temps que vaig morir ¿per què he de voler respirar i tenir un cos que no estimo i que demana sense parar son, gana i tristesa? (pàg. 46)

El penjat assumeix la seua realitat i es nega a ser salvat pel jove Adrià Guinart. Amb la seua postura, conseqüència de l'acció de la guerra, busca

²² Aquestes són les tres parts amb què els rosacreu caracteritzen la unitat central de l'ésser humà.

la destrucció física. Recordem que l'experiència del seu coneixement provoca en Adrià el raonament següent:

Ja no em recordava que dormia ajagut al costat d'una vida que havia salvat. Jo aniria pel món, ajudaria i salvaria vides. (Pàg. 44)

És l'objectiu que han de seguir els iniciats, segons els preceptes de la doctrina rosacreu: oferir els coneixements apresos en la seua transfiguració. Després d'aquest raonament és conscient de la superació que ha realitzat, comença a albirar què ha de fer per assolir la seua iniciació d'una manera completa:

Damunt meu semblava que les estrelles s'anessin enduent la nit i això que faltava molt perquè vingués la matinada. (Pàg. 44)

L'evolució del nostre heroi pot trobar una primera explicació en aquesta argumentació del teòric holandés rosacreu Van Rijckenborgh en el llibre *El misteri de la vida i la mort*:

Pel camí de la transfiguració és possible fer-li prendre consciència del seu estat i de la grandiosa meta. Si aconseguíu entrar en comunió harmoniosa amb l'àtom del cor, l'ego aural neutre reaccionarà immediatament [...]. A partir del moment en el qual aquesta entitat substitutiva comença a actuar en certa mesura com a suplent en el camp de manifestació d'un microcosmos, és crea la possibilitat d'un gran procés de transfiguració i, per tant, de retorn. (1989, 28-29)

Ben aviat Adrià se'ns ha presentat com un escollit per a desenvolupar-se espiritualment, el seu destí futur serà, una vegada acabe el seu aprenentatge, ajudar el proïsme. El camí que comença Adrià és força dur i complex. El teòric rosacreu Van Rijckenborgh, en el llibre esmentat, destaca els primers entrebancs amb què es troba l'iniciat. Vegem les paraules de l'escriptor holandés:

El camí que condueix al discerniment [*primer graó del camí espiritual per a reconstruir la tercera ànima*], no és un camí d'estudi i de comprensió intel·lectual. [...] ha de conquistar-se després d'un període de moltes dificultats, després d'eliminar obstacles innombrables en la jungla que trobem en la part més amagada del seu ésser. Precisament quan la llum intenta obrir-se pas en l'home, aquests obstacles susciten moltes interferències i molèsties, ja que les ombres estranyes i gegantesques que es formen donen una imatge tan imperfecta i impura de la realitat, que l'home ha de redoblar incesantment la seua prudència. En aquell moment se n'adona fins a quin punt s'és conservador, del poc valor i força que té per a abandonar les ombres enganyoses i seguir la llum de la veritat i de la realitat. (Van Rijckenborgh 1989, 9-10)

A partir d'aquestes paraules podem entendre els dubtes constants que té Adrià després d'haver conegut un nou personatge que li ha plantejat pensaments que mai havia tingut en compte. Adrià pensa, doncs, si val la

pena seguir endavant. Només l'esperança en el triomf final possibilita el desig de continuar que sempre manifesta.

Una altra de les manifestacions de l'element foc és el desig amorós. Aquesta és la sensació que experimenta Adrià envers Eva. La història dels dos protagonistes ens remet constantment a la llegenda bíblica del pecat original comés pels homes. Aquest fet va provocar la destrucció de l'equilibri dels éssers humans²³, la mítica actuació d'Eva va penalitzar tota l'espècie humana. Fixem-nos en la gran semblança entre el nom d'Adrià i el d'Adam, coprotagonista amb Eva de l'episodi bíblic a què ens referim. En *Quanta, quanta guerra...* se'ns mostra una Eva que fa despertar en Adrià un desig fervent, externament manifestat en un desig amorós, però internament manifestat per un desig de coneixement i d'expansió. Ací rau la importància del coneixement de la noia: d'ençà que pren contacte amb Eva, el desig potencia l'avanç del seu camí, ja que vol tornar a trobar la sensació d'equilibri que havia en la jove. Diverses noies que coneix posteriorment el remetent a la imatge de la jove. Eva *toca* el cor d'Adrià amb l'enamorament²⁴, de tal manera que queda marcada per sempre la seua presència. Llegim el fragment següent de la novel·la on observem aquest procés:

Va tornar a riure i abans d'alçar-se es va decantar cap a mi i em va fer un petó al senyal del front. ¿Vols venir? Vaig fer que no amb el cap. [...] ¿Vols venir? No. Havia dit no per agradar-li. Si l'herba, allà on l'Eva havia segut, no hagués quedat ajaguda, hauria cregut que l'Eva i el petó de l'Eva havien estat un somni d'aquells que no te'n voldries despertar mai més. (pàg. 84-85)

Podem interpretar el bes d'Eva com un mitjà de *despertar* en Adrià les facultats latents en el seu interior, necessàries per tal de continuar el camí iniciat amb una menor dificultat. El desig amorós latent, pertanyent a l'esfera del foc, és, doncs, motor del canvi.

El foc és un símbol de caràcter perenne. La seua regeneració ha de ser contínua per afavorir el canvi progressiu. Aquesta conclusió pot ser aplicada a la història d'Adrià i Eva. Si la jove ha creat el desig i ha provocat l'evolució interna d'Adrià, cal la destrucció de l'agent que l'ha creada per tal que el jove iniciat continue avançant. És així com podem interpretar la destrucció d'Eva, la seua mort a mans dels soldats, per tal que Adrià accedisca a la fase d'aprenentatge següent. L'explosió del foc trenca el motle que conté l'esperit d'Adrià: el coneixement de la mort salvatge d'Eva,

²³ Segons els rosacreu, aquest fet de l'Antic Testament va provocar en l'home la destrucció de la tercera ànima, de tal manera que es va acabar amb la *rosa del cor*, el símbol de l'equilibri personal. Per això els rosacreu propugnen el camí de la transfiguració individual, per tal assolir de nou la identitat original perduda en l'espècie humana.

²⁴ D'una manera semblant els il·luminats rosacreu *toquen* la "rosa del cor", el punt d'equilibri intern, dels humans elegits. Vegem-hi les paraules del teòric del moviment Van Rijckenborgh (1989, 24): "Si teniu una obertura suficient, nosaltres us tocarem la rosa. Només els servidors de la Fraternitat de la Gnosi poden tocar el vostre cor i obrir l'àtom original".

amb la impossibilitat de continuar el desig amorós, inicia el procés d'*ira* que provoca l'alliberament de les facultats interiors del protagonista, amb una manifestació externa directa, l'assassinat de la vella. De nou trobem l'acció d'Eva damunt del nostre heroi en el seu procés d'evolució, podem interpretar que Eva ha *sacrificat*²⁵ la seua existència humana perquè Adrià descobreisca el seu esperit vertader.

Tot sembla predestinat. La poderosa força interior l'havia portat al lloc on s'esdevé el seu despertar interior: la casa de la vella on havia mort Eva. Vegem el fragment:

¿Qui t'ha dit que aquí, tan endins, hi havia una casa? Tenia ganes de dir-li que els peus m'hi havien portat però vaig tenir por que s'enrabiés. [...] Clavat damunt la campana de la llar hi havia un quadro amb el marc negre, amb el vidre més brut que no pas net, i a dintre, una Verge brodada: la dels meus escapularis [la Verge dels Àngels]. (Pàg. 235-236)

El foc, la llenya que crema a la llar, facilita el descobriment de la veritat, contada per la seua protagonista, la vella. Diversos senyals d'aquest element preparen el camí previ a l'explosió dels esdeveniments:

Beu! [...] Aquell vi era foc. [...] Posà un tió al foc. [...] Beu! [...] Cremava. Em cremava. (pàg. 237-238)

El descobriment de la veritat, unit a la presència angoixant de l'element foc, potencien el procés:

Em vaig alçar mig boig²⁶ [...]. No sé pas d'on em va sortir la força [...]. Amb un tió encès vaig sortir a fora, vaig voltar la casa, els ulls em botien, panteixava, el vaig acostar a la llenya de la paret; dels feixos de bruc a l'acte es van alçar llengües de foc, tot crepitava. (Pàg. 239-240)

Presenciem, sens dubte, un acte de purificació on el mal és destruït pel foc. Aquest element és, per tant, el factor motriu en el trajecte iniciàtic del personatge.

²⁵ La immolació d'Eva és pròpia dels guies rosacreu, segons ens assenyala Van Rijckenborgh en el llibre adés citat:

es diu que Jesús el Senyor i altres grans de la Gnosi han vessat la seua sang per la humanitat. Van utilitzar i van gastar la força de la seua sang on vivia i vibrava la veritat de Déu. Van utilitzar aquesta força al servei d'una humanitat pecadora i hostil. [...] Qui té la veritat en la sang està obligat a vessar-la per les entitats que encara no viuen en aquest estat de sang (1989, 48-49)

²⁶ Davant d'aquesta reacció de l'heroi Adrià, recordem el significat de la carta de l'arcà major del Tarot "El Foll" segons la interpretació de J. M. Doria en el llibre *Tarot del univers* (1988):

El «yo» en busca de experiències para adquirir consciència. Inconsciente de sí mismo, en el comienzo del viaje hacia su liberación. El caminante más allá del bien y del mal. (pàg. 27)

La simbolització més important de l'element que ens ocupa és Eva i les conseqüències que provoca. No estem d'acord amb la proposta de Maryellen Bieder, en l'article on estudia aquesta novel·la, d'explicar la mort d'Eva com un càstig perquè "li hauria agradat ser un noi en comptes d'una noia" (1988, 54). La funcionalitat de la jove en la novel·la no remet, al nostre entendre, a crítiques socials de caire feminista: el seu rol en la novel·la és la connexió d'Adrià amb l'element femení, l'ANIMA, perquè conega el desig de l'equilibri personal, de l'autèntica individualitat.

Eva ensenya Adrià a ajudar els necessitats i a conèixer l'interior de cada persona per veure les facultats pròpies que poden servir per als altres:

havia vist una persona estirada, potser ferida, i havia anat a ajudar-la. (Pàg. 82)

El fet d'ajudar el proïsme li proporciona una sensació de benestar en l'interior:

se li havia quedat el cor²⁷ tranquil (Pàg. 82)

La importància de la simbologia de l'element foc és evident: gràcies a la seua acció, es plantegen les noves situació de canvi de l'heroi de la nostra novel·la. El foc és, doncs, un símbol que representa el canvi en l'evolució natural de les coses.

L'aire o la culminació de la unió dels elements

L'element aire significa l'assumpció d'un estat d'equilibri. En la novel·la podem assenyalar la presència d'aquest símbol en les últimes escenes, on assistim a la revelació final d'Adrià de la construcció d'una església per part dels àngels. Prèviament, el capítol de "La caiguda" ens ha presentat la unió simbòlica dels elements de la natura per tal de transformar-se en la llum que percaça el nostre heroi. Vegem un fragment significatiu del capítol:

Lluny es veia una mica de claror i aquella claror em va estirar endavant. Sempre semblava que hi era a tocar i mai no hi arribava. Volia cridar i no podia, volia córrer i no podia. I forta com mai se'm va ficar al nas aquella olor antiga de *rosa* groga d'aquella mena de *roses* que no tenen olor com en tenen les *roses* vermelles, tot just olor de *rosa* fresca oberta de matinada constant-li molt i que acaba per guanyar a força de paciència i pot ensenyar-se, olor de *rosa* d'aquell *rosar* de casa que s'enfilava fins al terrat. La cançó, la *rosa*... res no era de debò! (pàg. 222)

²⁷ Recordem que, per als rosacreu, el cor és la seu de la *rosa* espiritual dels éssers humans: és el lloc on rau l'equilibri personal adquirit després d'una vida de perfeccionament.

Hem assenyalat el mot *rosa* perquè, al nostre entendre, ens dóna la clau interpretativa del fragment. Aquesta rosa especial que s'hi descriu pot entendre's com la *rosa del cor*, unitat inicial humana segons els preceptes rosacreu²⁸.

Adrià sofreix al capítol “La caiguda” un regeneració força important²⁹. El canvi, les manifestacions expressades s'assemblen força a l'estat desconcertat de l'acabat de nàixer, del *boig* que no sap on va. Aquest és l'autèntic moment d'eixida a l'exterior de les facultats latents de l'heroi; Adrià assumeix la seua autèntica realitat: és el vertader naixement iniciàtic d'Adrià Guinart.

La construcció final de l'església fa pensar a Carme Arnau, en l'article “L'àngel a les novel·les de Mercè Rodoreda” (1983, 23), en la cerimònia de consecució del sacrament predicat per la filosofia rosacreu des dels seus orígens³⁰. Rodoreda exterioritza novament un procés intern: la natura, amb l'edificació d'una església d'àngels, reflecteix la complementació d'elements que es realitza a l'interior de l'iniciat Adrià³¹. És per això que l'acompanyant, la mare amb el fill mort al braç, no hi veu res:

¿Què veus? vaig preguntar-li. ¿No veus res? No. Vam estar una estona callats. ¿No sents el trepig de molts peus? No. (Pàg. 244)

Una vegada s'ha aconseguit la unitat d'elements, la creació de l'element aire en l'espai narratiu, és possible la tornada a l'inici del procés. L'iniciat ha de tornar al seu món quotidià per desenvolupar, des d'allí, l'oferiment al proïsme dels coneixements apresos³².

La imatge del darrer capítol ens recorda també el dia del judici final, moment d'agrupament dels éssers humans perquè la divinitat jutge els comportaments terrenals. La carta XX de l'arcà major del Tarot, el Judici

²⁸ En aquesta experiència es barregen les dues primeres ànimes (el cos i l'ànima com a tal) i en el darrer capítol assistim a l'enllaç definitiu amb la tercera (l'esperit). És l'inici de la boda alquímica definitiva.

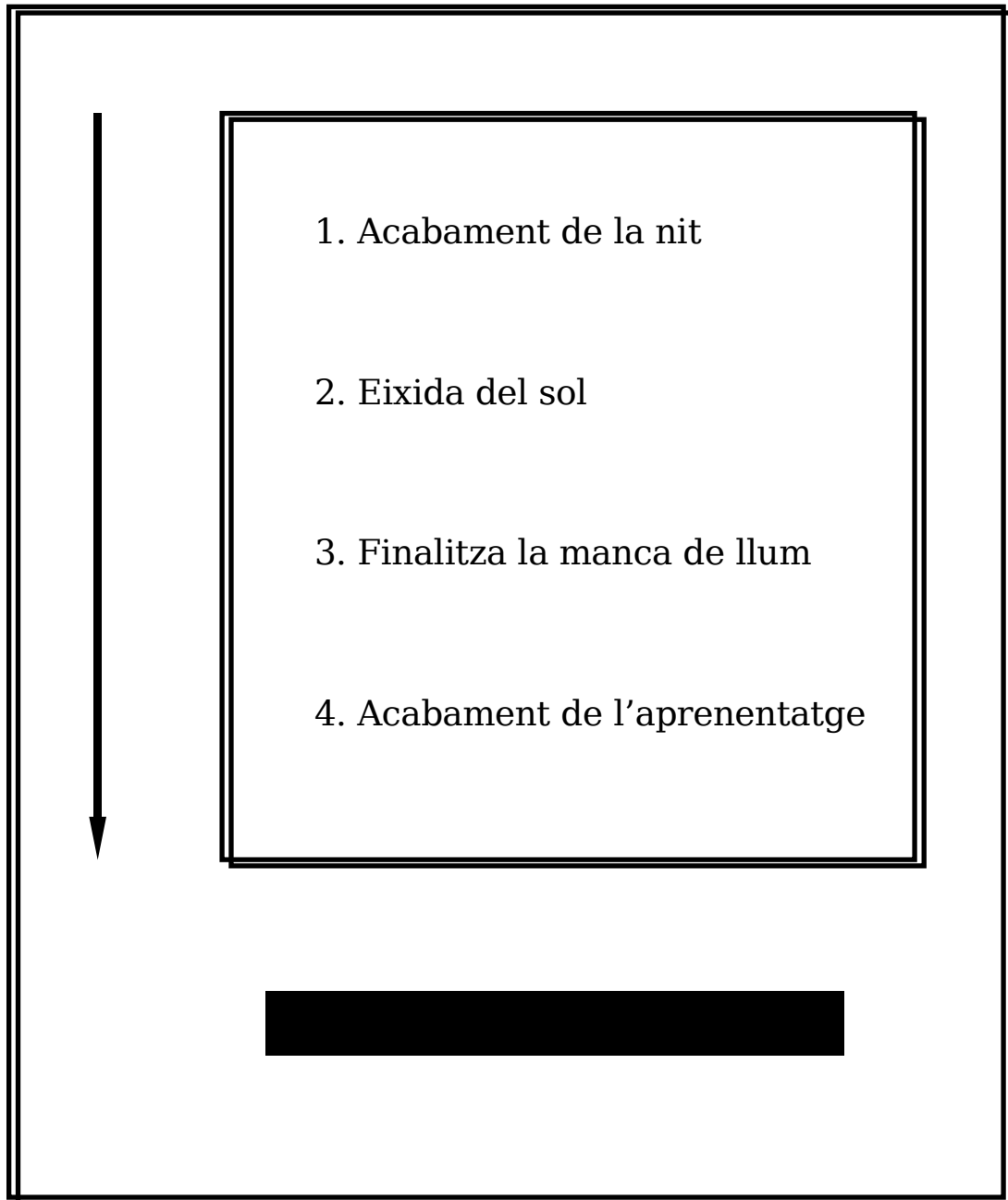
²⁹ Mircea Eliade, en el llibre *Imatges i símbols* (1955) concep aquests processos desenvolupats en els herois com un “segon naixement” (pàg. 84-86).

³⁰ Arnau es refereix als manifestos de Cristià Rosencreutz i, més especialment, a la seua obra de 1616: *Les bodes alquímiques de Cristià Rosencreutz*, que podem conèixer a través d'un llibre del 1972 de Frances A. Yates: *Lil·luminisme rosacreu* (pàg. 81-93).

³¹ En moments com aquest, segons els teòrics rosacreu consultats, tots els processos esdevinguts anteriorment són irrevocables, ja s'ha realitzat la boda alquímica per la qual el microcosmos personal ha conegut la recuperació de la tercera ànima, restablint la comunicació entre aquest i la *rosa del cor*: l'equilibri personal. La *boda alquímica* s'ha preparat al llarg de tot el procés iniciàtic. La connexió entre els tres principis entesos pels rosacreu (cos, ànima i esperit) s'inicia, al nostre parer, en el capítol de “La caiguda”.

³² En els processos iniciàtics dels rosacreu, segons descriu el teòric Van Rijckenborgh, una vegada s'ha assolit l'estat d'equilibri amb la unió dels elements, la preparació finalitza. Aquestes són les seues paraules: “l'home havia assolit una consciència del jo, s'havia tornat un portador de la imatge d'una idea, una idea còsmica, amb la idea de la qual podia actuar de manera autorealitzadora” (1989, 99).

Final, ens ofereix una imatge semblant; vegem diverses interpretacions d'aquesta figura:



M. De Guler, en el tractat *LeTarot de Marseille* (1983, 14), interpreta la carta del Judici Final com el moment en què l'home desperta del somni centrat en la matèria per tal d'examinar la seua ànima.

- a. R. H. Wilson, en el llibre *El Tarot* (1979, 111) indica que aquest arcà denota optimisme, ja que significa la supervivència després de la mort corporal.
- b. R. Pollack, en *Els setanta-vuit graus de sabiduria del Tarot. Arcans majors* (1980) localitza l'escena del judici final, on hi ha un àngel central i diverses figures celestials, a una filera de muntanyes, que denomina "muntanyes del pensament abstracte" (pàg. 182-187), que representen una veritat eterna que trascendeix el coneixement limitat a què tenim accés pels mitjans ordinaris.

Una vegada contemplada l'escena de culminació de l'element aire, l'heroi Adrià se sent equilibrat i segur de si mateix, de tal manera que decideix retornar al punt d'origen. Aquesta és l'escena:

La carretera era ampla, el camí de casa l'hauria de buscar, no sabia on era. (Pàg. 246)

Els elements de la natura reflecteixen l'estat assolit per l'heroi: ha sortit per fi el sol, després d'un procés que havia durat "una nit". Fixem-nos en la descripció d'aquesta escena:

Mentre el sol començava a pujar cel amunt com cada dia, com sempre... (246)

Ressaltem la importància dels punts suspensius de l'acabament de la narració: la vida continua per Adrià Guinart, però res no serà com abans; els coneixements adquirits, la unió d'elements (representada pel sol il·luminador) ha configurat un individu equilibrat.

Cal destacar també el significat ambivalent del terme nit en el títol del darrer capítol de la novel·la: "L'acabament d'aquella nit". La nit és la manca de llum, la llum blanca i purificadora cercada en els viatges iniciàtics, la llum de la *veritat absoluta*, la llum definida per l'element aire. Vegem la representació gràfica de la simbologia definida al final de la novel·la:

En *Miralls màgics*, Carme Arnau interpreta aquest final com l'assoliment d'una mort mística, que duu el personatge al cim de la seua evolució espiritual, més a prop de la divinitat. No ens sembla, però, que Adrià siga al punt més elevat del trajecte. Presenta una gran preparació per a continuar la tasca iniciàtica: torna al seu món terrenal per difondre els seus ensenyaments. Una mort mística correspon més bé a una persona que es dedica a la vida contemplativa (un ermità com els que acompanyen el viatge iniciàtic d'Adrià). El protagonista de *Quanta, quanta guerra...* és, al nostre parer, un jove que ha aconseguit la seua maduresa i continua endavant amb la vida.

Per últim, oferim un gràfic que hem realitzat després de l'anàlisi de la novel·la. És la representació gràfica de la proposta d'interpretació a partir del simbolisme desplegat en els elements de la natura al llarg d'aquesta novel·la:

CAMÍ DE MADURACIÓ PERSONAL

1. INFANT
3. ADULT

2. ADOLESCENT

CAPÍTOL
PRIMER:
"La fugida" (II)

ELEMENT
SIMBOLITZAT
S:

1. Terra

**2. Foc
destructor**

CAPÍTOLS
D'APRENTATG
E:
"La noia del riu"
(VI)
"Ira" (XLII)

ELEMENT
SIMBOLITZAT
S:

**1. Foc motor
(Eva)**

2. Aigua

3. Foc

CAPÍTOL
PRIMER:
"L'acabament
d'aquella nit"
(XLIII)

ELEMENT
SIMBOLITZAT
S:

1. Aire

CAMÍ DE TRANSFIGURACIÓ ESPIRITUAL

1. MATERIALISME
ESPIRITUALISME

2. GUERRA INTERNA/EXTERNA

3.

Podem concloure aquest apartat assenyalant l'ús expressiu que l'espai natural té en *Quanta, quanta guerra...* Els continguts expressats per l'autora troben un mitjà de manifestació precís i complex que enriqueix la forma estilística de la novel·la. El simbolisme utilitzat per l'autora és ampli i presenta diverses interpretacions possibles, encara que el significat d'aquesta simbologia ens remet sempre a la voluntat d'aprenentatge i de progrés que el protagonista manifesta al llarg de la narració. Pensem, doncs, de la mateixa manera que Manuel. A. Esteban en l'article "*Quanta, quanta guerra...: de la teoria a la pràctica*" (1988), que "*Quanta, quanta guerra... és una novel·la on la realitat concreta i objectiva s'enriqueix gradualment i progressivament per la infusió subtil d'elements misteriosos, fantàstics, meravellosos, onírics, espirituals*" (pàg. 312). La mateixa autora n'és conscient de la gradació simbòlica de les últimes publicacions; en una entrevista que li féu Juan Tébar, publicada l'any 1983, explica que la "màgia" d'aquestes novel·les "*empieza en *Mirall trencat*, y está más claro aún en *Viatges i flors*, pero ya en *La plaza...* hay un capítulo, el de la iglesia, donde Colometa ve aquellas bolitas enrojeciéndose, que son las almas de los soldados. ¿No es eso ya una cosa de tipo fantástico? La semilla estaba desde el principio. Además, a mí siempre me han apasionado autores como Lovecraft, Poe, Machen..." (pàg. 28). Veiem, doncs, com l'escriptora troba en la seua narrativa anterior l'origen dels textos més fictionals, que, per tant, no es distancien tant dels primers, només hi ha una gradació lògica de l'enriquiment dels usos de la llengua literària, on hem d'afegir els nous coneixements culturals apresos per l'autora.*

2.2.2 La concepció cíclica del temps

2.2.2.1 Temps real i temps literari

Quanta, quanta guerra... situa l'acció narrativa en una època indeterminada. Podem imaginar la vida d'Adrià Guinart en qualsevol moment històric, fet que afavoreix la universalitat de la narració. Amb tot, la imprecisió històrica del temps real en què es mou la novel·la ens fa pensar en un període de guerra concret: la Guerra Civil Espanyola. Podem fer aquesta interpretació a partir de les situacions de violència que viu el protagonista, algunes de les quals estan situades en la reraguarda d'aquest conflicte que esdevingueren en el camp i en els pobles. Un fet concret, la baixada de morts pel riu, ens pot localitzar en una batalla concreta, la batalla de l'Ebre, on els nombrosos cadàvers dels dos bàndols enfrontats suraven a la deriva. Malgrat tot, la història d'Adrià pot situar-se ben bé en qualsevol moment de guerra. La imaginació de Rodoreda ens construeix una narració on no importa el temps real al qual es refereix el temps literari. El que importa és un moment concret típicament conflictiu per a un adolescent, a mig camí entre la infantesa i la maduresa, que es veu abocat a la participació armada sense tenir consciència plena de les seues actuacions.

Recordem que les novel·les Mercè Rodoreda ofereixen una indefinició voluntària del temps real en el qual se situen les accions dels personatges. No obstant això, hi ha diversos referents espacials i cronològics que ens fan pensar en moments concrets de la nostra història recent. Aquesta indefinició general obeeix al desig de ressaltar el caràcter universal i atemporal de les narracions. Al nostre entendre, per a Mercè Rodoreda, importa més l'evolució psicològica dels personatges, que no la recreació d'un moment històric concret. En les últimes publicacions de l'escriptora, entre les quals es troba la novel·la que estudiem, el temps real es distancia del temps narratiu: l'autora crea dimensions fictivals que, malgrat els ressons de fets concrets, no es desenvolupen en un moment temporal determinat. No obstant això, els fets es desenvolupen en espais cronològics realistes que, malgrat la indefinició, possibiliten la versemblança dels fets.

El temps real, els fets històrics, hi són presents i poden fins i tot influir, però no d'una manera directa, sinó tangencialment. La mateixa escriptora, en el pròleg de *Mirall trencat*, posa límits a una interpretació rígida de la presència del temps històric en el temps literari de les seues novel·les:

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. (pàg. 16)

Parlar de fets paral·lels entre l'obra i la vida de Mercè Rodoreda té un fonament evident, plenament justificable a partir dels nombrosos detalls que hi trobem. Carme Arnau en diversos articles ha apuntat aquesta

interrelació; destaquem el fragment següent de l'article "Vegetació i mort en la narrativa de Mercè Rodoreda" de l'any 1988:

De fet, la literatura i la vida avancen en Mercè Rodoreda estretament lligades, com s'esdevé en la literatura moderna, o en la literatura *tout court*. (pàg. 125)

Així, podem caracteritzar *Quanta, quanta guerra...* a partir de l'allunyament entre el temps real i el literari que es crea progressivament en l'evolució novel·lística de Mercè Rodoreda. Aquesta comparació entre el temps narratiu i el temps real ens duu a fer les reflexions següents a partir del tractament, en l'eix temporal literari, de la dimensió del temps real en les seues novel·les:

- a. El context històric més antic es desenvolupa en dues novel·les: *Mirall trencat* i *Isabel i Maria*. Maria, la protagonista que centra la història de la segona narració, naix durant la Setmana Tràgica de Barcelona i marxa abans de l'inici de la guerra civil. Els fets inicials de la novel·la se situen en la joventut de la mare i dels oncles de la filla, és a dir, en les acaballes del segle XIX. En una època semblant s'esdevenen els primers capítols de *Mirall trencat*.
- b. En diverses obres s'esmenten fets relacionats amb la República. *Mirall trencat* presenta dos casos: a. S'hi esmenta la conflictivitat social (pàg. 123). b. Eladi Farriols s'inscriu al partit Esquerra Catalana (pàg. 137). c. Proclamació de la República (pàg. 363). Recordem que aquest moment històric també és descrit a *La plaça del Diamant*.
- c. *Aloma* és l'anàlisi psicològica d'una adolescent en una època difícil, els anys anteriors a la guerra. Joaquim Molas, en el pròleg de *La meva Cristina i altres contes*, destaca l'obra com el "testimoniatge viu i dur de certs sectors de la societat barcelonina anterior a la guerra" (Molas 1967, 7). Rodoreda recrea amb la seua novel·lística els moments concrets de desenvolupament dels personatges que, fins a *Aloma*, coincideixen amb el temps d'escriptura.
- d. Les obres de la dècada dels anys trenta reflecteixen la societat i el temps històric en què foren escrites.
- e. Les narracions publicades posteriorment a *Mirall trencat*, si bé reflecteixen situacions històriques que ens recorden a fets reals de la guerra o de la postguerra, com és el cas de *Quanta, quanta guerra...*, signifiquen un allunyament progressiu dels referents reals per tal de crear uns eixos temporals universals. El major exponent d'aquesta caracterització és el llibre *La mort i la primavera*.

Quanta, quanta guerra..., com ressalta la seua autora en el pròleg de la novel·la (pàg. 23), no presenta la descripció de cap batalla. Rodoreda utilitza per a la novel·la les situacions difícils que es creen al voltant d'aquests conflictes. Les guerres són, per tant, un referent real present en diverses novel·les de l'autora; les darreres narracions publicades no en són una excepció. Tant *La mort i la primavera* com les narracions del recull

Viatges i flors, evidencien la seua importància per a l'evolució dels personatges descrits. Així, per exemple, podem llegir la història del poble "de les dones abandonades":

«I per què les van abandonar?» Em va dir que gairebé totes tenien el marit a la guerra, que alguns havien mort, mentre que d'altres s'havien quedat on havien fet la guerra encara que la guerra s'hagués acabat i havien fundat una família...» (*Viatges i flors*, pàg. 15)

La injustícia de la guerra és, doncs, un dels referents comuns a la novel·la que ara estudiem.

Rodoreda visqué dues guerres, encara que possiblement la primera, la del 1936, l'afectà més anímicament; l'altra, l'europea, la visqué més de prop. Hi hagué de fugir, com ens relata al conte "Orleans, 3 quilòmetres" del recull *Semblava de seda i altres contes*, on els protagonistes fugen del bombardeig i de la invasió de París, de la mateixa manera que ho féu Rodoreda, segons llegim a les biografies que s'han fet de l'autora.

Acabem aquest apartat amb l'afirmació que el tractament temporal de *Quanta, quanta guerra...* ens situa davant d'un text sense limitacions cronològiques. La història narrada és plenament identificable en qualsevol moment paral·lel a una guerra. La universalitat de l'obra rau, en bona mesura, en aquest tret. L'aniquilament d'una concreció temporal més ajustada construeix una narració altament poètica, on les manifestacions de la natura, com veurem tot seguit, regeixen també el pas del temps.

2.2.2.2 El pacte amb el temps: la immortalitat i la reencarnació

El temps narratiu de *Quanta, quanta guerra...* es veu íntimament lligat a l'evolució natural de les coses. El temps humà, altament mediatitzat per les arbitrarietats, és vist a la novel·la com un fet natural, regit per l'evolució lògica de la vida. És per això que podem localitzar fets concrets de la natura humana com a elements regidors de la temporalitat narrativa de l'obra.

Entre aquests factors, la mort és, sens dubte, el que té un tractament més important a l'obra. La mort presenta, doncs, una presència quasi obsessiva a *Quanta, quanta guerra...*, una novel·la que es concep inicialment com una "novel·la amb poca guerra però amb un fons contiunat de guerra", com anuncia l'autora en el pròleg (pàg. 14). La mort, però, és concebuda per molts dels personatges, no com un final sense retorn, sinó com el principi d'un nou cicle vital. El concepte que explica J. Grau en l'article "La reencarnación" pot sintetitzar aquesta idea:

Potser per això, des del principi dels temps la Humanitat ha cregut en la reencarnació. És un anhel de justícia que alena en l'ànima humana, i també el resultat de la visió dels cicles naturals. Tots els anys la primavera-vida retorna després de l'hivern-mort. És l'Etern Retorn. Tot és cíclic, res no mor. [...] La mort sense retorn l'ha creada, precisament, la que pensem màxima forma de percepció: aquella intel·ligència causal de la qual estem tan orgullosos i que no és més que una lupa que ens permet d'anar erectes, però pagant per això el preu de limitar la nostra consciència a un sol -- i estret-- punt final (1989, 70-71)

La idea de la reencarnació pot entendre's com una concepció cíclica de l'existència. Es tracta, per tant, de no concebre la vida com un procés linial, unidimensional, amb un punt inicial (naixement) i un de final (mort); sinó de superar aquesta percepció dicotòmica, tot tenint en compte la tridimensionalitat de l'ésser humà i del món. En aquest sentit és prou significativa la interpretació de J. E. Cirlot, en el seu diccionari de símbols, de l'arcà major del tarot corresponent a la mort, ja que supera la percepció dual vida-mort:

tiende a la ambivalencia, para remarcar que si la vida, en sí, [...] está intimamente ligada a la muerte, también la muerte es el manantial de la vida, no sólo espiritual, sinó de la resurrección de la materia. (1988, 312)

Des d'aquesta perspectiva tridimensional es pot representar la vida per una esfera (una figura helicoidal) constituïda per infinits cicles vitals (cercles amb retorn etern); es tracta, doncs, d'un constant decurs de vides per poder anar explorant aquesta esfera. Aquesta concepció de la vida i de la mort, pot coincidir amb la concepció que sobre l'esser humà exposava Plató en el seu *Banquet*, segons llegim en el diccionari de símbols de J. E. Cirlot:

andrògin i esfèric, per ser l'esfera imatge de la totalitat i de la perfecció (1988, 189)

El recorregut per aquesta esfera és un procés evolutiu d'integració i de configuració de l'equilibri, de manera que, després de cada cicle, se'ns ofereix la possibilitat de la reencarnació, de recórrer un altre cercle existencial, per tal d'assolir la unitat, el grau de perfecció màxima de les tres dimensions humanes: instint (inconscient) - pensament (conscient) - intuïció (supraconscient). Comprendre o almenys acceptar l'existència d'aquest cicle de repetició incesant que és la vida, requereix un cert desenvolupament d'aquesta tercera dimensió; ja que el "sistema ternario se constituye por la manifestación del tercer elemento (latente), que viene a modificar la situación del binario y a darle equilibrio dinámico", en paraules de J. E. Cirlot (1988, 433).

Aquesta idea sobre la reencarnació acompanya molts capítols de *Quanta, quanta guerra...* La mort no hi és vista com un efecte destructiu, sinó com

una porta oberta a l'aprenentatge i a la possibilitat de seguir endavant. Centrem la nostra anàlisi simbòlica en el desenvolupament de dos personatges: l'enigmàtic Pere Ardèvol i l'heroi Adrià Guinart, ja que és sobretot en aquests on es fa ben palés el pacte amb el pas del temps i la mort.

2.2.2.2.1 Un guia enigmàtic: Pere Ardèvol. Els miralls trencats

Aquest personatge, anomenat per l'escriptora i pel seu protagonista "el senyor de la casa vora el mar" és un dels personatges més significatius de la novel·la³³. Adrià Guinart ens el descriu en els termes següents:

Era un home ni vell ni jove, com si no tingués edat. El front no se li acabava mai, les galtes semblaven fetes de pell morta. La mirada li venia de molt endintre; semblava que tornés d'un altre món i que el de debò li fes nosa. Clavat a la corbata hi duia un trèvol d'or. (pàg. 124)

Aquesta primera impressió insinua ja la concepció cíclica de la vida que hem tractat abans. El símbol més evident és el trèvol d'or que duu a la corbata³⁴. Pere Ardèvol se sent atret per la mar, un símbol de "la fuente de la vida y final de la misma" segons J. E. Cirlot (1988, 298), per això viu prop d'ella i es dedica a contemplar-la. Tot indica que es troba en la fase terminal de la seua vida humana; l'atemporalitat del seu aspecte físic respon a la darrera fase dels cicles vitals, ja que, com bé diu Cirlot (1988, 440), en "el espacio se producen, a la vez que en el tiempo, las fases: no manifestación-manifestación-no manifestación, que constituyen el ciclo de la vida". Les seues dents, que "constituyen las almenas, el muro y defensa del hombre interior, en el aspecto energético material" en la idea gnòstica de Leisegang³⁵, són verdes, "el color ambitendente, color de la vegetación (vida) y de los cadáveres (muerte)" (Cirlot 1988, 138). La seua mirada evoca la fase ascendent, de transmigracions, que ja ha superat. I tot açò queda representat en l'emblema que duu, un trèvol d'or, com una mena de guardó per estar a punt d'assolir l'equilibri total dels tres nivells: inconscient, conscient i supraconscient.

Com més endavant veurem, hi ha diverses reflexions del personatge al llarg dels capítols on és present que ens proporcionen concepcions interessants de la voluntat de superar el pas del temps. És especialment significativa l'explicació que llig Adrià a partir dels escrits d'Ardèvol sobre la idea de la reencarnació a partir de les lectures de sant Tomàs: "El pare no fa l'ànima... [...] l'embrió és el començament de la persona. El pare fa el cos d'ossos i de sang. Una ànima amb ganes de tornar a viure en el món, espera el primer plor de la criatura per ficar-se-li a dins... no

³³ Així ho entén també Carme Arnau en *Miralls màgics*, en relacionar-lo, juntament amb l'amic Esteve Aran, "amb corrents esotèrics, principalment amb l'il·luminisme Rosa-Creu" (pàg. 111), a partir de símbols com "el llum que sempre roman encès a casa seva i la pau que s'hi respira" (pàg. 111).

³⁴ La interpretació del trèvol d'or és diversa. Per a J. E. Cirlot, segons llegim en el *Diccionario de símbolos* (pàg. 448), és imatge de la part espiritual de l'ésser humà a partir de les creences rosacreu. Pel que fa a J. Chevalier, en el seu diccionari de símbols, el trèvol simbolitza la trinitat cristiana (pàg. 1012).

³⁵ Aquesta citació és inclosa en el *Diccionario de símbolos* de J. E. Cirlot (pàg.171).

s'acabava de saber si entrava en el moment del primer plor o si entrava quan la criatura encara estava voltada d'aigua" (pàg. 150).

L'element que més clarament defineix el tarannà de Pere Ardèvol és l'atracció que sent per un mirall, que contínuament observa per tal de veure una imatge singular que apareix a les dotze de la nit, "l'hora en què el sol amagat abalteil el pas de la sang i converteix l'home adormit en una criatura oferta a la mort" (pàg. 150). Una vegada ha mort Adrià llig el diari on recull els seus pensaments i les seues vivències, entre les quals es troba la visualització del mirall del rebedor:

A dintre del mirall que mirava amb el cor calmat i sense gens de basarda, van començar a néixer els ulls que el miraven i que ell mirava³⁶. I aquella nit es va formar la cara. Una cara de persona que ha sofert molt. Els llavis eren carnosos, els llavis d'algú que ha espremut tots els plaers de la vida... Malgrat la boca, el rostre respirava aquell gran ascetisme a què només s'arriba després d'haver viscut intensament. A la part baixa del mirall brillava una cosa que no es podia acabar de saber què era. (pàg. 150-151)

La mateixa escriptora esmenta l'ús d'aquest referent en el pròleg de *Mirall trencat* (pàg. 27-28):

L'aigua és un mirall. [...] Tot el mar és un mirall. Els ulls són el mirall de l'ànima. I del món. [...] Hi ha miralls màgics. [...] Hi ha el mirall de cada dia que ens fa estrangers a nosaltres mateixos. Darrera del mirall hi ha el somni; tots voldríem atènyer el somni, que és la nostra més profunda realitat, sense trencar el mirall.

Aquest mirall simbolitza la memòria inconscient d'aquest personatge, un somni que no és més que la vivenciació d'una vida passada. En aquest sentit J. Grau, en l'article esmentat sobre la reencarnació (1989, 68), fa un repàs força interessant dels quatre grups en què es poden agrupar els estats de consciència o nivells de registre electroencefàlic:

- a. Els **ritmes delta** corresponen a l'estat de pèrdua de consciència, com ocorre en el somni sense somnis i en la hipnosi profunda.
- b. Els **ritmes theta** es caracteritzen per una gran capacitat creativa, són altament estimuladors de la imaginació i es corresponen a visions de tipus oníric.
- c. Els **ritmes alfa** duen a terme un estat de visió interna amb gran pau i sensació d'harmonia.

Aquests tres tipus de ritmes, segons l'autor, no responen a l'eix temporal que es desplega en els processos reals. El concepte del temps sorgeix a partir d'allò que J. Grau anomena ritmes beta, que són els ritmes propis de

³⁶ Carme Arnau (1990, 114) interpreta aquests ulls com "el símbol de la percepció intel·lectual. Els dos ulls poden simbolitzar la unió del sol i de la lluna, i són, així, una de les més clàssiques unions de contraris".

la vigília; els ritmes beta creen els mons objectius on es desenvolupen el *chronos* i els *topoi*. L'autor diu que aquests ritmes apareixen en el naixement dels humans. Per contra, els ritmes alfa, en aqueix moment, són encara immadurs. Aquests dos ritmes no són assolits fins a l'edat de set a dotze anys, època en la qual hi ha una gran activitat dels ritmes theta. Aquests darrers ritmes possibiliten el record de les vides anteriors en els anys de la infantesa, fins que els ritmes beta, més especialitzats i adaptats a un món de realitats externes, impossibiliten aquest record.

Aquests records, que es mantenen reprimits en la meitat incoscient per tal de ser ignorats, no hi romanen inactius, de manera que, com assenyala l'autora en el pròleg de la novel·la que estudiem, en parlar de la font que li inspirà la misteriosa història del senyor Ardèvol, "És coneguda aquesta sensació de trobar-te en alguna banda on ja havies estat anteriorment" (pàg. 19). En nous cicles vitals es recorden aquelles coses que, en vides anteriors, ens van impactar amb un alt grau d'energia emocional, que és, segons Grau (1989, 70), "l'emoció de sutura que uneix les nostres vides, totes les nostres vides, en una sola i perllongada existència. La raó mor, només roman el sentiment." Aquest personatge rodoredià, però, no s'hi limita a recordar --en somnis i visions-- un templer amb una ferida al mig del palmell; sinó que vivencia en estat regressiu aquesta vida passada, com demostra la visió que de la seua mort ens ofereix el protagonista de la novel·la: "Com si a dintre del llit hi hagués una criatura. En el palmell de la mà dreta que se li va entregar hi tenia una ferida sagnant, llarga i estreta" (*Quanta, quanta guerra...*, pàg. 131).

El referent del mirall en la narrativa de Mercè Rodoreda com a un símbol de la memòria incoscient del personatge no és un fet excepcional de la novel·la que estudiem. L'obra de l'escriptora es destaca per la riquesa de perspectives que presenta per tal de reflectir la realitat del món que envolta els personatges. És així com Carme Arnau en l'estudi que dedica a l'autora en la *Història de la literatura catalana* de l'any 1984 (pàg. 211) interpreta l'evolució estilística experimentada per l'autora com un "nou posicionament a l'altra banda del mirall", com un redreçament del món de la fantasia i la imaginació infantils. El mirall és el referent de la novel·la de l'any 1974 relatiu al temps passat. Com diu l'estudiosa en el pròleg de l'edició de l'any 1983 de *Mirall trencat*, "el mirall és un objecte típicament femení, un testimoni silenciós i mut dels canvis tant físics com psicològics que afecten al personatge" (pàg. 10). Els miralls són el límit de la realitat on vivim, el punt exacte on el temps i l'espai, com a coordenades d'un món concret, es fonen per crear una altra realitat. Aquest objecte sintetitza les alternances dels eixos temporals que coexisteixen a partir de l'existència de diverses veus narratives que s'alternen en el desenvolupament de la peça literària.

El mirall sempre ha estat un referent simbòlic per una escriptora preocupada per entendre la novel·la com a un reflex de la vida; podem

veure, com a exemple, un fragment de la novel·la del 1934, *Un dia en la vida d'un home*, on el protagonista se sent angoixat per l'avanç del temps:
 En passar davant del mirall veu un vell que el guaita amb expressió adolorida. No es vol conèixer. Tant li fa tot... (pàg. 203)

En aquest joc de perspectives és on rau el procés narratiu de Rodoreda desplegat ja des dels seus inicis. La mateixa autora ens ho explica en una conversa amb Josep M. Castellet:

Escrivia perquè m'agrada escriure, perquè no sé fer res més que llegir o escriure. Escrivia novel·les o contes, perquè si escriure és com passar un mirall al llarg de la vida, a mi m'agradava passar-lo, mantenir-me al darrera. Darrera el mirall hi ha els somnis, i jo tinc impressió que tot el que he viscut ho he somiat... (Castellet 1988, 42)

Rodoreda troba en la vida un referent bàsic per a la creació literària, els miralls, el distanciament del punt de conflicte, possibilita abastir la realitat³⁷. La novel·la ha de ser, com hem vist en les pròpies paraules de Rodoreda, una reproducció de la vida quotidiana, un reflex del món viscut per l'autora. Unes paraules coincidents de l'escriptor txec Milan Kundera, procedents de la novel·la *La immortalitat* (1989), ens aproximen a una concepció similar del fet novel·lístic: els homes som fets casuals creats per un déu, la nostra identificació és la cara, de la qual els ulls són part fonamental. Aquesta identificació, la cara, és "el que veiem davant nostre en el mirall", com diu Kundera en l'obra citada (pàg. 22). El mirall és per a Rodoreda el reflex autèntic d'una realitat que pot ser alterada amb la quotidianitat. Amb els miralls, les veritats esdevenen realitats perennes. Es concreten les aparences del món dels humans.

El narrador-protagonista de les narracions de Mercè Rodoreda és al mirall, al bell mig de la interpretació de la realitat entre el món vertader del lector i el ficcional dels personatges. Com véiem al comentari anterior de l'autora, el somni esdevé la llavor que provoca la ficcionalitat narrativa³⁸.

Com hem vist, la visualització dels miralls és també present en les primeres narracions, si bé no són més que plasmacions imaginàries de pensaments dels protagonistes o bé de situacions que els impacten. Vegem-ne un altre exemple:

i quan ella se'n va anar, ...em vaig veure petita amb un llaç blanc a dalt del cap... (*La plaça del Diamant*, pàg. 147)

³⁷ En relació a la figura del mirall en l'obra rodorediana, Arnau assenyala la presència d'aquest símbol en la producció de l'autora "del vessant realista, on a causa del subjectivisme dominant, a causa del punt de vista profundament reductor, permetia la descripció de les seves heroïnes, sobretot de l'inexorable pas del temps en llurs rostres." (Arnau 1990, 112-113).

³⁸ La concepció del somni com l'element fonamental en la creació literària ens remet a les propostes teòriques sobre la literatura de C. Jung, que podem trobar en el llibre *Símbols de transformació* (1952, 31-58), i de G. Bachelard, en el llibre *La poètica de l'ensomni* (1960, 39), principalment.

En aquestes narracions, malgrat l'existència d'una única veu narrativa, ja podem deduir el joc de perspectives i, per tant, l'alternança de distints plànols temporals. Les imatges dels miralls reflecteixen la realitat d'una persona des d'un altre punt de vista. Recordem el cas de la protagonista de *Del que hom no pot fugir*, que es mira al riu i no es troba, de tal manera que s'assenyala el desconcert emocional d'aquesta dona. El riu ha funcionat com a mirall per a la realitat. El fet de mirar-se a un mirall crea en els personatges de Rodoreda el dubte i la incertesa, ja que descobreixen la realitat i, amb ella, el pas del temps³⁹.

Observar la imatge que reflecteixen els miralls és un fet temut pels protagonistes de Rodoreda. Aquesta és la sensació que rebem en la visualització que fa Adrià Guinart en l'espill de la casa de Pere Ardèvol:

Plantada davant del mirall hi havia la meva persona: amb la camisa fosca, amb uns quants fils a dalt del coll d'un botó que havia caigut, amb els pantalons que curtejaven... La bombeta es gronxava. Vaig deixar de respirar, semblava que, a dintre del mirall, alguna cosa maldava per sortir-ne... (pàg. 154)

La protagonista d'*El carrer de les Camèlies*, Cecília Ce, també s'expressa en uns termes semblants:

Tenia els cabells llunts de color de castanya. Vaig fer un salt perquè m'anessin amunt però la cara em va fugir del mirall i no els vaig poder veure. Els vaig sentir caure contra el meu coll, estirats i tristos. Tristos com jo. Perquè jo tenia tristesses. (pàg. 19)

Cecília vol allunyar-se de la pròpia realitat personal regnant en el temps present per buscar la felicitat i la bellesa que preveu en el temps futur, però no s'adona realment que allò que busca és ella mateixa: la seua realitat. Joaquim Molas, en el pròleg de *La meva Cristina i altres contes* (1967), observa encertadament el paral·lel entre la protagonista de la novel·la i el Narcís de la faula clàssica:

De fet, Cecília, insatisfeta sempre, en el doble aspecte sexual i sentimental, fins potser un punt enamorada d'ella mateixa com el Narcís de la faula clàssica, mena una vida d'autèntic *pícaro* que, sense voluntat i deixant-se sovint guanyar per les circumstàncies, la porta d'un ambient a un altre, d'un amant a un altre. (Molas 1967, 10-11)

En tots dos casos, Adrià Guinart i Cecília Ce, el fet d'observar la pròpia imatge significa l'assumpció de la realitat particular, conseqüència del pas del temps i de les seues repercussions. Adrià es presenta així com un jove amb "els pantalons que curtejaven" (pàg. 154). El temps ha passat i les

³⁹ Els personatges literaris de Virginia Woolf també senten aquest dubte, veiem sinó les paraules de la senyora Ramsay, la protagonista d'*Al far* (1927):

com podia la bellesa exterior reflectir tan acuradament la bellesa interior (pàg. 157).

coses han canviat. Aquest temor provoca la voluntat de destruir el mirall, com un intent fallit per tal d'aturar el canvi temporal i les seues conseqüències:

Vaig baixar l'escala a poc a poc i, sense pensar-m'hi dues vegades, a cops de tamboret, vaig trencar el mirall. (pàg. 154)

El conte "El mirall" del recull *Vint-i-dos contes*, és també un interessant precedent en la narrativa de l'autora. La narració ens conta com una protagonista, malalta de diabetis, torna a casa i es menja mig quilo de galetes; mentrestant es contempla al mirall i comença a recordar l'experiència amorosa de la joventut, l'abandonament de l'amant Roger, el matrimoni i el fracàs amb Jaume, així com també l'intent de suïcidi. El mirall és, doncs, el recurs literari per tal que la protagonista torne al passat des de la vivència del temps present, és a dir, és l'eina afavoridora del recurs de la retrospecció tan usada en la narrativa psicologista.

La història d'Adrià Guinart ens ofereix un final tràgic per a aquest símbol: es trenca el mirall. El fet pot interpretar-se com un desig d'acabar amb la relació amb la vida real. Els miralls es trenquen i naix la fantasia i la imaginació. Les vides reflectides moren i només resten els records, Rodoreda veu al mirall com tot s'acaba una vegada passada l'època de plenitud, de maduresa. Els miralls es trenquen per no veure la vellesa, camí de la mort, i s'omplen de records passats. En la simbologia xinesa, segons llegim en el *Diccionari de símbols* de Jean Chevalier (pàg. 476), el *mirall trencat* s'identifica amb la destrucció de la realitat amb totes les seues conseqüències.

El mirall, com hem vist, s'entén a la novel·la com un objecte que reflecteix la nova realitat produïda pels canvis operats en la persona⁴⁰. El personatge veu així l'altra realitat, l'*alter ego* formulat després del procés d'aprenentatge. Seguint el patró de les novel·les iniciàtiques, en *Quanta, quanta guerra...* i en *La mort i la primavera*, hi ha diversos personatges, que han progressat en la seua evolució personal, que senten una atracció especial pel fet de contemplar-se als miralls. Aquest exemple pertany a la visió del protagonista de *La mort i la primavera*:

Esperava que es fes de dia per mirar-me a dins de l'aigua. (pàg. 154)

El jove protagonista, Ell, poc abans de morir, s'hi veu reflectit, i recorda tot el passat, el resultat de la seua vida, i vol fugir d'aquell temps anterior, i abraçar la mort com a fugida de la realitat. El mirall que ha format l'aigua li ha provocat aquesta evocació. L'escena ens recorda la fi d'*El retrat de Dorian Gray*, d'Oscar Wilde (1890), quan veu el seu retrat, transsumpte de l'ànima, que presenta l'edat normal abans d'haver pactat amb el dimoni. Al protagonista de *La mort i la primavera* tampoc li agrada la seua imatge real.

⁴⁰ Aquesta és la interpretació del símbol en els contextos culturals iniciàtics que defineix Jean Chevalier en el seu diccionari de símbols (pàg. 477).

Pel que fa a *Quanta, quanta guerra...*, el personatge que hem estudiat al llarg d'aquest apartat, Pere Ardèvol, es presenta clarament lligat a l'existència d'un mirall. Les experiències més interessants de la seua vida, relacionades amb el misteriós mirall del rebedor de la casa vora el mar, són recollides en "un plec de papers escrits amb una lletra difícil" (pàg. 132). La lectura d'aquests papers deixa una empremta tan forta sobre Adrià Guinart que, pràcticament, els transcriu en els primers capítols de la segona part de la novel·la. És així com ens assabentem d'aquesta estranya visió de Pere Ardèvol:

Però aquella nit s'hi va mirar i s'hi va quedar encantat una estona; no amb la seva imatge sinó amb alguna cosa que hi havia dintre. [...] S'havia deixat espantar pel mirall tacat amb uns ulls de la mateixa manera que s'hauria pogut espantar de veure un núvol en forma de lleó o de girafa menjant el blau del cel. (pàg. 148-150)

La visió que obté a l'espill és la seua, "una cara de persona que ha sofert molt, [...] el rostre respirava aquell gran ascetisme a què només s'arriba després d'haver viscut intensament" (pàg. 151); és el reflex real de la "maduresa" que està adquirint. Es veu com Dorian Gray, a la novel·la d'Oscar Wilde, amb l'edat vertadera, aïllat del cos. La paraula *estigma* que li apareix formada, amb la definició que troba a un diccionari, remet també al sentit de transfiguració i sofriment per assolir l'estat desitjat.

Podem concloure afirmant que a la novel·la, el mirall és el símbol per excel·lència de l'alteració de l'eix temporal en les narracions de l'autora. El mirall és alhora el reflex del passat i l'auguri del futur. Adrià Guinart, que tem l'avanç del temps, té por de les imatges que es desprenen d'aquest objecte, que evidencia la impotència humana davant del seu pas decidit. L'exemple de Pere Ardèvol és definitiu per a la formació del jove, que ha comprés així la realitat de la mort com un pas temporal superat per la immortalitat i la pervivència dels coneixements apresos. Vegem ara quin és l'estat adquirit per Adrià a partir del coneixement de la nova realitat assolida.

2.2.2.2.2 L'heroi Adrià Guinart

Després de conèixer les experiències del misteriós Pere Ardèvol, Adrià, lligat per tot “el que havia viscut en aquella casa” (pàg. 154), opta per la idea de la reencarnació per donar un sentit a la vida, així, uns capítols més avant, ens el trobem explicant aquesta idea:

I perquè l'home del cabàs mentre enraonava em mirava i reia una mica com si pensés que jo acabava de sortir del l'ou, li vaig dir que el seu pare no era el seu pare. [...] El seu pare, li vaig explicar, només li havia fet el cos; l'ànima era una ànima perduda que ja feia anys que buscava on ficar-se. I que se li havia ficat a dintre en el moment de la primera respiració. (pàg. 160-161)

A partir d'aquest moment comença a reconèixer, bé projectades en altres personatges --com ara l'ermità (cap. XXXII)-- o bé en els somnis i visions que l'aborden --com les dels capítols XXXIV, XXXV i XXXVI--, totes aquelles experiències que en potència alberga el seu inconscient. Però, és, sobretot, la visió-al·lucinació que apareix al darrer capítol la que ens sembla més significativa.

Aquest personatge que, al llarg del seu viatge envoltat de guerra i de mort, s'ha dedicat a soterrar tots els morts que s'hi ha anat trobant, soterra ací un xiquet. Es tracta d'una figura que, al nostre parer, cal ressaltar, ja que és un símbol de “fuerzas formativas del inconsciente de carácter benéfico. Psicológicamente, el niño es el hijo del alma, el producto de la *coniunctio* entre el incosciente i el consciente”, en paraules de J. E. Cirlot (1988, 325). En aquest sentit, la visió de l'àngel de la missa, que ens descriu després d'aquest soterrament, es pot entendre com la resolució de la dualitat humana (part inconscient-instintiva/part conscient-racional) en posar-s'hi de manifest la intuïció-supraconscient. En aquesta mateixa visió, hem de ressaltar també el fet que l'autora incorpore “una figura fosca amb els braços oberts” (pàg. 244), una figura que recorda la imatge de Déu que apareix en una visió semblant experimentada abans per un altre personatge (cap. IX). Potser és un producte de la seua formació cultural, potser la història que conta al pròleg sobre aquesta visió no és tan inversemblant com creu Carme Arnau (1983, 681). Una interpretació junguiana pot donar-nos una resposta adequada, de manera que aquesta ombra, que l'autora potser intencionadament no bateja amb cap nom, pot simbolitzar, a partir de les idees junguianes recollides per J. E. Cirlot “la personificació de la parte primitiva e instintiva del individuo” (1988, 419); seria la mateixa veu interior que, al llarg del viatge i en diverses ocasions, li ha cridat: “Torna! Torna!”.

Per contra, sí s'evidencia la mena de metamorfosi que aquesta visió provoca en Adrià; tema sobre el qual la Rodoreda afirmava en el pròleg de *Mirall trencat*:

Jo he fet servir el tema de la metamorfosi com una fugida, com una alliberació dels meus personatges. I meva. A més a més, la metamorfosi és natural. [...] No puc afirmar que hagi presenciat mai la metamorfosi d'una persona, de la part material d'una persona, però sí que he presenciat metamorfosis de l'ànima: que és la veritable persona. (pàg. 41)

Així, després de la visió, ens trobem amb un Adrià que, amb dificultats per posar-se a caminar, decideix tornar a casa, però, com ell mateix diu:

Tornaria diferent. [...] hi tornaria carregat amb muntanyes de records de tota la gent que havia conegut, que havia nascut i que havia viscut perquè jo la pogués conèixer, i que em voltaria tot al llarg del camí [...] tants ulls sorpresos, tants ulls desesperats... [...] La carretera era ampla, el camí de la casa l'hauria de buscar, no sabia on era. Vell com el món. Pensava en tot el que acabava de veure i que no era enlloc [...] Només jo i la febre. Mentre el sol començava a pujar cel amunt com cada dia, com sempre... (pàg. 246)

Es tracta d'un viatge de retorn a casa, i, en aquest sentit, cal tenir en compte que "en la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana)", com defineix J. E. Cirlot, el retorn dels herois al punt d'inici (1988, 120). Si atenem a aquesta interpretació, es tracta de continuar el recorregut per tots els camins del cosmos, de la vida, del coneixement; pel constant decurs de vides que, a més a més, ací s'associa amb l'inici d'un nou dia, d'un nou cicle solar, del moviment de rotació constant d'un astre, el sol, sense el qual no existiríem. Aquestes són les paraules de l'estudiós dels símbols:

El Sol es el astro de la fijeza inmutable, por eso revela la realidad de las cosas. [...] Se relaciona con las purificaciones y pruebas a causa de que éstas no tienen otra finalidad sino tornar transparentes las opacas cortezas de los sentidos, para la comprensión de las verdades superiores. (Cirlot 1988, 419)

Aquest final representa, doncs, l'inici de la fase terminal dels cicles vitals d'Adrià, el primer pas cap a l'existència perfecta a la qual l'heroi ha d'arribar. L'acabament d'aquella nit, el títol del darrer capítol de la novel·la de Rodoreda, ens remet a la simbologia complementària del sol, segons hem vist anteriorment. Si el sol representa l'heroi, la figura que evoluciona al llarg del temps narratiu, la iniciació a què ha estat sotmés es desenvolupa per la nit, simbolitzada per la lluna. Una vegada acaba l'acció de la lluna, element femení connectat amb el concepte d'ANIMA de C. Jung, l'ANIMUS masculí, l'heroi assenyalat pel sol, ha acabat el seu procés d'aprenentatge. El dia ha tancat el seu cicle: després de la nit, ha tornat ha eixir el sol.

2.2.2.3 El temps cíclic. El retorn a l'inici

El camí d'Adrià Guinart tenia retorn. La seua evolució s'ha produït enmig d'un període iniciat amb la marxa de casa i que acaba amb la tornada al mateix indret, a partir de les darreres declaracions del protagonista. En aquest interval de temps el protagonista han enllestit el seu aprenentatge en la vida, de tal manera que, malgrat els problemes desenvolupats, reconeix haver-los vençut, ja que li han proporcionat una sèrie de coneixements que no tenia. És d'aquesta manera com podem entendre que la novel·la estudiada ens ofereix un passatge breu de temps, un període que es tanca com un cicle, en el qual som testimonis de la iniciació i de l'aprenentatge d'un jove. L'eix cronològic de la novel·la esdevé, doncs, circular.

La concepció inacabada del text escrit, amb un retorn final al punt de partida, no és un fet estrany en la novel·lística de Mercè Rodoreda. Les narracions de Rodoreda no tenen un final concret i definit⁴¹. El contingut dels textos rodoredians no acaba en la darrera pàgina. Les històries continuen, encara que els fulls s'acaben. Les històries plantegen seqüències concretes de la vida d'uns personatges que continuen la seua existència. Les darreres frases d'algunes novel·les, entre les quals destaca *Quanta, quanta guerra...*, manifesten aquesta concepció de narració inacabada:

I aleshores va començar la por⁴². (fi d'*Isabel i Maria*, pàg. 266)

Mentre el sol començava a pujar cel amunt com cada dia, com sempre... (fi de *Quanta, quanta guerra...*, pàg. 246)

Hi ha, doncs, una possible interpretació pessimista que ompli la fi d'aquestes novel·les; han estat la descripció d'uns fets, d'unes etapes en la vida, però no han significat cap canvi, tot ha restat de la mateixa manera que al principi. Així s'expressa a les acaballes de *La mort i la primavera*:

faci el que faci, la meua vida és closa. Com una bombolla de sabó feta vidre no en puc treure res ni puc ficar-hi res. No puc canviar res de la meua vida. (pàg. 162)

⁴¹ Aquesta concepció literària ens remet a la proposta de l'escriptor Miguel de Unamuno, del llibre *Cómo se hace una novela* (pàg. 893), que hem llegit en l'obra d'Antonio Amorós *Introducción a la novela contemporánea* (pàg. 192):

Todas las novelas que se hacen y no que se contenta uno con contarlas, en rigor no acaban. Lo acabado, lo perfecto, es la muerte, y la vida no puede morirse. El lector que busca novelas acabadas no merece ser mi lector; él está ya acabado antes de haberme leído.

⁴² Veiem el paral·lel amb un fragment final de la novel·la *Carnage* de l'escriptor francès Jacques Audiberti:

Au point le plus profond de sa liberté, l'aventureuse fille rencontra la condition de la bestialité personnelle, la peur. (pàg. 57)

Una vegada finalitza una imatge narrativa, en el moment que la protagonista adquireix la major expressió de la seua llibertat, apareix de nou el dubte, la por. El cicle no s'ha tancat.

La vida entesa com una bombolla de sabó prova la concepció cíclica d'aquesta. En *Quanta, quanta guerra...* també trobem aquest símbol:

Sense que vingués a tomb em va preguntar si m'agradaven les bombolles de sabó. El que tenien de més bonic era que després de tanta paciència per veure-les sortir de la canya i de tant tornassol, mentre volaven es fonien com si les punxessin. (pàg. 55)

Aquest fragment pertany a la conversa entre Eva i Adrià. Entre tots dos s'acaba de crear una atracció que representarà per a Adrià l'inici d'un camí, a la recerca de l'aprenentatge, de l'evolució personal, de la mateixa manera que les bombolles volen cap al cel.

La novel·la, reflex d'una realitat humana, és també un cercle tancat que mostra l'interior, però no es pot alterar, perquè si s'intenta modificar alguna cosa, esclata i es trenca. Aquest és el missatge final del protagonista de *La mort i la primavera*: "La mort va fugir pel cor i quan ja no vaig tenir la mort a dintre em vaig morir." (pàg. 162). L'intent de modificar l'evolució vital del protagonista ha provocat la seua mort. Amb Adrià Guinart açò no passa. A partir dels punts suspensius, tant del títol com del final de la novel·la, podem entendre que la vida continua per a Adrià, tot i que l'evolució normal de les coses s'hi haja vist alterada⁴³.

La simbologia emprada en la novel·la que estudiem proporciona en gran mesura la sensació circular del discurs exposat. Algunes d'aquestes imatges pertanyen, com hem vist adés, a l'esfera de la natura⁴⁴. En aquest sentit, assenyallem ara les imatges més recurrents de la novel·la:

- Adrià s'imagina volant enmig dels colors de l'arc de Sant Martí, "entre el verd i el morat, el groc i el rosa" (pàg. 29). L'arc irisat és un element que forma part del cicle de l'aigua i representa el final dels ruixats i l'eixida del sol. Jean Chevalier, en el *Diccionario de los símbolos* (pàg. 135),

⁴³ A més d'aquests significatius punts suspensius, tant a *Quanta, quanta guerra...* com a d'altres textos, l'autora incideix en aquest sentit cíclic mitjançant finals que remetent al principi. Només ens cal recordar, per exemple, l'acabament d'*El carrer de les Camèlies*:

La seva dona semblava que no s'ho volgués creure i li ho va haver de tornar a dir, ben a poc a poc, que a la matinada, al costat d'unes camèlies, havia trobat una nena com un gatet que es diria Cecília. (pàg. 254)

o els d'alguns relats curts com la "flor ferida" i la "flor de mel":

I la broma es repeteix a l'any següent. (*Viatges i flors*, pàg. 117)

Quan el calze queda buit de mel i respira, la flor es mor. I en neixen de noves. (*Viatges i flors*, pàg. 126)

⁴⁴ La ciclicitat amb què evolucionen els referents naturals esdevé també la guia temporal de moltes de les darreres narracions de l'autora. Només ens cal recordar el cas de la "flor fantasma", del recull "Flors de debò". Aquesta flor apareix només quan toquen les dotze de la darrera nit de l'any i mentre marca les campanades finals saluda:

els quatre punts cardinals, la terra, l'any que fuig i l'any que s'espera a la porta, la flor que era ella mateixa abans de morir per sempre, totes les altres flors que no la coneixen, la formiga que dorm, l'ocell que no es veu, l'aire que la va dur, i una darrera vegada ningú per fer la dotzena de frare. I s'enterra altre cop. Es ben abruga amb fulles podrides i pedretes i abans de colgar-se per tot un any, diu: tururut. (*Viatges i flors*, pàg. 99-100)

destaca la significació de l'arc iris com el pont d'unió entre el cel i la terra; l'interpreta, així mateix, com un símbol de la renovació cíclica (pàg. 136), com un senyal de la predestinació a l'assoliment d'un estat de perfeccionament una vegada es tanque el cycle d'aprenentatge. Podem entendre aquesta visualització d'Adrià com un precedent de l'estat final aconseguit.

- Adrià, com assenyalàvem en un apartat anterior, vol transformar-se en un vegetal: “i a la nit, em vaig plantar” (pàg. 31). El desig d'integració en el món natural, de retorn a l'element terra, pot ser interpretat com una tornada a l'inici, a les arrels. La terra és en el cycle de la vida la fase primera. La tornada a la terra simbolitza també el retorn al recer matern, fet que s'entén com un tancament impossible del cercle de la vida: en nàixer s'eix de la mare, però no és possible la tornada. En aquesta imatge hi ha, per tant, una intensificació metafòrica d'aquesta concepció. D'una manera semblant podem interpretar la voluntat que Adrià també expressa: “Hauria volgut ser riu per sentir-me fort i m'hi vaig ficar” (pàg. 53). Adrià s'integra amb aquesta acció de nou en el cycle de la natura, per la qual cosa, se sent satisfet.
- “Quan jo era petit, per fer-me dormir se m'asseia a la falda i em cantava la cançó del roda que roda roda que roda” (pàg. 30), aquesta és la cançó que el pare li cantava de menut. És interessant la significació d'aquesta melodia que el pare, maquinista de tren, oferia al fill. Estem davant d'una imatge paradigmàtica, la roda, entesa com el símbol per excel·lència dels cycles, les repeticions i les renovacions. El fet que Adrià la sentira mentre dormia, afavoreix la importància subliminal del missatge del pare.
- Hi ha diverses referències a la ciclicitat de la natura, concretament a l'alternança entre el dia i la nit. Així Adrià observa com “damunt meu semblava que les estrelles s'anessin enduent la nit i això que faltava molt perquè vingués la matinada” (pàg. 44).
- L'esperança cristiana del paradís, una promesa després de la mort, és mostrada a Adrià una vegada han mort les germanes: “totes hauran anat al cel, i afegia amb els ulls mig en blanc, quan hi anirem nosaltres, ens vindran a rebre” (pàg. 49). Com ens recorda Jean Chevalier, en el *Diccionario de los símbolos* (pàg. 281), el cel és el símbol de l'ordre sagrat de l'univers, ja que conté el moviment circular dels astres i la regulació cíclica de l'existència humana.
- És interessant que la simbologia del cercle no sempre siga positiva per a l'evolució del jove Adrià. Concretament ens referim a l'escena en què es retés per la molinera. La presència contínua del so de la mola l'angoixa (pàg. 59), aquesta sensació precedeix l'apallissament final per part del marit de la molinera. D'aquesta mateixa manera podem entendre el fet que “dos avions de plata feien cercles per damunt del pont” (pàg. 63), ja que també estan relacionats amb la destrucció i la guerra.
- L'amic Juli-Juli expressa a Adrià el seu desig per volar: “Jo, de nit, volo. Això fa que no estigui mai desesperat. Així que m'ajec no penso que al damunt hi tinc un sostre de guix i canyes sinó el deliri de les estrelles: camins d'estrelles, camps i més camps d'estrelles; i al cap d'una estona

de pensar només en el cel, fujo d'allà on sóc i volo" (pàg. 64). El vol, segons diu Jean Chevalier en el seu diccionari de símbols (pàg. 1078), en el món dels somnis expressa un desig de sublimació, de recerca d'una harmonia interior, d'una superació dels conflictes; s'hi inclou en l'esfera de l'aprenentatge interior.

- Agustí, un noi de Gràcia que coneix a la guerra, conta que quan era a missa observava "el treball de l'àngel quan feia el terra de l'església amb daus blaus i carmesins" a partir del qual es forma "la bombolla que cobria l'església i els pètals que la feien forta des de l'altar major fins als últims bancs" (pàg. 69). Destaquem aquesta imatge que precedeix la construcció final de l'església que contemplarà Adrià a les acaballes de la narració. Observem que la figura emprada per a la construcció de l'església dels humans, la bombolla, té unes connotacions de perennitat i d'immortalitat, aspectes relacionats amb la simbologia que ara tractem.
- L'home que coneix en el capítol "Els escapularis", un vell que "semblava que em conegués de sempre", abans d'oferir-li un escapulari de la Verge dels Àngels, fa una reflexió interessant a partir de la perennitat de les guerres ("les guerres, fill meu, tothom sap quan comencen però ningú no sap quan s'acaben", pàg. 78): "M'he pogut adonar que la gent parla perquè sí, i sempre diu el mateix. [...] La vida, si no ho saps, recorda-ho, és una repetició. ¿Per què no vols que els homes quan parlen es repeteixin? Perquè em cansa. Tampoc no t'hauries d'agradar tu que no ets altra cosa que una repetició." (pàg. 79). Davant d'aquesta realitat, Adrià confirma el seu desgrat per viure fins aquell moment. La possibilitat de la ciclicitat de les coses angoixa encara més el nostre protagonista, que enyora de nou el recer matern inicial a partir del desig expressat de ser un vegetal: "M'agradaria més ser una planta de les que broten i broten sense saber que viuen" (pàg. 79).
- Adrià menja un ou amb "gust d'avellanetes", un ou que relaciona amb el "sol més de color de rovell d'ou que el rovell d'ou que m'havia begut m'enlluernava" (pàg. 82). Aquesta imatge l'ha sorprès i li deixa una empremta considerable. Segons assenyala J. Chevalier en el diccionari esmentat, l'ou és el símbol de la interrelació entre la vida i la mort, relacionat amb la gènesi del món (pàg. 581).
- Eva es presenta a Adrià com "una morta viva.. que ja m'hauria mort fa vides i vides d'altra gent..." (pàg. 83). La jove manifesta així la seua creença en la ciclicitat de la vida, en la immortalitat. Justifica la seua opinió amb la idea que els morts "se'ls ha d'enterrar ben endins de la terra perquè puguin reposar per sempre ben a la vora de les arrels. I fer-se arbres" (pàg. 83). Un altre cop observem com la tornada a la natura, a l'element terra, és entès com una tornada a l'inici de la vida.
- Adrià manifesta que "no tenia ganes d'anar enlloc i bé havia d'anar en alguna banda" (pàg. 88). El jove ha après que el seu camí és circular i dinàmic i que no pot aturar-se, cal anar endavant, de la mateixa manera que els processos de la natura no poden romandre estàtics.
- El pres del castell del capítol XV manifesta diverses idees que podem encabir en la concepció cíclica de la vida. Així diu que "estic empresonat aquí per sempre" (pàg. 99), una afirmació que allarga el càstig fins a

després de la mort, “em va dir que per castigar-me no em deixaria morir mai” (pàg. 100), diu tot seguit. El pres concep la vida com un fet cíclic i continuat, que sempre es repeteix; fixem-nos en l’observació que fa sobre els fets naturals:

Mira i admira l’ordre perfecte de les estrelles, el pas del temps amb el seguici de les estacions: les portes de l’estiu, les portes de l’hivern. Mira les onades, escolta la grandesa dels vents que bufen quatre àngels des de les quatre puntes dels cels palpitants. El llamp que tot ho ratlla de foc, el tro que s’arrossega... (pàg. 100)

- Una taronja és l’objecte que trien tres noies per jugar, una imatge que sorprén Adrià, “rodona, pujava amunt contra el blau i queia rabent entre dues mans que l’esperaven a l’acabament d’uns braços” (pàg. 104). Una vegada el descobreixen, “la noia de la brusa groga se’m va acostar i em va tirar la taronja” (pàg. 105). Adrià, a partir d’aquell moment es fa partícep de la sort d’una de les protagonistes, Isabel, recentment abandonada pel seu promés, que ha tornat esguerrat de la guerra. La presència de la noia serà constant en el període següent de l’evolució de l’heroi. Així, Adrià rebrà posteriorment la proposició de maridatge amb Isabel, fet que rebutjarà per tal de continuar el seu camí. Podem entendre, doncs, la taronja com un símbol del retorn a l’estabilitat anterior, d’abandonament de l’avanç obtingut, ja que representa la temptació contrària a l’evolució de l’aprenentatge.
- Els capítols dedicats a Pere Ardèvol estan farcits d’exemples que representen la ciclicitat de la concepció del temps, alguns dels quals els hem vist adés en parlar d’aquest peculiar personatge. Recordem la representació immortal de l’home, “un home ni vell ni jove, com si no tingués edat” (pàg. 124), que sembla haver superat la vida i la mort. En el capítol XXI, recentment arribat a la casa de Pere Ardèvol, una vegada ha menjat i s’ha calfat a la llar, s’adorm i inicia un somni on ell és el protagonista i es dedica a fer bombolles de sabó “que volaven damunt d’una noia ofegada que les onades acostaven i s’enduïen” i que “es tornaven caps de persona que suraven i miraven el cel” (pàg. 124-125). Si atenem a l’anterior significació observada sobre aquest símbol, podem interpretar el somni com una victòria de l’evolució, de la continuació del camí iniciat, davant de la temptació de la passivitat, representada en el capítol anterior per la jove Isabel. Les bombolles que fa Adrià, o “un noi que se m’assemblava”, apunten “el cel”, el final del trajecte.
- Hi ha diverses frases sentencioses posades en boca de Pere Ardèvol, que fan referència a la concepció circular i perenne de l’existència, entre les quals podem destacar “som energia organitzada. Tot l’univers és energia”⁴⁵ (pàg. 126), o qüestions que el mateix personatge es fa del tipus “de quina manera el mateix pot esdevenir un altre”, que planteja la preocupació d’Ardèvol per la transformació contínua de la matèria amb el pas del temps.

⁴⁵ Afirmació que podem interpretar en la línia del principi de conservació de l’energia (ni es crea ni es destrueix, només es modifica), per la qual esdevé símbol de la ciclicitat de l’univers.

- La vella Isabel dóna a Adrià una capsa amb una papallona groga clavada a un suro (pàg. 151). Aquest estrany regal procedeix de la jove Isabel. Podem interpretar la imatge com una mostra del que significa l'atracció i la temptació anterior d'Isabel: la fi del viatge iniciàtic, l'aturament del cercle començat. Una papallona és el resultat d'una metamorfosi, però una vegada assolit aquest estat, ja no hi ha cap altra possibilitat més, el destí és la mort. En aquesta línia podem entendre que, amb aquest regal, Isabel intenta de nou temptar-lo perquè hi torne, tot recordant-li que faça el que faça la destrucció física és la fi dels humans.
- L'ambient que envolta l'ermità, segons conta a Adrià un vell que llaura (cap. XXIX), és un medi simbòlic on la natura presideix el pas del temps i els aïlla dels esdeveniments dels humans: "diuen que hi ha guerra, que els germans maten els germans, però aquí el Déu de l'herba i de l'arbre, del cel i de la boira, de l'aigua i de la roca, no para de beneir els homes de cor tendre" (pàg. 169). Així mateix, torna a aparèixer el referent circular de la construcció de l'església pels àngels que anteriorment hem vist descrita per Agustí, el noi de Gràcia que Adrià ha conegut a la guerra (pàg. 69): "la missa que diu no és com les altres: es veu que un àngel, sempre el mateix, li fa d'escolanet i bufa per engrandir l'ermita, la cobreix amb un vel de vidre fins que la converteix en una catedral." (pàg. 169).
- El discurs de l'ermità a Adrià també ofereix interessants reflexions sobre la concepció cíclica de la vida. Així diu que després de sentir-se rebutjat per la humanitat "vaig acceptar la vida. Havia de tornar a néixer, havia d'esborrar les formes que els homes m'havien posat a dins, tant els dirigents com els dirigits..." (pàg. 172). És en aquell moment quan, segons conta l'ermità, se li va aparèixer Jesucrist amb la forma d'un simbòlic anyell, que podem interpretar com un senyal de la immortalitat i del trencament amb la temporalitat lineal dels humans⁴⁶.
- Després de l'experiència amb l'ermità, Adrià arriba a una altra masia en el capítol XXX on troba dues nenes que juguen amb un cuc "que es cargolava i descargolava sense parar". Amb l'acció de les nenes, "el cuc, vermell i lluent, no parava de cargolar-se" (pàg. 174). Hem d'interpretar aquest animaló com un símbol relatiu a la temporalitat cíclica de l'existència, ja que el cuc representa la fase primera de la metamorfosi dels insectes. La imatge del cuc cargolant-se reforça la sensació circular del referent. Per contra, en el mateix capítol, apareix una altra figura que remet a circularitat⁴⁷, ens referim a l'"home tot greix, rodó com la lluna plena", al qual les nenes "li van tirar un cuc pel cap" (pàg. 175).

⁴⁶ Vegeu les definicions de Jean Chevalier en el *Diccionario de los símbolos* (pàg. 344-346) sobre la figura de l'anyell en relació a Jesucrist.

⁴⁷ Aquest home, deformat per la quantitat de menjar que ingereix, és el contrapunt a la concepció circular de l'existència, ja que concreta aquesta figura en una dimensió física, ben allunyada de la dimensió immaterial a què ens referim. Com a prova d'aquesta falsa imatge del que ha de ser la concepció circular de la vida, coneixem que, a conseqüència de l'apetit incessant de l'home, "tinc vida per set mesos; el greix em volta el cor i me'l va ofegant" (pàg. 178). Destaquem finalment el sobrenom interessant del personatge, l'home lluna.

- L'home que caminava d'esquena al sol i a la lluna presenta també una forta càrrega simbòlica, ja que la seua vida és un exemple per a Adrià de camí circular orientat per la lluna. La seua dedicació ha estat "advocat dels pobres, dels empresonats per haver robat un tros de pa, dels abandonats de la mà de Déu..." (pàg. 187). L'home se sent atret per la seua ombra, que esdevé guia del seu viatge, per la qual abandona la dedicació als més necessitats, de tal manera que camina "acompanyat de la meua ombra. D'esquena a la lluna per poder-la veure de nit; d'esquena al sol per poder-la veure de dia." (pàg. 188).
- La lluna, com també el sol, presència els darrers processos d'aprenentatge d'Adrià. Així en el capítol XXXVI observem que "un raig de lluna tremolava als meus peus" mentre reflexiona la sensació de por: "la por ja era d'una altra mena: tenia por de mi. Por de no tornar mai més a ser jo per culpa d'aquella por tan grossa que m'estrenyia i m'estrenyia. La claror de la lluna em va posar al davant l'entrada d'una cova" (pàg. 208). La llum de la lluna ha permès que Adrià busque un recés en el bosc on descansa i dorm; en aquell moment "a dintre del meu son s'hi va ficar un somni: una mà de gegant que s'acostava a través de grans riuades d'aigua tapava el forat de la cova perquè no pogués sortir-ne mai més" (pàg. 208). Per contra, en el capítol següent, observem que "un sol esporuguit començava a foradar el llençol de boira" davant del qual Adrià reconeix que "jo hauria hagut de ser com aquella taca de sol que no pensava si un noi la mirava o no la mirava, sense amoïnar-se per si la boira el separava del món" (pàg. 210). El sol permet que Adrià en mirar-se al llac actualitze els seus records del punt inicial d'origen, la llar familiar, alhora que sent unes veus que fan intuir la fi del seu viatge: "Tot es perdrà si no tornes... encara està tot igual. Torna..." (pàg. 211). Adrià veu que "a dintre de l'aigua sota de la meua cara hi havia una altra cara, igual que la meua amb el senyal al front" (pàg. 211), una imatge que es perdrà amb "un raig de sol més fort".

Tant la lluna com el sol són dos símbols d'imatge física circular que simbolitzen la potenciació de les característiques innates dels humans⁴⁸: la lluna, les facultats interiors; el sol, les facultats exteriors. La presència dels dos astres agilitza l'evolució del cercle que traça Adrià en el seu camí d'aprenentatge.

- El pescador del llac mostra a Adrià un estany d'aigua verda que hi ha junt a una muntanya misteriosa, del qual es contenen diverses llegendes ja que les coses que s'hi tiren "s'enfonsen fent un remolí" (pàg. 216). El jove, en el capítol següent ("La caiguda"), en lloc d'anar a dormir, com ho ha fet el pescador, va tot sol al misteriós estany⁴⁹. Sense saber per

⁴⁸ Vegeu bàsicament el llibre de Rodolfo Hinostroza *El sistema astrológico* (1973) i el de Rachel Pollack *Los setenta y ocho grados de sabiduría del Tarot. Arcanos Mayores* (1980).

⁴⁹ En el capítol posterior ens assabentem que la vivència d'Adrià ha estat producte interior de la seua ment, ja que el pescador el descobreix dins la casa. Amb tot, el jove dubte de la seua experiència: "Podia ser que coses de debò i coses de somni s'haguessin barrejat i no pogués arribar a destriar quines eren les de debò i quines les de somni?" (pàg. 226).

què, “d’una empenta em van fer caure a l’estany que se’m va empassar com si fos una oliva” (pàg. 221). És engolit per aquest simbòlic remolí i inicia un seguit de sensacions sobre les quals manifesta: “com si acabés de néixer, amb prou feines sabia caminar” (pàg. 221). Cal recordar la significació possible del remolí en l’esdeveniment; Jean Chevalier, en el *Diccionario de los símbolos* (pàg. 479), relaciona aquesta figura amb la confluència dels dos plànols vitals, la vida i la mort (que anomena *kalpa* i *pralaya*), és a dir, la mort iniciàtica i el renaixement en un ésser transformat. Estem, per tant, en el límit de la inflexió del cercle que configura l’aprenentatge iniciàtic d’Adrià Guinart. A partir d’aquesta interpretació simbòlica del remolí observem el paral·lel amb les manifestacions del jove: “Algú que no podia veure jugava sense parar amb els meus sentiments, amb la meua vida per fer-me adonar que no era meua, que era deixada, que en feia el que volia” (pàg. 223). Adrià és conscient, a partir d’aquesta experiència amb el remolí de l’aigua, que alguna cosa ha canviat, que el camí de tornada es troba prop.

- En el capítol “Ira” la vella conta la història dels últims dies d’Eva, que presonera seua era prostituïda als soldats. Hi ha un objecte que remet a “La caiguda”, en el moment en el qual Adrià creia haver anat a l’estany de la muntanya i haver estat engolit pel remolí; ens referim a les cordes amb què la vella lligava la jove “per servir de companyia a la vella del bosc” (pàg. 238), unes cordes que ja havien cridat l’atenció d’Adrià en entrar a la casa, i que són presents a la fi del capítol on ha somiat el viatge interior en les aigües de l’estany: “I jo estava estirat a l’entrada del cobert, mig enfora mig endins, amb els peus embolicats amb una corda que sortia d’un embolic de cordes que hi havia a tocar d’una pota del taulell” (pàg. 223). La corda simbolitza l’ascensió, el lligam amb el món espiritual, l’assoliment de la darrera etapa iniciàtica⁵⁰.

Com veiem, els elements de la natura fan referència constant a la ciclicitat de la vida: els punts cardinals, els fenòmens físics, el pas dels anys, les estacions, el renaixement a partir de la mort, les accions dels animals, etc., un seguit de coses que ens recorden la periodicitat del món. Les quatre estacions són l’eix central de l’existència de molts protagonistes de les últimes narracions de l’escriptora⁵¹. Els humans adquireixen així

⁵⁰ Vegeu la interpretació de Jean Chevalier en el seu diccionari de símbols (pàg. 386-388).

⁵¹ Com a *Quanta, quanta guerra...*, la importància temporal de les quatre estacions pot venir potenciada per l’englobament de totes quatre en una unitat temporal de gran importància en el món vegetal: l’any. Aquesta unitat és la connexió amb la unitat temporal vegetal, l’estació (l’evolució de la terra al voltant del sol). L’any és el conjunt de les quatre estacions; l’“any humà” comença en gener, però l’“any vegetal” comença en la primavera, en març. L’inici del cicle vegetal amb la primavera, coincideix amb l’inici del cicle astrològic: àries és el primer signe del zodíac i s’interpreta com l’inici de l’activitat, la vinguda del foc que desperta la vida interna, simbolitzada pel darrer signe del cicle astrològic, peixos. La primavera representa, doncs, l’inici de la vida; l’estiu, el desenvolupament; la tardor, la maduresa; l’hivern, la vellesa i la mort. Però darrere de l’hivern torna la vinguda de la primavera; la mort representa així la vinguda novament de la vida.

La narrativa breu de l’escriptora també ens ofereix diversos exemples de la imbricació temporal de la natura. Dins del recull *Viatges i flors*, recordem el poble “dels morts” on

característiques pròpies dels vegetals, ja que l'existència d'aquests està sotmesa al pas d'aquestes quatre estacions⁵².

En les darreres novel·les, la ficcionalitat es construeix damunt d'una concepció cíclica del temps. Els elements de la natura, regits per aquest principi, prenen força; en *Quanta, quanta guerra...* l'acció ve marcada per l'alternança sol/lluna i nit/dia; en *La mort i la primavera* són les quatre estacions les que estructuren la història. Com bé assenyala Carme Arnau en parlar de la novel·la inacabada, "els rellotges, lligats a la temporalitat històrica, no tindran cap sentit" (1990, 35). Així, el rellotge de l'escorxadador no té busques, i al de sol del mig de la plaça li havien robat el pal que assenyalava les hores. La desaparició de la concepció occidental del temps provoca que els habitants del poble tinguin una "concepció arcaica del temps", de manera que "no tenien ganes de saber a quin temps del dia vivien" (pàg. 57). Pel que fa a *Quanta, quanta guerra...*, hem de dir que el protagonista s'insereix dins una coordenada temporal concreta, una nit, temps ficcional en el qual es desenvolupa tota la narració. L'eix cronològic és així definit per l'evolució del dia a la nit davant l'absència del sol.

La importància de la natura en la concepció de la vida literària d'aquests personatges de Mercè Rodoreda connecta plenament amb el desig de continuïtat de la vida després de la mort física. Podem trobar l'arrel d'aquesta idea en la mateixa trajectòria vital de l'autora; Josep M. Castellet en *Els escenaris de la memòria* (1988, 36) ho assenyala en els darrers anys d'existència de Rodoreda a Romanyà de la Selva:

i així passaven els dies sense altra temporalitat precisa sinó l'alba i el crepuscle, el dia i la nit, les estacions.

El canvi estacional i la presència dels astres són els referents cronològics d'una escriptora retirada de la ciutat i que viu en un indret on la natura pren una força colpidora. Potser aquesta siga també una influència de l'apropament personal cap a filosofies esotèriques i orientalistes, però és evident que és un tret fonamental de les literatures que podem anomenar com a *fantàstiques*. Així la ciclicitat d'elements ens remet al principi d'immortalitat de les cultures d'orient. Rodoreda supera així el temor a la mort, una desaparició física que veu ben propera; naix, per tant, l'esperança de la continuïtat i de la ciclicitat de l'energia. *Quanta, quanta guerra...* és el símbol de la permanència de la vida després de la mort; l'esperança després de la destrucció.

Finalment, en la línia interpretativa de Baquero Goyanes de les novel·les circulars⁵³, per tal d'evidenciar que la concepció cíclica de l'expressió del temps en les novel·les de Rodoreda no és un fet estrany en la narrativa

aquests retornen on van morir dues vegades a l'any: en els solsticis d'estiu i d'hivern.

⁵² La "flor caminaire" ens dona un exemple a seguir pels nous protagonistes de la Rodoreda. La vida d'aquestes flors ve lligada al pas de les estacions: naixen a la primavera, creixen i es desenvolupen a l'estiu, perden els colors a la tardor i moren a l'hivern (*Viatges i flors*, pàg. 120-121).

⁵³ "Estructuras geométricas", *Estructuras de la novela actual* (1995), pàg. 205-218.

contemporània, farem esment d'alguns exemples d'obres citades al llarg del nostre estudi en relació amb els paral·lels observats amb la narrativa de l'autora. El sentit cíclic del temps és una constant en la narrativa de l'escriptora, especialment en els darrers textos, i podem trobar un interessant paral·lel en les obres de Katherine Mansfield, de Virginia Woolf⁵⁴ i, sobretot, en la literatura influenciada per les filosofies orientals, com és el cas de Herman Hesse.

Les trajectòries vitals dels darrers protagonistes de les novel·les de Mercè Rodoreda presenten un desig de fugida de la quotidianitat. La vida s'entén com un cicle d'on cal eixir per assolir un major grau de superació. Aquesta especial concepció de la vida física, com un tot cíclic, ens remet a les propostes de les filosofies orientals. Un escriptor contemporani influenciat per aquestes, Herman Hesse, també incideix en aquesta concepció cíclica de la vida, que el duu a plantejaments com aquest en la novel·la *Siddhartha*:

¿com podem saber si anem pel bon camí? Estarem apropant-nos al coneixement? Assolirem prompte l'alliberament? No seguirem fent voltes en cercle... nosaltres que tant enyorem evadir-nos del cicle terrible? (pàg. 30)

La influència de la narrativa de Virginia Woolf és també palesa en la visió cíclica del temps que ofereix Mercè Rodoreda. Vegem sinó unes paraules de la protagonista de la novel·la *Al far* (1927):

Ara, dia darrere dia, la llum feia girar, talment una flor reflectida a l'aigua, la seva imatge clara a la paret de davant. (pàg. 151)

Les protagonistes de Woolf, si bé veuen avançar impassibles el pas del temps, entenen que les coses es repeteixen, fet que dificulta encara més la possibilitat de canviar la realitat. Virginia Woolf, en les seues obres, entén la natura com un tot cíclic, on l'existència és immutable. Rodoreda canvia també la imatge estàtica, del medi que envolta els protagonistes de les primeres narracions, pel medi natural de *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera*, que canvia i evoluciona segons ho fan els seus protagonistes. Podem aplicar-hi les paraules següents de la novel·la *Les ones* de Virginia Woolf que defineixen, al nostre parer, la nova concepció de la natura en la literatura de Mercè Rodoreda:

No hi ha res de permanent en aquest univers, res d'estable. Tot oneja, tot balla; tot és celeritat i triomf. (*Les ones*, pàg. 31)

Malgrat tot, encara queden elements immutables que recorden el racionalisme i la lògica de l'expressió temporal dels textos de maduresa de Mercè Rodoreda. Woolf diu en la mateixa novel·la que "hi ha, doncs, un món immune al canvi" (pàg. 69). Les narracions darreres de Rodoreda són simbòliques, però el realisme és encara dominant. La ciclicitat de la seua

⁵⁴ En diversos moments del nostre estudi, a partir de les citacions de les biografies de Rodoreda, hem assenyalat el seu interès per les obres d'aquestes dues autores. Cal destacar la referència al gust per l'obra de K. Mansfield que Rodoreda expressa en una carta a l'Anna Murià del dia 5 de juny de 1946.

creació afebleix la quotidianitat de l'expressió, però la presència, directa o indirecta, del món dels humans, dona entitat versemblant a la narració. La reflexió de Bernard, un dels protagonistes de *Les ones*, sintetitza la idea de ciclicitat en la proposta de l'escriptora; vegem-la:

Aquesta gota que cau no té res a veure amb la pèrdua de la joventut. Aquesta gota que cau és el temps que s'aprima fins a convertir-se en un punt. El temps, que és una pastura assolellada coberta per una llum bellugadissa, el temps, que és ample com un prat al migdia, agafa pendent. El temps s'aprima cap a un punt. Quan una gota cau d'un got gràvid d'algun sediment, és el temps que cau. Aquests són els cicles veritables, aquests són els esdeveniments certs. [...] Però reflexionem. La gota cau; s'ha acabat una altra etapa. Etapa rere etapa. I per què s'han d'acabar les etapes? I on porten? A quina cloenda? Car les etapes arriben vestides de gala. (pàg. 118-119)

La concepció cíclica de les estructures desenvolupades per les novel·les de Virginia Woolf són una resposta davant la qüestió del pas imparabile del temps, des de la perspectiva dels personatges literaris. L'evolució de la narrativa de Mercè Rodoreda en la concepció del temps ens ofereix uns primers personatges resignats davant l'avanç temporal i uns darrers protagonistes satisfets perquè aquest pas constant no suposa una destrucció permanent, ja que els fets es repeteixen sovint i possibiliten la seua superació. El temps, per a Mercè Rodoreda i els seus personatges, és el canvi, el pas d'etapes en la vida dels humans, unes etapes que s'assemblen però que són progressives, segons l'evolució de la maduresa de l'ésser humà. Aquests cicles no poden tornar. Una etapa passada no pot ser retrobada.

Pel que fa a la relació amb l'obra de K. Mansfield, podem dir que aquesta autora oferí a Mercè Rodoreda un model ben interessant: els relats de la novazelandesa són el miratge d'una estona concreta, d'un fet determinat; finalment, les històries narrades retornen al moment inicial⁵⁵. Hi ha, per tant, una sensació continuada del temps, l'inici i la fi del qual es corresponen cronològicament, el desenvolupament de la narració és un vagareig pel món dels pensaments i dels records. En relació a aquesta autora, cal recordar que Rodoreda afirmà en una entrevista feta per Carme Arnau i Dolors Oller que "vaig tenir una època de gran enamorament de la Katherine Mansfield, que suggereix les coses" (pàg. 19); l'escriptora se sent colpida pel conte "El canari", un relat construït a partir de l'enyorança que sent una dona vella per un canari. La influència envers l'obra de Rodoreda es troba en el desig de crear una narrativa espontània i alhora lírica, que arribe prompte al lector i que el faça sentir-s'hi fortament atret. No podem dir, com assenyala Maria-Aurèlia Capmany en "Mercè Rodoreda o les coses de la vida" l'any 1968 (pàg. 47), que Rodoreda empre la tècnica impressionista de Mansfield a partir dels detalls més pròxims, ja que la nostra escriptora vol "oblidar deliberadament tot el que ha vist i

⁵⁵ És interessant l'estudi recent del professor Enric Balaguer en l'article "Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda" (1996) sobre els paral·lels estructurals d'aquestes dues autores.

reconstruir-ho de nou per fer més evident l'amarguesa i l'absurd" (Capmany 1968, 47).

En aquest apartat hem intentat assenyalar els elements simbòlics més importants que contribueixen a la creació d'una estructura circular de la novel·la de Rodoreda en relació amb l'eix temporal. Els aspectes paral·lels apuntats amb altres autors/es ens permet d'observar models literaris d'aquesta estructura narrativa⁵⁶. Amb tot, si atenem a les explicacions de Baquero Goyanes en el llibre *Estructuras de la novela actual* (pàg. 210-212), *Quanta, quanta guerra...* planteja dos elements fonamentals en la construcció circular de la novel·la. En primer lloc, cal destacar l'enllaç existent entre el final i el principi de la novel·la; el personatge promet tornar al lloc inicial una vegada ha acabat la seua formació, però sobretot podem indicar els títols del primer i darrer capítol: "A mitjanit" i "L'acabament d'aquella nit", respectivament. L'autora tanca el cercle iniciat amb la referència metafòrica a una unitat temporal precisa: una nit. És obvi que tots els afers d'Adrià Guinart no poden haver succeït en un període de temps tan breu. Carme Arnau, en *Miralls màgics* (pàg. 108-110), també es refereix al sentit metafòric del pas del temps en la novel·la que recorda les estructures temporals de les obres místiques⁵⁷.

En segon lloc, la negació de l'afirmació primera de la novel·la és un altre tret que ens aproxima a la novel·la circular: la nit presideix el desenvolupament de la història i la seua fi ens presagia que tot pot començar de nou⁵⁸.

Hi ha d'altres elements que reforcen el caràcter cíclic de la història. Com hem vist hi ha diversos símbols i imatges que apareixen en diverses ocasions, localitzades normalment en els records de la infantesa d'Adrià, en els somnis premonitoris del seu viatge i a les acaballes del trajecte. Pensem, per exemple, en la imatge final de la construcció de l'església pels àngels, amb l'estructura circular que la cobreix; com també en les cordes que lliguen Adrià en somnis i Eva en l'empresonament per la vella del bosc.

Tot plegat, ens duu a confirmar la nostra hipòtesi inicial, *Quanta, quanta guerra...* té una estructura cronològica circular, que complementa l'estructura narrativa general de la novel·la d'aprenentatge.

⁵⁶ No és el nostre objectiu fer un llistat exhaustiu dels referents literaris de l'estructura desplegada per Mercè Rodoreda en aquesta novel·la. Per tal d'observar d'altres obres d'aquestes característiques, remetem novament al capítol "Estructuras geométricas" de l'assaig de Baquero Goyanes assenyalat anteriorment.

⁵⁷ En aquest sentit, Arnau cita l'obra de sant Joan de la Creu *En una noche oscura* (Arnau 1990, 108).

⁵⁸ Baquero Goyanes, en el llibre esmentat (pàg. 211), observa aquesta característica a partir de la novel·la *Molloy* de Samuel Beckett.

2.3 L'ESTRUCTURA NARRATIVA

2.3.1 L'estructura de *Quanta, quanta guerra...* en relació a les altres novel·les de l'autora

Quanta, quanta guerra... és una novel·la fragmentada en tres parts que contenen un total de 43 capítols, l'extensió dels quals és més aviat curta. Aquesta estructuració obeeix a la voluntat general de la narració de facilitar la recepció de la informació que es desprén en cada passatge de la vida del protagonista. D'aquesta manera cada capítol, amb l'excepció de les escenes centrals dedicades al coneixement de Pere Ardèvol, remet al contacte amb un nou personatge decisiu per a la formació del jove protagonista.

Aquesta característica de l'estructura interna de la novel·la no és aliena a la resta de les obres de l'autora. En una entrevista que va concedir a Dolors Oller i a Carme Arnau l'any 1980, Mercè Rodoreda explicava el seu procés creatiu a partir de la concepció de la novel·la com una unió de parts, el conjunt de les quals donen sentit a la narració. Aquestes són les seues paraules: "Puc fer el projecte d'un capítol, però de tota la novel·la és impossible. Perquè a vegades he fet allò de planificar una novel·la, m'he trobat que ha sortit tot diferent del que jo havia apuntat.". Bona mostra d'aquesta creació fragmentària són les dues novel·les inacabades publicades pòstumament, *La mort i la primavera* i *Isabel i Maria*; totes dues presenten versions diferents dels mateixos capítols i, en el cas de la segona, fins i tot, hi ha buits temporals per cobrir entre els passatges.

Les novel·les de Rodoreda, en general, presenten moltes pauses. *Quanta, quanta guerra...* també. És així com els capítols de la novel·la prenen força i dirigeixen l'evolució dels continguts. La distribució d'aquests origina petits grups conceptuals importantíssims per a l'evolució de la novel·la rodorediana. Per tal de contrastar aquesta opinió, hem establert el quadre següent, a partir de l'estructuració interna de les narracions rodoredianes:

ANY DE PUBLICACIÓ	TÍTOL DE LA NOVEL·LA	NÚM. DE CAPÍTOLS	NÚM. DE PÀGINES
1932	<i>Sóc una dona honrada?</i>	37 pauses -----	183 pàgines 190 pàgines

1934	<i>Del que hom no pot fugir</i>	12 capítols	216 pàgines
1934	<i>Un dia en la vida d'un home</i>	21 capítols	161 pàgines
1936	<i>Crim</i>	20 capítols	225 pàgines
1938	<i>Aloma</i>	49 capítols	207 pàgines
1962	<i>La plaça del Diamant</i>	50 capítols	247 pàgines
1966	<i>El carrer de les Camèlies</i>	6 capítols	162 pàgines
1967	<i>Jardí vora el mar</i>	3 parts i 52 capítols	260 pàgines
1974	<i>Mirall trencat</i>	3 parts i 43 capítols	219 pàgines
1980	<i>Quanta, quanta guerra...</i>	3 parts i 8 capítols	145 pàgines
1986	<i>La mort i la primavera</i>		229 pàgines
1991	<i>Isabel i Maria</i>		

L'evolució creativa de l'escriptora ens ofereix progressivament una major fragmentació de les novel·les. Els capítols prenen importància dins de l'obra, fins i tot forcen l'agrupament en parts, en conjunts de capítols, en les darreres novel·les. Les divisions adquireixen sentit propi i autonomia, són l'origen de l'enriquiment expressiu del conjunt de l'obra. Rodoreda, escriptora minuciosa, perfecciona l'estil des de les unitats bàsiques, crea apartats elaborats que, a poc a poc, donen força i cohesió a la novel·la en conjunt. Aquesta evolució autònoma dels capítols porta a l'escriptora a donar-los fins i tot un títol que, en molts casos, defineix la trajectòria de la obra; aquest és el cas de *Mirall trencat* i *Quanta, quanta guerra...*, les dues últimes novel·les publicades en vida de l'autora. La novel·la publicada el 1974 presenta l'estructura novel·lística més complexa de la narrativa de l'escriptora, malgrat tenir un menor nombre de parts que la publicada sis anys després. *Mirall trencat* és un conjunt perfecte de fets i de situacions plantejades entre els més de quaranta personatges en una estructura típica de la narrativa: presentació, nus i desenllaç, segons cadascuna de les tres parts.

Aquesta estructura és present en la major part de la narrativa de l'escriptora. Maria Campillo i Marina Gustà, en l'estudi que feren l'any 1985 sobre *Mirall trencat*, destaquen l'existència d'aquesta estructura clàssica de novel·la en els textos de Mercè Rodoreda:

presentació d'una realitat, amb personatges, escenari i relacions diverses establertes entre aquests elements; aparició del conflicte que fa que aquest món de relacions entri en crisi i es modifiqui; resolució d'aquest conflicte en termes d'establiment de noves relacions entre aquells elements que configuraven la realitat primera. (Campillo/Gustà 1985, 15)

Ressenyem a continuació com es concreta en les principals obres de l'escriptora aquesta estructura interna, la qual cosa ens permetrà d'incloure *Quanta, quanta guerra...* dins les característiques comunes a la resta. Vegem-hi els elements que regeixen els capítols de les novel·les observades:

[1] PRESENTACIÓ

[2] NUS

[3] DESENLLAÇ

- a. *La plaça del Diamant* s'inicia amb la localització dels protagonistes, Natàlia i Quimet, en la ciutat on viuen [1]; en segon lloc, sorgeix el conflicte [2] (relació dels protagonistes, guerra civil espanyola) i finalment es resol [3] (matrimoni amb l'Antoni i millora socioeconòmica)
- b. *El carrer de les Camèlies* és la història d'una nena abandonada i recollida per una família barcelonina [1], fuig de casa per tal de trobar la pròpia identitat (manté diverses relacions amoroses), heus ací el punt de conflicte permanent que provoca l'evolució de la protagonista [2], i finalment troba l'estabilitat, amb la darrera relació que manté [3].
- c. *Jardí vora el mar* ens presenta la narració d'un nucli familiar que estiujeja a la casa on treballa el jardiner protagonista [1], hi ha un seguit de situacions conflictives [2], que troben la seua conclusió a les acaballes de la novel·la [3].
- d. *Aloma* comença amb la descripció de la família protagonista i la relació existent entre els seus membres [1]. Els conflictes de convivència plantejats (amb la vinguda de l'oncle d'Amèrica) donen cos a la novel·la [2]. Tot acaba amb l'embaràs d'Aloma i el reforçament interior d'aquesta [3].
- e. *Mirall trencat* s'estructura en tres parts. En la primera trobem la descripció i presentació dels principals personatges de la novel·la, des del matrimoni entre Teresa Goday i Nicolau Rovira fins a la mort del petit Jaume [1]. La segona part significa el desenvolupament dels fets més tràgics de la novel·la: la relació gairebé incestuosa entre Ramon i Maria, que desemboca amb la mort d'aquesta última, i la mort de l'Eladi [2]. La tercera part aporta la consecució final a l'evolució anterior de la família Valldaura: Teresa mor i Sofia fuig a París mentre s'esdevé la guerra civil; més endavant torna per tal d'encarregar-se de l'enderrocament de la casa familiar on romanía l'esperit de Maria [3].
- f. *Quanta, quanta guerra...* és la novel·la d'Adrià Guinart, un jove que, després de fugir de casa [1], comença un llarg camí paral·lel a la guerra, on assoleix la maduresa personal a partir de les noves situacions plantejades amb els personatges que hi troba [2]. Adrià pot tornar al lloc inicial d'on partia per dur endavant els seus projectes [3].

- g. *La mort i la primavera* és la història del jove anònim Ell i la seua marastra, Ella [1]. Localitzats a un poble fantàstic, provoquen una sèrie de fets contraris a les creences de la societat [2]. La fi és dramàtica, Ella viurà reclosa a casa dels pares, i Ell se suïcida seguint el ritus de mort del poble [3].

Podem concloure aquest apartat ressaltant la funcionalitat de la fragmentació contínua del discurs rodoredià; aquest recurs afavoreix l'objectiu final de la seua prosa: la creació d'un text immediat i col·loquial que aproxime el personatge al lector. Així ho entén també P. Gamisans en un article on estudia la llengua de l'escriptora:

l'estructura lineal de les novel·les rodoredianes, fetes de nombrosos capítols curtíssims, consisteix en una parcel·lació del canemàs narratiu, com si reduint i delimitant les superfícies o els volums narratius l'autora volgués alliberar l'escriptura de tota preocupació altra que l'expressiva. (1991, 356)

La brevetat dels capítols connecta amb les característiques del monòleg en primera persona que regeix gran part de les obres de Rodoreda.

En aquest sentit, *Quanta, quanta guerra...* no és en absolut una novel·la d'estructura peculiar. Respon a paràmetres semblants a l'estructuració interna de les altres narracions de l'autora. Podem destriar els principals components de l'estructura narrativa de la novel·la a partir de la proposta d'estructuració del relat conversacional de W. Labov⁵⁹:

- [1] RESUM
- [2] ORIENTACIÓ
- [3] COMPLICACIÓ DE L'ACCIÓ
- [4] AVALUACIÓ
- [5] DESENLLAÇ
- [6] CODA

La novel·la s'inicia amb un primer capítol que esdevé *resum* i *orientació* de la història. "A mitjanit" ens presenta a l'efecte els principals trets que ens fan augurar quina serà l'orientació de la novel·la, a partir de signes premonitors que es reproduiran al llarg del text: "Vaig néixer a mitjanit, a la tardor, amb una taca al front no pas més grossa que una lletia" (pàg. 27). L'*orientació* de la història es concreta en la presentació del personatge principal, com també d'algun secundari d'importància rellevant per al desenvolupament d'aquest (la mare, els amics de la infància, el pare Sebastià).

⁵⁹ Extreia de l'estudi de M. J. Toolan, *Narrative. A critical linguistic introduction*, Londres, Routledge, 1988, cap. 5. Hem recollit el suggeriment d'aplicació de l'esquema dels autors d'*Elements de lingüística per al discurs literari*, els professors Maingueneau i Salvador (pàg. 146-147): "Labov va desenvolupar aquesta teorització per donar compte de l'estructura de relats conversacionals (les narracions que s'insereixen sovint en la interacció conversacional), però les seues possibilitats d'aplicació a l'anàlisi de la narrativa literària són ben suggestives" (pàg. 147).

La *complicació de l'acció* s'inicia al capítol següent amb "la fugida" d'Adrià. Amb aquesta acció comença el desenvolupament de les escenes que donen sentit a la narració: el camí iniciàtic d'un jove que el conduirà a la maduresa. Se succeeixen les escenes consecutives en les quals Adrià coneix un conjunt de personatges que afavoreixen la seua formació. L'aprenentatge finalitza amb el pescador, un darrer personatge clau perquè Adrià reflexione sobre la nova situació adquirida. Amb el somni de "La caiguda", el jove comprén que el seu viatge d'iniciació ha acabat, cal que torne al lloc d'origen. La conversa final amb el pescador pot interpretar-se, seguint l'estructura proposada per Labov, com l'*avaluació*, és a dir, la consciència de les conseqüències obtingudes a partir de la rememoració dels fets anteriors. Així Adrià recorda que "me'n vaig anar de casa per veure pobles, per conèixer gent i perquè la meua mare m'havia avorrit... i res no hauria pogut aturar-me. I també per anar a fer la guerra; tot i que l'he vista de la vora no puc dir que l'hagi viscuda perquè tant com he pogut n'he anat fugint." (pàg. 228).

A partir d'aquest moment es desenvolupa el *desenllaç*, la fi del camí d'Adrià. La darrera recerca dels senyals d'Eva, el coneixement de la seua mort, l'assassinat de la vella del bosc i la contemplació de la construcció de l'església per part dels àngels, són escenes que confirmen el trencament de l'evolució anterior d'Adrià i l'inici del retorn: "Tornaria diferent." (pàg. 246). L'acabament de la novel·la ens fa pensar fins i tot en un possible missatge final de recomanació, identificable amb l'estructura de la *coda*: "A dintre d'aquesta església feta pels àngels i per la fe dels qui vénen cap a mi, ompliré de rosada el calze de la meua mà i beneiré el sol d'aquesta nit que és Jesús innocent, el que tot ho dona. Des d'aquesta muntanya tan vella, sense església i sense altar de fusta, més enllà dels mars, més enllà dels rius, des d'aquest cim amb cresta de núvol i amb fonaments de boira, beneiré els assassins i els assassinats, les carns que es desfan, els ossos que es separen, les venes que han xopat la terra de sang. Beneiré aquests batallons d'ànimes que s'acosten, atretes per la meua pietat en busca del meu perdó." (pàg. 245). El missatge té un fort contingut religiós, relacionat com hem vist amb la imatge del judici final descrit a l'Apocalipsi de l'Antic Testament; l'autora hi vol reflectir la humanitat aconseguida pel personatge a través del seu aprenentatge.

L'estructura interna de la novel·la ens ofereix, doncs, un seguit d'escenes simultànies i successives que constitueixen el fil conductor de la història. Podem afirmar així que *Quanta, quanta guerra...* es troba més pròxima a l'estructura dels llibres de viatges⁶⁰ que a la de les novel·les. Per a fer aquesta matisació partim de la proposta classificatòria de Boris Tomasevskij en el llibre *Teoria de la literatura* (1925)⁶¹. Segons l'autor en

⁶⁰ Entenem la novel·la com un llibre de viatges interiors, és a dir, com la mostra de l'evolució interna d'un personatge a través d'un recorregut per diversos llocs.

⁶¹ Hem consultat la traducció espanyola del llibre original de l'autor *Teorija literatury. Poetika*. Hem vist també la traducció catalana del capítol que ens interessa del llibre "Temàtica" (capítol 8 de la part III), inclosa al llibre editat per Enric Sullà l'any 1985 *Poètica de la narració* (pàg. 11-46).

els llibres de viatge els fets són narrats amb simultaneïtat, hi ha una successió de fets diferents sense que hi haja una causalitat entre aquests. Així és *Quanta, quanta guerra...*, una novel·la on els passatges descriuen les experiències d'Adrià Guinart sense que hi haja entre aquestes una causalitat marcada. Els fets esdevenen complementaris en l'objectiu final del personatge, l'assoliment d'una formació. El lector troba d'aquesta manera la descripció de diversos llocs i espais on el protagonista coneix els personatges que condicionen la seua evolució. No obstant això, hi ha algunes escenes amb un tarannà més novel·lístic, en els quals hi ha una interacció en les relacions entre els personatges; ens referim a la relació d'Adrià amb Eva, un fet interromput per altres escenes que contínuament es reprén en el record del jove⁶². Aquest és, per tant, un element que permet consolidar la concepció de novel·la de la història escrita per Rodoreda, encara que es troba desdibuixada per l'evolució general del viatge. La relació d'Adrià amb Eva perd, doncs, la força protagonista que hauria tingut amb una altra consideració més novel·lística de l'obra.

No hi ha, doncs, una *intriga* al llarg de la novel·la⁶³, sinó una successió de fets moltes vegades aïllats. La història se centra en l'evolució d'Adrià, un fet que serveix de tema general, a partir de la qual s'estructuren separadament el conjunt de capítols, que obtenen moltes vegades unes temàtiques pròpies. Aquest fet és anomenat pel teòric Tomasevskij, en el capítol "Temàtica", "descomposició de l'obra" (pàg. 18), atenent a la distribució de la temàtica general al llarg de les escenes d'una manera individual i aïllada.

2.3.2 La novel·la d'aprenentatge. El "bildungsroman". Influències esotèriques en l'estructura narrativa

Concebre la narrativa de Mercè Rodoreda com una novel·la d'experiències, atesos els perfils humans establerts, no és gens arriscat. En tractar les seues novel·les, ben bé podem parlar d'evolucions individuals dins la societat. Hem establert una estructura narrativa en les obres de Mercè Rodoreda que afavoreix aquesta interpretació: hi ha un personatge o personatges que s'interrelacionen amb el medi, es planteja un conflicte que altera finalment les relacions establertes a l'inici. Enmig, les històries de Mercè Rodoreda ens proporcionen un perfil humà que ha evolucionat, que ha avançat en el seu destí. Així entén Marthe Robert, en l'assaig *Novel·la dels orígens i orígens de la novel·la* (1972), la base estructural de les novel·les d'aprenentatge: l'heroi resol amb valor les proves establertes

⁶² Segons Tomasevskij aquest és un dels trets més identificadors de la novel·la: "la història està constituïda pel pas d'una situació a una altra, que pot produir-se gràcies a la introducció de nous personatges o a un canvi de les relacions." (1925, 16).

⁶³ Tomasevskij (1925, 16-17) entén la *intriga* com un dels elements claus de les històries novel·lesques.

sense que hi haja conseqüències negatives per a la seua evolució, gràcies a la vitalitat d'aquest⁶⁴.

La crítica ha destacat els referents de la narrativa d'aprenentatge en l'obra de Mercè Rodoreda. Així ho entén Giuseppe Grilli en un article del 1972 (quan encara no havien estat publicades obres cabdals, com *Mirall trencat* i *Quanta, quanta guerra...*), on afirma que *Un dia en la vida d'un home*, *Aloma*, *La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies* es desenvolupen "al voltant del procés d'iniciació dels individus que surten de l'adolescència" (Grilli 1972, 39). No obstant, el tractament de la figura d'Adrià Guinart, el protagonista adolescent de *Quanta, quanta guerra...*, no té el mateix perfil que les anteriors heroïnes rodoredianes. Adrià enceta un camí d'aprenentatge on el símbol i el mite regeixen la història. Sembla ser un reflex evident de l'endinsament de l'escriptora en el coneixement de corrents filosòfics orientalistes, segons han assenyalat les biògrafes de l'escriptora⁶⁵. Al nostre entendre, els postulats d'aquestes filosofies afavoriren el fet que l'autora enriquiria progressivament les estructures narratives de la seua novel·lística. Cal però recordar els orígens del gust de Mercè Rodoreda per aquests corrents de pensament. Posteriorment assenyalarem els elements estructurals que considerem influïts per la simbologia d'aquestes filosofies.

Diverses fonts, tant estudis literaris com estudis biogràfics, han assenyalat l'interés de Mercè Rodoreda, per la literatura mística i esotèrica (Saludes 1983, 671-673; Castellet 1988, 50-52; Arnau 1990, 16). Reproduïm un fragment de Jordi Pla que sintetitza la proposta de Carme Arnau per entendre la darrera narrativa de Rodoreda:

Carme Arnau distingeix les novel·les esotèriques de Rodoreda de les iniciàtiques del corrent realista car, mentre aquestes mostren el triomf final de la vida, aquelles fan palesa l'omnipresència de la mort, per mitjà dels seus símbols naturals. (Pla 1993, 56)

Arnau ja havia assenyalat l'esoterisme de l'obra rodorediana en una conferència de l'any 1987 (Arnau 1988a), una proposta que desenvolupà en *Miralls màgics* (1990). Podrien integrar-se en aquesta lectura les obres *Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera*, escrita en anys anteriors. L'estudiosa entén aquestes tres obres com les que expressen les realitats més íntimes i alhora més hermètiques. Altres estudis d'Arnau van dirigits en aquesta línia mítica, com és el cas de l'article "Vegetació i mort en la narrativa de Mercè Rodoreda" (1988b), on

⁶⁴ Robert entén que l'heroi té suficient en haver nascut per tal de fer-se invulnerable i desafiar la mort fins el punt de semblar quasi immortal (1972, 74).

⁶⁵ Recentment la crítica ha reforçat les anteriors insinuacions de l'atracció de Rodoreda per les filosofies espirituals i orientals. Vegem sinó l'afirmació d'Enric Balaguer en un article on es destaquen els paral·lels amb Katherine Mansfield:

L'escriptora catalana, per la seua banda, se sentí fascinada per moviments de recerca espiritual, sobretot pel que fa als darrers anys de la seua vida. (Balaguer 1996, 23)

L'autor troba en aquesta afirmació un paral·lel amb l'escriptora novazelandesa, que també se sentí atreta per aquests moviments de pensament.

destaca el paper dels símbols relacionats amb la natura. Així podem entendre l'avanç expressiu de la seua narrativa a partir de dos punts d'influència:

1. un substrat teòric, "que tindrà el punt de partença en el misticisme Rosa-Creu" (Arnau 1983, 678).
2. un substrat literari, ofert per les noves lectures de l'escriptora, bàsicament els romàntics alemanys i la literatura que concep el temps cíclic com a la base de l'existència (Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Herman Hesse i els existencialistes).

Anna M. Saludes en l'article de l'any 1983 "Mercè Rodoreda o l'amistat" confirma l'interés de Mercè Rodoreda per la literatura esotèrica, "en especial pel camp que s'ocupa dels enigmes onírics" (pàg. 672). En una carta personal (Ginebra, 20-1-1973) a la mare de l'estudiosa, amiga seua, Susina Amat, reflecteix el seu interés pel món dels somnis; també s'esmenten les experiències paranormals que viu l'escriptora (Saludes 1983, 672). Anna M. Saludes assenyala algunes obres de Rodoreda on és evident la influència d'ideologies esotèriques: *La meua Cristina i altres contes*, *Semblava de seda* i *Quanta, quanta guerra...*

Carme Arnau, en un article del mateix any que estudia la presència dels àngels en les obres de l'autora (1983, 22) i en l'assaig *Miralls màgics* (pàg. 169) evidencia l'aparició de la influència esotèrica en la creació dels mons simbòlics i fantasiosos de les darreres obres de Rodoreda. Assenyala així un substrat teòric marcat per la filosofia Rosa-Creu i un altre substrat literari procedent del romanticisme alemany d'autors com Novalis i Rilke.

Què sabem de la relació de Mercè Rodoreda amb la filosofia rosacreu? A partir de la documentació biogràfica i personal estudiada, considerem que l'escriptora coneixia els seus postulats, sense que puguem confirmar la seua integració en col·lectius concrets. Les ciutats on visqué són centres importants del moviment internacional esotèric LECTORIUM ROSACRUCIANUM, com és el cas de Ginebra. El caràcter personal de l'autora sembla procliu a aquest tipus de filosofies espiritualistes, segons podem entreveure a partir de les tres biografies realitzades fins l'actualitat: Rodoreda es manifesta com una persona difícil i complexa, atreta cap al *secretisme* de les coses, com diu Josep M. Castellet en *Els escenaris de la memòria* (1988, 31). A partir de les declaracions que féu a Baltasar Porcel l'any 1968 (pàg. 72), es considera una persona reservada que se sent encisada pels moviments de pensament interioristes.

Amb tot, la presa de contacte més directa amb els rosacreu fou el retrobament a Catalunya amb velles amigues com Carme Manrúbia i la pintora Susina Amat, que s'hi adscrivien al moviment. Compartí casa a Romanyà de la Selva amb totes dues. Aquest és un indret de tradició esotèrica, a causa dels nombrosos monuments arcaics que hi ha dispersos pel bosc. Sembla evident que la convivència amb les dues amigues introduí més encara l'escriptora en els costums rosacreu. Així mateix, segons sembla, va mantenir contactes amb adeptes rosacreu de Romanyà de la Selva; vegem

les paraules de Josep M. Castellet en el llibre adés citat que confirma que “fins i tot, practicava alguns rituals d’aquesta secta ocultista” (1988, 50).

No podem negar la possibilitat del coneixement dels corrents esmentats en l’escriptora, ja que segons asseguruen les estudioses, és possible trobar diferents referències personals de la mateixa autora que ens anuncien el seu interès. Al mateix temps, les afirmacions teòriques que trobem en les últimes novel·les de l’autora, com la que tot seguit reproduïm, ens demostren el seu coneixement d’aquestes filosofies. Aquesta afirmació, que anteriorment hem assenyalat, reproduïx parcialment la lectura d’Adrià en el diari de Pere Ardèvol sobre unes reflexions de sant Tomàs⁶⁶:

El seu pare, li vaig explicar, només li havia fet el cos; l’ànima era una ànima perduda que ja feia anys que buscava on ficar-se. I que se li havia ficat a dintre en el moment de la primera respiració. (*Quanta, quanta guerra...*, pàg. 160-161)

D’altres fonts indirectes ens reforcen la idea del gust de l’escriptora pels corrents de pensament espiritualista. En primer lloc, cal destacar el gust per la lectura de les obres de teoritzadors antropològics com són C. Jung, G. Bachelard i Mircea Eliade, segons destaquen les estudioses M. Casals i C. Arnau en les biografies de l’autora a partir de petites notes conservades al fons de l’escriptora en l’Institut d’Estudis Catalans. Rodoreda trobà en aquestes lectures un gran nombre de símbols i de referents per al seu imaginari.

L’arrel de l’interès de Rodoreda pels temes esotèrics pot trobar-se en el coneixement de la literatura cristiana i concretament la de base mística. Així, per exemple, Rodoreda usa el referent literari de l’obra de Ramon Llull; recordem l’ús del nom de la protagonista de la novel·la *Aloma* que simbolitza la figura de la dona ideal per al beat i és per a la nostra escriptora el reflex de la realitat de les dones. La mateixa escriptora esmenta també l’interès pels escrits teològics de Teilhard de Chardin⁶⁷ en el pròleg de *Quanta, quanta guerra...* (pàg. 21). La influència d’aquests corrents de pensament es concreta en l’establiment de processos d’evolució transfigurativa dels personatges que algunes vegades esdevenen fins i tot espectaculars. En el conte “Semblava de seda” assistim a la unió mística de la protagonista amb la divinitat (representada per l’àngel):

⁶⁶ Poc més endavant, l’home del gat, en el capítol XXVIII, reproduïx també aquestes paraules als soldats que han entrat al poble, fet que provoca la fúria d’aquests contra Adrià que ha d’anar-se’n corrent per tal que no el maten.

⁶⁷ Pierre Teilhard de Chardin, segons llegim a l’*Enciclopèdia Catalana* (vol. 22, pàg. 205-206) fou un jesuïta francès que es dedicà indistintament a la investigació de l’home primitiu i del pensament de l’home actual. Hi ha dos escrits que reflecteixen les seues propostes, que són segurament les publicacions a les quals Rodoreda es refereix en el pròleg esmentat: *Le milieu divin* (1926-1927), amb traducció catalana de l’any 1968, i *Le phénomène humain* (1938-1940), amb traducció catalana de l’any 1965. Cal destacar del seu pensament la cosmovisió en la qual les dades de la ciència són integrades en una interpretació personalista i religiosa de l’home i la història.

i l'àngel obria i obria les ales i quan em va tenir ben arran, quan vaig sentir la seva dolçor que es barrejava amb la meva... no podré entendre mai per què vaig necessitar tant de sentir-me protegida. L'àngel, que devia endevinar-ho, em va embolcar amb les seves ales, sense estrènyer, i jo, més morta que viva, les vaig tocar per trobar la seda i em vaig quedar allí dins per sempre. Com si no fos enlloc. Empresonada. (*Tots els contes*, pàg. 335)

En general, l'obra que ens sembla més influïda per aquests corrents de pensament és *Quanta, quanta guerra...* que ens presenta el procés d'aprenentatge d'un jove, Adrià Guinart, que podem identificar amb el protagonista model de les novel·les iniciàtiques. Vegem la definició que en fa la teòrica de la literatura Marthe Robert en l'assaig *Novel·la dels orígens i orígens de la novel·la* en referir-se als diversos exemples de la literatura mundial:

Després d'haver superat amb valor la més temuda de les proves, ha de sofrir totes les altres sense dolor, i siga qualsevol cosa el que encara haja de sofrir de l'adversitat, la seua vitalitat de supervivent, els garantitza sempre l'èxit. En resum, tenen prou en haver aconseguit nàixer per a fer-se invulnerables i desafiar la mort fins el punt de semblar quasi immortals. (Robert 1972, 74)

El fil argumental que dóna cohesió a "Viatges a uns quants pobles" és semblant al desplegat en *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera*: un personatge anònim augmenta els coneixements que té a la vida per mitjà de la contemplació de distintes realitats, històries fantàstiques, que burxen en el seu interior. En un viatge el protagonista diu:

Perquè la meva feina no és aturar-me sinó anar sempre endavant; continuar la infinita busca i captura de cors obscurs i de costums ignorats. (*Viatges i flors*, pàg. 43)

Entenem que el viatger té un referent esotèric en les cultures orientals, en concret en l'últim arcà del Tarot, el Boig, caracteritzat concretament per no posseir cap xifra numèrica. Reproduïm un fragment de l'estudiós dels arcans R. H. Wilson on es parla d'aquest singular ésser:

en el viatge a través de la vida, el boig representa en un sentit espiritual, un jove que ha de passar pel portal de les experiències vivencials fins a arribar a l'aventura suprema i única veritat de la vida [...]. Tot ésser humà ha de seguir avant en el seu camí, i ha de triar diàriament entre el bé i el mal. (Wilson 1979, 26)

Les semblances entre la figura del Boig i el protagonista dels viatges poden aplicar-se fins i tot en allò que contempen tots dos. Observem el paral·lel entre la imatge del "Viatge al poble de la bruixeria" i els indrets que recorre el Boig arquetípic definit per R. Pollack en el llibre *Els setanta-vuit graus de saviesa del Tarot. Arcans majors* (1980):

un món [...] de dansarins suspenguts en l'aire lluminós (Pollack 1980, 40).

I tot d'una vaig veure damunt d'una ratlla de color de llamp, ampla com un camí estret, la primera persona nua de pèl a pèl estirada i flotant damunt d'aquella ratlla il·luminada (*Viatges i Flors*, 27-28)

Ja hem assenyalat abans els paral·lelismes entre aquest protagonista i el de la novel·la publicada el mateix any *Quanta, quanta guerra...*. Adrià Guinart també s'assembla a la figura arquetípica que ara definim. Adrià ha triat, conscientment, una nova destinació en la vida, continuar endavant en el seu procés d'aprenentatge malgrat la incertesa que se li planteja constantment. Observem com caracteritza Rachel Pollack en el mateix llibre citat la figura simbòlica del boig, una imatge que al nostre entendre podem aplicar a l'evolució patida per Adrià Guinart:

el Boig pot simbolitzar començaments, moments en els quals ens aventurem valentment, d'un bot, en una nova fase de la vida, en particular quan aquest bot es dona a partir d'un sentiment profund, no d'una planificació acurada. (Pollack 1980, 44)

Cal entendre, doncs, que el protagonista de *Quanta, quanta guerra...* ha de fugir necessàriament del món familiar per encetar el procés de maduresa. El coneixement del món, a través del seguit de personatges arquetípics que troba, l'inicia en l'aprenentatge vertader de les coses.

Els personatges secundaris de la novel·la tenen en molts moments referents concrets en la simbologia esotèrica. Remetem a l'estudi més extensiu de Carme Arnau en *Miralls màgics* (1990) i al nostre anterior estudi *Els protagonistes i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda* (1995). Amb tot, destaquem ara un dels personatges més arquetípics, com és el cas del ja referit *penjat*, present en dues narracions: "Viatge al poble dels penjats" i *Quanta, quanta guerra...*. Hi trobem també un precedent esotèric: la carta XII de l'arcà major del Tarot, el penjat. El poble "dels penjats" ens remet a les paraules de l'estudiós de l'esoterisme Rachel Pollack (1980, 133): "un món de mags, de gent penjada cap per avall". Reproduïm el fragment del *viatge*:

De cada arbre, potser roure, potser alzines, penjava un penjat (*Viatges i flors*, pàg. 47)

Considerem la possible significació d'aquesta figura arquetípica en paraules d'un altre expert en la simbologia esotèrica, José M. Doria en el llibre *Tarot de l'univers* (1988):

Energia utilitzable per a sacrificar les coses materials per les espirituals, per a estimular la bellesa davant del lucre i allò autèntic sobre allò aparent. Rendir-se condueix a la transformació de la personalitat." (pàg. 52)

Els penjats simbolitzen així la continuïtat de la iniciació dels personatges; cal ser, doncs, fidels al camí començat anteriorment.

Destaquem de nou el paper del primer guia en les novel·les iniciàtiques. El vianant, quan descobreix el primer iniciat i aquest li dóna suport, queda marcat per la seua presència, i al llarg de la seua vida, continuarà buscant-lo. Això és el que li passa a Adrià Guinart amb Eva. Trobem un interessant ressò literari d'aquest fet en una altra novel·la iniciàtica contemporània, *Siddhartha* de Herman Hesse, on el protagonista queda copsat pel barquer Govinda; vegem les paraules del mateix Siddhartha:

És com Govinda [...], tots els que trobe en el meu camí són com Govinda. (pàg. 75)

De la mateixa manera Adrià Guinart, en conèixer gent nova, els identifica amb Eva i allò que ella suposava. Fixem-nos en el fragment següent on ell ha conegut "la noia de la platja" que pretén acompanyar-lo, perquè "l'ha posseït amb la mirada":

L'escoltava sense voler escoltar-la. Jo volia anar sol pel món. Hauria hagut d'aixecar-me i fugir corrents. I em vaig defensar com vaig poder. Entre el mar i el cel del fons passava l'Eva a dalt d'un cavall blanc. L'Eva, que no volia res, que no demanava res. (pàg. 112)

Davant els problemes, el record del primer guia dóna seguretat i confiança en si mateix.

Quanta, quanta guerra... és, sens dubte, una novel·la iniciàtica. La funcionalitat dels personatges que apareixen són un complement essencial en la formació del protagonista. Si partim dels estudis antropològics del llibre *El sagrat i el profà* (1957, 157) de Mircea Eliade, *Quanta, quanta guerra...* és un model iniciàtic on hi ha ritus iniciàtics de *trànsit*, ja que el protagonista ha de superar una sèrie de provatures, situacions difícils i angoixants, per aconseguir l'equilibri desitjat. Per contra, si tenim en consideració l'afirmació de Juan Villegas en *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX* (1973, 77-82) sobre la interrelació entre l'evolució de l'heroi i els ritus d'iniciació universals, la novel·la de Rodoreda és, en conjunt, un *ritus*, ja que descriu l'aventura d'un heroi que avança a mesura que a compleix els diversos ritus d'iniciació que se li presenten. Recordem ara els paral·lels apuntats en capítols anteriors entre els perfils d'Adrià Guinart i de Cecília Ce, en dues novel·les que sintetitzen el recorregut existencial de dues persones que evolucionen internament i externa. Tots dos finalitzen el seu camí per la vida amb afirmacions semblants, vegem sinó les paraules de la protagonista de *El carrer de les Camèlies*:

Havia de viure fins a la mort. Una vida són molts dies. Em vaig aixecar tan alta com era i vaig dir a la Cecília del mirall que havia de fer alguna cosa si no volia morir en un llit d'hospital i acabar mal enterrada. (pàg. 216)

Els finals de les novel·les de Rodoreda són crits a l'esperança i a la continuïtat després de les provatures difícils que la vida ha plantejat als protagonistes. Una vegada l'escriptora els ha *iniciat* a la vida, comença el treball individual de cada personatge, el repte de seguir endavant.

Una novel·la iniciàtica, per tant, ha de mostrar un ésser iniciat en la vida (pas de la infantesa a la maduresa, passant per l'adolescència). La literatura d'aquestes característiques situa l'heroi en contacte permanent amb la natura, testimoni imprescindible dels processos evolutius. Un estudi de Giuseppe Grilli de l'any 1972 "Estructures narratives a l'obra de Mercè Rodoreda" destria els trets iniciàtics de novel·les eminentment realistes com *La plaça del Diamant* i *Jardí vora el mar*. L'anàlisi pot ser una mica forçada, segons la nostra opinió, però no deixa de ser interessant per entendre els processos iniciàtics de novel·les posteriors. Així, Grilli entén "la transgressió continuada del prohibit per part del personatge" com a "l'únic camí d'iniciació possible" (pàg. 40); trencar amb els límits de la societat és el punt d'inici de l'evolució personal dels herois i de les heroïnes de Rodoreda, com ho fan, per exemple, els dos protagonistes de *La mort i la primavera*. No obstant això, fer malbé els principis del col·lectiu és perillós i arriscat i provoca conseqüències no sempre positives en el futur. Només Adrià, a *Quanta, quanta guerra...*, aconsegueix una veritable separació dels principis socials i obté la iniciació desitjada. *Quanta, quanta guerra...* és, sens dubte, la novel·la més transfigurativa de Mercè Rodoreda.

El model de conducta que ens ofereix l'escriptora comporta una expressió formal rica, farcida de símbols i imatges suggerents per al lector. Moltes de les tècniques emprades, com hem pogut comprovar, poden adscriure's a moviments esotèrics. Hem assenyalat la presència d'elements que ens fan pensar en *Quanta, quanta guerra...* com una novel·la de viatges, un gènere molt lligat amb les novel·les de recerca o d'aprenentatge. És així com a la fi d'aquest apartat podem definir el text de Rodoreda com un "bildungsroman", a partir de la terminologia proposada per Baquero Goyanes en *Estructuras de la novela actual*. Aquest terme defineix les històries on un jove, que pretén descobrir la seua pròpia natura i la del món, va a la recerca d'un element concret (el nom, el pare, un tresor), que en el cas d'Adrià es troba identificat amb el personatge d'Eva. L'estructura de la història enllaça plenament amb els llibres d'aprenentatge, ja que l'evolució dels fets correspon també amb l'esquema que Marthe Robert traça per a aquest gènere narratiu: hi ha un procés desordenat on l'heroi, en un món on no té amics ni enemics, evoluciona, alhora que cerca una dona per a estimar-la que mai no troba, ja que és incapaç de distingir-la entre els éssers individuals, només coneix una dona eterna i universal que desplaça les altres possibles alternances⁶⁸. La recerca de l'amada desenvolupa un seguit d'obstacles i de dificultats que proven les virtuts de

⁶⁸ Vegem les paraules exactes de l'autora en el llibre *Orígens de la novel·la i novel·la dels orígens*:

En aquest univers, contínuament en procés de desmantellament a causa de les aparicions i les metamorfosis, l'heroi desdoblant no té ni amics ni enemics. La seua acció no té tampoc un objectiu que tinga, en si mateix, un valor que es pugui substituir. Ni tan sols troba una dona per a estimar, ja que, incapaç d'establir la distinció entre els éssers individuals, només coneix la Dona eterna, eternament canviant i única per sota d'innombrables rostres, que conté en si totes les companyes possibles d'una relació amorosa sense que cap pugui mai igualar-la en perfeccions i puresa. (pàg. 102-103)

l'heroi. El desenvolupament de l'obra per episodis breus, independents en moltes ocasions, transmet l'aprenentatge en fases del protagonista.

2.4 FORMES ESTILÍSTIQUES DEL DISCURS REPORTAT

Quanta, quanta guerra... és una novel·la de lectura àgil. Malgrat la densitat d'alguns dels conceptes exposats, la prosa és ràpida i concisa i, normalment, fuig de l'artifici. L'escriptora vol oferir una llengua directa i pròpia dels personatges que inventa. L'escriptora es vol fer entenedora i vol fer arribar el missatge d'un personatge normal, d'un ésser quotidià, versemblant, encara que es trobe en unes coordenades fictionals especials. Els fragments narratius estan formats per frases simples i no massa llargues. Observem-hi un fragment:

Em va donar una empenta. No l'havies de deixar. Hauria sortit sola. Prou, t'he dit. ¿No em sents? Prou. Té, em va donar la criatura. No el deixis caure. Posa'l de cara enlaire, estira-li les cames, endreça-li les cintes, allisa-li el vestit. (pàg. 244)

L'altra obra publicada el mateix any, *Viatges i flors*, presenta un estil literari semblant. La maduració de l'estil rodoredià hi assoleix una expressió neta, ràpida i concisa; vegem-hi un passatge del "Viatge a les poble de les iaies teixidores":

Són molt treballadores i es passen hores comptant: un, dos, mitja volta. Un punt del dret, un punt del revés, tres del dret, mitja volta. No paren. Els llençols els fan de cotó blanc. Com les coixineres. Les flassades són teixides amb dos fils de llana un de cada color com és ara verd i rosa, magenta i blau. Els pantalons dels homes, sempre de llana grisa. Les armilles de color de vi. Els mitjons negres. [...] No paren. (*Viatges i flors*, pàg. 31)

La rapidesa creativa de les "iaies teixidores" es transmet al text. Frases breus, simples, escassetat de verbs. Un seguit de substantius i adjectius separats per una puntuació precisa.

Les frases breus i concises semblen reflectir un discurs directe que s'origina en la mateixa consciència del personatge. El lector presencia el moment en què el pensament està naixent i formant-se, de manera que algunes vegades sembla confús, a causa de la immediatesa de l'expressió. Les frases curtes adquireixen un rellevància expressiva destacable. Quan s'alternen amb altres de més llargues potencien aquesta sensació, ja que esdevenen missatges directes del pensament del protagonista, com podem observar en la seqüència següent:

Jo no havia somiat que sortia a la nit, ni que un bec picava i picava una soca mentre anava cap a l'estany. Tot allò ho havia viscut. No havia somiat que la lluna era blava, ni havia somiat que l'herba era humida... m'havia mullat els baixos dels pantalons. S'havien eixugat, però jo els havia sentit xops contra les cames... Havia vist el cel dintre de l'aigua... i encara tenia a la mà... ¿Què tenia, a la mà? No res. Buida. ¿I què havien estat les pedres i la pluja de vidre trinxat? ¿I la caiguda? ¿Podia ser que coses de debò i coses de somni

s'haguessin barrejat i no pogués arribar a destriar quines eren les de debò i quines les de somni? (pàg. 226)

Amb aquest estil, cal que el lector faci una associació constant d'idees, com si el text fóra producte d'una escriptura automàtica.

Formes d'inserció del discurs reportat

Fet aquest preàmbul, és hora d'observar més detingudament quin és el procés d'inserció del discurs citat dintre del discurs citant⁶⁹. Considerem fonamental aquesta anàlisi per tal d'observar els trets més importants de l'estil narratiu de l'autora en la novel·la, ja que ens proporcionarà, com tot seguit veurem, un seguit de dades bàsiques de la construcció narrativa.

La novel·la s'estructura a partir de la informació que ens manifesta el narrador protagonista, Adrià Guinart. Els fets s'han desenvolupat en el passat, de tal manera que les formes verbals que regeixen la narració són les pretèrites, tant en les formes perfectives com imperfectives. La major part del text es construeix, doncs, amb les formes del discurs indirecte, de tal manera que podem destriar en la major part dels paràgrafs un únic sistema enunciatiu: el discurs citant. Vegem-hi un fragment característic:

Per entre les canyes vaig veure el cavall que estava quiet. L'aigua s'enduia soldats morts i soldats ferits, trossos de barca, fustes cremades. I en *Juli-Juli predicava* que la guerra s'estava acabant i que aviat podríem tornar a casa fent voleiar banderes entre noies que ens tirarien flors. (pàg. 64)

Com veiem no hi ha elements de citació característics del discurs directe. Tampoc hi ha una transformació de deíctics, de tal manera que el discurs reportat es distingeix pel sentit no per la forma, ja que el subjecte narratiu al qual es fa referència, el personatge Juli-Juli, té un tractament de tercera persona. Si observem la continuació del fragment referit, podrem destacar un dels trets més identificadors de la novel·la que estudiem:

Tot això està fent els últims badalls. Hem de procurar salvar la pell. La pell per damunt de tot! *Jo*, de nit, *volo*. Això fa que no *estigui* mai desesperat. Així que *m'ajec* no *penso* que al *damunt* hi tinc un sostre de guix i canyes sinó el deliri de les estrelles: camins d'estrelles, camps i més camps d'estrelles; i al cap d'una estona de pensar només en el cel, *fujo* d'*allà* on *sóc* i *volo*. (pàg. 64)

Hem assenyalat els elements deíctics que caracteritzen el discurs. L'escriptora ha alterat la forma d'inserció del discurs reportat, de tal manera que ha aparegut un segon sistema enunciatiu, el discurs citat, que fa referència a les paraules concretes que Juli-Juli va dir en el seu moment. La narració empra ara el temps verbal present que actualitza el missatge

⁶⁹ Hem pres com a base les propostes de Maingueneau i Salvador en el capítol cinqué "El discurs reportat" del llibre *Elements...* (pàg. 91-114). Ens referim, per tant, a les distintes interrelacions establertes en la narració entre el discurs citat, l'enunciació, i el discurs citant, el text general del narrador.

del personatge. La transformació de deíctics és òbvia. La tercera persona ha estat substituïda per la primera. Així mateix hi han aparegut un seguit de deíctics espacials (*això, damunt*) que localitzen la veu narrativa en el fragment, com també la focalització de la informació⁷⁰.

Al llarg de la novel·la podem trobar nombrosos exemples de la introducció de fragments de discurs directe dintre de la narració general, construïda amb les formes del discurs indirecte. L'escriptora vol oferir una major naturalitat en el missatge d'Adrià Guinart, que ens conta les seues experiències a partir del record, però hi introdueix comentaris concrets d'altres personatges posats en la seua pròpia veu. Aquest fet és el que motiva l'autora a no utilitzar signes tipogràfics que limiten els dos tipus de discurs (dos punts, guionet a l'inici i a l'acabament del parlament, punt i a part, etc.), ja que tot el text és narrat pel mateix protagonista que utilitza les seues paraules per actualitzar les frases d'altres⁷¹. La inclusió de frases pertanyents al discurs citat enmig del discurs indirecte crea un contrapunt bàsic per a l'ampliació de la informació reportada; així, en l'exemple "El llescava prim i esperava que fos una mica sec. *És un poll ressuscitat*. No agradava a ningú però tots havien d'afluixar perquè el necessitaven." (pàg. 157), la frase ressaltada correspon a un altre sistema enunciatiu. La inexistència de marques tipogràfiques no dificulta la intel·ligibilitat del discurs, ja que hi ha d'altres senyalitzadors del canvi, com és en aquest cas la presència del present *és*, contraposat a l'ús dels pretèrits imperfectes de la descripció general.

D'altres vegades, la inclusió de frases relatives al discurs directe és motivada per la voluntat de ressaltar algunes afirmacions o exclamacions del personatge sobre el qual es parla, com en el cas "Em vaig aturar per escoltar millor. *No et giris*. El bosc s'omplia tan aviat de claror, tan aviat d'ombra." (pàg. 206), on la frase subratllada representa la veu interior d'Adrià, que sent por en aquest capítol a l'inici de la tercera part. L'autora vol ressaltar el pensament intern front a la descripció dels fets exteriors d'aquell moment. El present verbal és el marcador essencial per tal de

⁷⁰ Pel que fa a l'anàlisi de la perspectiva narrativa de l'obra, vegeu el capítol següent.

⁷¹ Només s'utilitzen els signes tipogràfics en dues ocasions, incloses en els capítols dedicats a Pere Ardèvol, que deixen constància dels seus escrits descoberts per Adrià una vegada aquest ha mort. El primer exemple pertany al capítol XXII:

A dintre hi havia un paper gruixut i escrit amb lletra clara deia: «Deixo els meus béns, mobles i immobles, a Adrià Guinart, que m'ha fet companyia fins a l'hora de la mort. A canvi li demano un últim favor: que estripi i cremi tots els meus papers. Pere Ardèvol.» (pàg. 132)

L'altre pertany al capítol XXIV i és una cita de sant Agustí:

«Jo estava enfonsat lluny dels vostres ulls. Als vostres ulls no hi havia res de més repugnant que jo.» (pàg. 149)

Com veiem els únics casos en què l'escriptora empra cometes per tal d'indicar la reportació d'un text són frases que el narrador protagonista recorda completament. La inclusió d'altres veus narratives en la resta del llibre, a partir de l'estil directe, no respon exactament a la realitat, és Adrià amb la seua memòria qui representa i actualitza els comentaris passats dels altres personatges.

diferenciar la forma estilística utilitzada, com també l'aparició del pronom personal de segona persona.

En l'exemple següent l'ús del discurs directe possibilita la reconstrucció del diàleg entre Adrià i la vella del bosc, ja que és la forma emprada en reportar els parlaments de la vella; per contra, els comentaris del jove són redactats seguint les pautes de l'estil indirecte:

M'hi vaig acostar i en veure'm bé amb la claror que sortia de dins va abaixar la destrat. ¿Què fas per aquí fora? Contesta! Li vaig dir que travessava el bosc, que tenia set, que l'aigua del riu em feia fàstic, que no havia gosat treure aigua del pou per por que la corriola grinyolés i em descobrís. ¿Per què no volies ser descobert? (pàg. 235)

Malgrat la profusió del discurs indirecte, també hi ha capítols construïts majoritàriament amb les formes del discurs directe, com és el cas del capítol XI, "Els escapularis". El protagonista, després de descriure l'observació del cel a la nit, dóna pas al diàleg amb l'home que ha trobat vora el foc:

I aleshores va caure una pluja d'estrelles. No n'havia vista mai cap. Ploren perquè hi ha guerra, va dir el vell que s'havia assegut i semblava que em conegués de sempre. Les estrelles queien esbiaixades; el vent de les altures els devia privar de caure recte. Moltes es fonien a mig aire, d'altres arribaven fins a terra. N'hi havia de rosades i de blavisses. Estan cansades de veure tanta mort. Jo, vaig dir-li, sempre havia sentit a dir que una pluja d'estrelles anunciava guerra; no hauria pensat mai que en poguessin caure quan la guerra ja fa temps que dura. N'hi ha de moltes menes: les que anuncien la guerra i aquestes, que potser volen dir que ja la tenim a sobre i que qui sap quan s'acabarà... les guerres, fill meu, tothom sap quan comencen però ningú no sap quan s'acaben.

El discurs indirecte, construït amb formes verbals en passat (*va caure, havia vista*), es transforma per tal d'introduir el discurs reportat procedent de la conversa entre el narrador protagonista i el nou personatge. El discurs directe és redactat en present d'indicatiu i en primera persona. Hi ha d'altres senyalitzadors deíctics que caracteritzen el canvi de la forma discursiva, entre els quals podem destacar l'adverbi modalitzador *potser*, que és un senyal de la focalització interna de la informació. L'alternança entre les dues formes d'inserció del discurs reportat és aclarida per aquests deíctics i per la inclusió de verbs introductoris, propis del discurs directe, que indiquen la procedència del text reportat (*va dir el vell, vaig dir-li*). El text continua per donar pas a un interessant diàleg entre tots dos personatges:

Això, vaig dir-li, ho saben els nens petits. ¿Què vols dir? Que el que sap tothom no val la pena de tornar-ho a dir. M'he pogut adonar que la gent parla perquè sí, i sempre diu el mateix. I tu ¿què voldries? Que només diguessin les coses que val la pena de dir i prou. La vida, si no ho saps, recorda-ho, és una repetició. (pàg. 78)

És interessant assenyalar que els diàlegs reportats directament ofereixen missatges fonamentals per a l'aprenentatge del protagonista. Aquest valora, per tant, les paraules de les persones conegudes i destaca el seu missatge oferint-lo amb les mateixes paraules que recorda. Així mateix, amb la intercalació del discurs directe, el text alenteix el seu avanç, de manera contrària a la rapidesa del discurs indirecte; el públic lector rep amb una major facilitat la informació abocada (*La vida és una repetició*). El diàleg, sense les marques tipogràfiques que l'estructuren, es fa intel·ligible a partir de diversos elements lingüístics que diferencien les veus narratives que participen: deíctics de persona (*m'he pogut adonar, tu, persones narratives dels verbs, etc.*), deíctics espacials (*això*), verbs introductoris (*vaig dir-li*), etc.

El capítol XIX, "El que hauria hagut de dir", també presenta una redacció que, majoritàriament, segueix les pautes de l'estil directe. Adrià comenta, en un text força enèrgic, la reacció que va tenir després del suïcidi d'Isabel, i recorda les paraules que li digué a la jove suposadament morta: "¿Em sents? Estic boig de ràbia perquè m'obligues a pensar en *tu* i m'obligues a sentir-*me* carregat de culpa per una mort que *tu* sola has triat. *Jo* estava tranquil i m'has abocat el mal de la bogeria. *Isabel*" (pàg. 117). L'abundància de senyalitzadors deíctics de persona emfatitza la recriminació que Adrià fa a Isabel, alhora que subjectivitza el discurs reportat.

Un exemple interessant és en aquest sentit la història de "L'home que caminava d'esquena al sol i a la lluna" (cap. XXXII), que reproduïx el diàleg entre el personatge i la seua àvia, qui li va mostrar interessants descobriments al voltant del món de les ombres. Adrià recorda les paraules del personatge amb gran minuciositat, ja que la major part del capítol està narrat en estil directe, la qual cosa fa més natural l'acció exposada. Aquest és el fragment més significatiu:

El sol, va dir, ja s'està colgant i no hi haurà ombres. Així que surti la lluna tornaré a fer via. La meua àvia va morir molt vella, però morta, ben vestida, tenia tota la frescor de les flors, com si s'hagués adormit un dia de festa en tornar de missa. Em va ensenyar a estimar la meua ombra. Deia: a la teua ombra i a tu us van posar a la sella de la vida perquè galopéssiu. No tinc ningú al món, ni vull tenir ningú. Només vull viure amb ella. Jo era petit. (pàg. 186)

Destaquem l'ús dels dos punts per tal de separar el discurs reportat del verb introductor (deia). L'anterior verb d'aquestes característiques (va dir) va separat del discurs citat per comes. Cal ressaltar així mateix l'increment de senyalitzadors deíctics de persona i possessius en les frases corresponents a l'estil directe: *teva, tu, tinc, vull, jo*.

El darrer capítol, "L'acabament d'aquella nit" també s'estructura majoritàriament en l'estil directe. El narrador vol oferir amb una major objectivitat i naturalitat el fet que li va succeir: la visió de la construcció de

l'església per part dels àngels. Aquest capítol, a diferència de la resta, s'inicia amb l'estil directe, tot reproduint les paraules de la dona amb el fill mort que ha conegut anteriorment Adrià: "T'he buscat. Des d'ahir que et busco. Així que vas deixar-me ja et vaig començar a buscar. ¿On eres? Sabia que tornaries. La criatura se m'ha mort, el meu fill s'ha mort. Et buscava perquè m'ajudessis a enterrar-lo. La dona de la criatura morta duia una llanterna que em va donar." (pàg. 241).

Els límits entre discurs directe i indirecte són escassos en diversos capítols de la novel·la. Hi ha frases consecutives que pertanyen a formes de discurs diferent que presenten una estructura sintàctica força semblant. Podem observar, per exemple, aquestes frases del quart capítol corresponents al parlament del penjat, quan conta a Adrià la seua història d'adulteri amb Ernestina: "Agenollat em va confessar que sense l'Ernestina era un home perdut. Jura'm que no me la prendràs... Dóna'm aigua. Li vaig dir que amb l'Ernestina ja feia temps que havíem trencat. I aleshores el marit va dir, en deu tenir un altre" (pàg. 45). Aquest fragment, originat en la veu narrativa del penjat, és una mostra dels difícils límits entre les formes del discurs reportat, ja que tot el fragment pertany a l'estil directe general del text, però introdueix alhora una història narrada en estil indirecte, el diàleg del penjat amb el marit de l'Ernestina, que incorpora enunciats citats, propis de l'estil directe. L'estructura s'assembla a la definida com estil indirecte lliure⁷², ja que hi trobem senyalitzadors deíctics del discurs citat enmig del discurs citant, per la qual cosa hi ha dos sistemes enunciatius. Ens referim a la forma anòmala *havíem trencat* que remet al discurs citat. La frase següent pot interpretar-se com una forma lògica de discurs directe, on el signe ortogràfic de la coma desenvolupa la funció habitual dels dos punts. El canvi constant en l'expressió entre les dues maneres d'insertar textos reportats és una característica de la llengua parlada, de la qual l'estil indirecte lliure és un tret peculiar, "ens sembla innegable que apareix en el discurs col·loquial", segons assenyalen D. Maingueneau i V. Salvador en el llibre adés esmentat (1993, 103).

Hi ha d'altres exemples semblants al llarg de la novel·la que considerem interessants de comentar. Fixem-nos en aquesta frase: "Però a les set en punt ho deixava tot: pots, mesures i tota l'enderga i *cap a missa s'ha dit*" (pàg. 68). El fragment ressaltat pertany a l'òrbita del discurs directe, però es troba inclòs en una enunciació indirecta. Les mostres d'estil indirecte lliure són escasses en *Quanta, quanta guerra...* Permeten restituir la subjectivitat lingüística i integrar les paraules citades en el fil de la narració. El resultat és un enriquiment de l'expressió dels personatges de la narració a partir de la intercalació de formes pròpies de l'estil directe dintre del discurs indirecte. Un altre exemple evident és el següent: "La vaig veure com feia la bugada, com em ficava al llit feta una mel de

⁷² Vegeu en el llibre de Maingueneau i Salvador, *Elements...*, l'explicació d'aquest concepte (pàg. 103-108). Som conscients de la dificultat d'esbrinar els límits entre el discurs indirecte, directe i directe lliure, com també opinen els autors. En aquesta novel·la els límits semblen més difosos encara, sobretot perquè no apareixen signes tipogràfics que marquen visualment els canvis.

paraules dolces i m'explicava que les bestioles de ploma eren àngels disfressats de becada o de perdiu però que s'havien de matar com els coloms per poder-los menjar... *i menjant, menjant, tornar-nos àngels amb les ales, hala, hala*, i feia moure una mà amunt i avall." (pàg. 120). El fragment ressaltat presenta uns senyalitzadors deíctics que han perdut l'autonomia del discurs citat, però que signifiquen la presència d'un altre sistema enunciatiu, corresponent a la veu narrativa de l'altre personatge, la dona del canari del capítol XX. Els límits entre el discurs directe, l'indirecte i l'indirecte lliure són complexos i difícils de definir, com hem dit abans, però els senyalitzadors deíctics resolen moltes vegades aquestes fronteres; així en la frase "Ella li va enraonar com si fos viva, *amor meu, fill meu...*" (pàg. 231), el fragment marcat correspon a l'òrbita del discurs directe, ja que s'hi utilitza el deíctic de primera persona tot diferenciant-lo de l'ús de la tercera persona narrativa, característic de l'estil indirecte, en el fragment anterior (*ella*).

El relat d'Adrià Guinart, que s'executa normalment en estil indirecte, enriqueix la seua informació amb aquestes insercions de discursos citats. El resultat és, com veiem, l'alternança en un mateix text de formes d'expressió directa i indirecta. En les frases següents, assistim a una substitució accelerada entre els dos estils, que aproxima l'exposició d'Adrià a les formes de la llengua parlada: "Un home assegut en una butaca em mirava. *Entra*. Tenia els ulls enfonsats, la barba llarga, les mans sarmentoses. Damunt d'una tauleta al seu davant hi havia una pistola. Va començar a parlar després de dir-me que segués. *Aquest castell l'ha visitat molta gent. Hi havia homes que em volien matar, d'altres volien salvar-me*" (pàg. 97). Hem subratllat els fragments corresponents al discurs directe, que deixa pas a les formes verbals del present, en contraposició a les del pretèrit imperfecte que caracteritza la descripció de l'indret on es desenvolupa l'acció. Fixem-nos que l'imperfecte torna a aparèixer en el discurs citat (*hi havia homes, volien salvar-me*), que donen contingut a l'explicació dels fets que li succeïren al personatge que Adrià ha conegut.

Les possibles dificultats de comprensió del text, arran de l'alternança de les veus narratives i de les maneres d'inserció dels discursos reportats, es veuen solucionades, en part, per la presència de les formes verbals en present, que alteren el temps narratiu, localitzat en el passat, per identificar-lo amb el moment de l'acció. Comentem el paràgraf següent:

L'hauria haguda de sacsejar ben sacsejada tot cridant-li burra més que burra, ¿per què tantes ganes de morir si tens tota la vida per endavant? Tots tenim una vida que qui sap com serà, però com més tros n'hi ha per endavant, més esperança. Una vida gira a cada cantonada de l'any i l'any pot ser que sigui de llet o de mel, i s'acaba, i el que comença ja és diferent; ho sé de petit, després de la pena l'alegria. [...] Ajagut bocaterrosa davant meu, amb els braços plegats i la cara damunt dels braços, aquell jo que era jo i no era jo remugava: torna a casa. Amb la mare estem fent la gran plantada d'esqueixos de clavellina de clavell blanc per rams de primera comunió i per enterraments de criatures. (pàg. 115-117)

Així, el present ens indica la inserció d'un discurs citat, propi de l'estil directe, contraposat a les formes pretèrites i al condicional, que esdevé l'equivalent del futur en un temps localitzat en el passat. Destaquem-hi, doncs, que el tàndem pretèrit i condicional (*era, hauria haguda*) de l'estil indirecte és substituït per la relació present i futur (*tens, tenim, serà*), com veiem al text. En el capítol XXII podem observar també un ús significatiu del present temporal: "ens va mirar, ara l'un, ara l'altre, amb uns ulls plens de súplica. No vull cap metge, Adrià. Era la primera vegada que m'anomenava pel meu nom" (pàg. 129); l'aparició del present (*vull*) ens recorda la condició de citat del discurs on està inclòs. D'igual manera hem d'entendre l'exemple següent: "Dues portes al fons donaven, una a la cuina, l'altra a la dutxa. Encén la llar. Té, aquí hi ha diaris. Del plec de diaris en vaig agafar un" (pàg. 214); els mots *encén* i *té*, a banda d'indicarnos la qualitat del discurs directe, ens marquen la procedència de la veu narrativa que les provoca (segona persona): la persona amb qui parla Adrià, el pescador. El deíctic espacial *aquí* reforça l'origen de la veu narrativa, ja que localitza espacialment els dos personatges.

Per tant, les formes verbals en present i en futur són les marques més significatives de les enunciacions reportades enmig el discurs general de la novel·la. Observem aquest altre exemple: "Tinc la carn cansada, la pell resseca com vidre. Dormo per terra voltat d'aranyes tranquil·les, de pols que mastego i que sóc i seré jo quan en el país dels purs, lluny del crit blau de les sirenes, seré rebut per la llum que encega." (pàg. 101). Aquest paràgraf pertany al parlament que un pres fa a Adrià en el capítol XV. La primera persona del present identifica el temps narratiu amb el temps de l'acció, encara que el narrador de la història, Adrià, reproduïx aquestes paraules enmig de la narració en passat que està fent al llarg de la novel·la. El futur⁷³ esdevé la plasmació dels desitjos venidors del personatge. Com veiem en la frase següent, el futur també pot esdevenir en el discurs directe un sentit de probabilitat, en combinació amb estructures d'aquest tipus: "Tot es *perdrà* si no tornes... encara està tot igual. Torna..." (pàg. 211).

⁷³ El futur també és emprat en els moments en els quals els personatges expressen els desitjos propers. Però és el passat la forma verbal que defineix l'evolució de les històries narrades per Mercè Rodoreda, ja que aquesta és la font que "proporciona les dades que, a manera de peces d'un mosaic que només es podrà reconstruir al final, compondran la suma de fets que constitueixen l'argument de la novel·la", en paraules de Maria Campillo i de Marina Gustà (1985, 16).

2.5 LA PERSPECTIVA NARRATIVA

Quanta, quanta guerra... és una novel·la escrita en primera persona narrativa, que respon, normalment, a les intervencions del personatge principal. *Quanta, quanta guerra...* usa la primera persona narrativa, una característica fonamental de les novel·les d'aprenentatge, segons assenyala Baquero Goyanes en *Estructuras...* (pàg. 36). Amb tot, malgrat l'especificitat de l'estructura narrativa desplegada en aquesta narració, el discurs en primera persona no és un fet alié en l'obra en prosa de l'escriptora, tant en els primers textos⁷⁴ com en els publicats més endavant⁷⁵.

En aquest sentit, Carme Arnau en l'article "La obra de Mercè Rodoreda" de l'any 1982 (pàg. 244), tot i assenyalar la distància cronològica entre les publicacions de Rodoreda en els anys trenta i la primera obra publicada a l'exili, *Vint-i-dos contes*, reivindica la continuïtat d'alguns trets personals de l'estil de l'autora, referits especialment a la desaparició del narrador⁷⁶. Ens referim en concret als contes "La sang", "Tarda al cinema" i "En el tren", on la veu narrativa és presa pel protagonista en primera persona.

La narració en primera persona agilitza el discurs, ofereix una major versemblança al missatge del personatge protagonista, que s'acosta així més al lector. Observem l'exemple següent, on el discurs presenta les característiques que assenyallem en aquest capítol:

Qui era jo? No tenia ossos, no tenia nervis, no tenia voluntat. La cançó m'adormia, em matava els pensaments. (pàg. 221)

⁷⁴ *Sóc una dona honrada?* (1932), per exemple, fa presagiar la principal innovació de l'estètica rodolediana. El lector hi troba el to intimista i nu del protagonista com a mirall de l'interior. El monòleg emprat en alguns moments, tractat des de les distintes perspectives que configuren els distints personatges que hi parlen, enceta l'estil que trobarem més endavant.

⁷⁵ Pensem, per exemple, en novel·les com *La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies*, on regna el narrador en primera persona. *La mort i la primavera*, inicialment redactada en la mateixa època, presenta un estil narratiu semblant a les novel·les rodoledianes dels anys 60. El mateix editor d'aquelles novel·les, Joan Sales, destacava l'estil que caracteritza l'obra de Rodoreda, en referir-se a *La plaça del Diamant*:

I l'estil, una troballa. Fa realment la sensació vivíssima que és la Colometa en persona qui es va explicant sense adonar-se'n, en un monòleg d'impressionant autenticitat psicològica, en un desordre inspirat de la més alta qualitat lírica. [...] Això de fer dir tantes coses, i de vegades tan penetrants i tan angoixoses, a un personatge com la Colometa sense caure mai en la inversemblança, és un encert incomparable (Sales 1982, 227-228)

Miquel Dolç també comentà la vàlua de *La plaça del Diamant* a partir de l'aportació de l'estil de redacció a la nostra literatura:

Una novel·la de primeríssima qualitat, en un estil personalíssim, sempre ingenu; tot flueix sense esforç aparent, amb un fluir natural, elemental, adorablement inhàbil i desordenat. (*apud* Sales 1982, 228)

⁷⁶ Recordem que Carme Arnau entén els contes de l'autora com un "laboratori de la novel·lista", ja que permeten "por su brevedad y variedad, tanteos y ensayos que si resultan, se pueden incorporar a la novela, ámbito que exige una seguridad y entrega total y sostenida" (Arnau 1982, 240).

El discurs en primera persona redueix la distància amb el lector. El senyalitzador deíctic de persona *jo* fa coincidir l'enunciació i el món narrat. Segons Ángeles Encinar és un recurs que Mercè Rodoreda emprà des dels seus inicis literaris com a “estrategia ideal merced a la cual el lector podrá identificarse más fácilmente y experimentar subjetivamente los miedos o angustias de los personajes” (1986, 3). La desaparició absoluta del narrador en tercera persona, en la novel·la que estudiem, afavoreix la mímesi entre el temps real i el temps narratiu del protagonista.

La naturalitat de la redacció en primera persona de *Quanta, quanta guerra...* força d'aquesta manera la desaparició del narrador i l'atribució de la funció de guia de la narració al protagonista principal⁷⁷. Aquesta perspectiva narrativa, identificada amb la primera persona del singular, pren una força inesperada en *Quanta, quanta guerra...* Es crea així un acostament important entre l'espai literari descrit pel narrador i l'espai real del lector. El protagonista de Rodoreda descobreix així la seua absoluta nuesa mentre descriu les sensacions que obté. Adrià Guinart es manifesta com un ésser introvertit, carregat d'emocions i de sentiments, un ésser viu inserit en un medi que influeix els seus estats d'ànim. L'exteriorització de la interrelació ésser humà/medi i les seues conseqüències és el moment més intens de la narrativa rodorediana. El lector creu d'aquesta manera que el protagonista/narrador és absolutament sincer. Rodoreda no vol la identificació del lector amb el personatge, intenta que aquest el conega i l'entenga; hi ha, per tant, un distanciament mínim que possibilita la reflexió crítica. Amb la unió del narrador i el protagonista, l'autora busca l'atenció del lector, reforça la versemblança. Com bé destaca el crític Wayne C. Booth⁷⁸, la mímesi

⁷⁷ Rodoreda s'alinea així amb d'altres autors que utilitzen la tècnica del monòleg interior, com James Joyce i Virginia Woolf. Aquesta tècnica estilística, segons diu l'estudiós A. Amorós en *Introducción a la novela contemporánea* (1985, 100), fou utilitzada per primera vegada per l'escriptor francès Edouard Dujardin en la novel·la *Les lauriers sont coupés* de l'any 1887. Les semblances amb l'*Ulisses* de Joyce i encara més amb *Dublinesos* són assenyalades per la mateixa Rodoreda al pròleg de *La plaça del Diamant* (pàg. 10). El monòleg interior desplegat a l'*Ulisses* és un excel·lent precedent per a la novel·la potser més intimista de Rodoreda. P. Gamisans apunta d'altres precedents interessants en l'article “La llengua de Mercè Rodoreda” de l'any 1991: 1. autors catalans: Gabriel Ferrater. 2. autors castellans: Cela (*La familia de Pascual Duarte*), Delibes (*Cinco horas con Mario*). 3. autors europeus: Camus (*L'étranger*).

⁷⁸ Coneixem aquesta cita a partir de la referència d'Antonio Amorós en l'assaig ressenyat anteriorment sobre la narrativa europea contemporània (1985, 12).

narrador-protagonista⁷⁹ és una constant en la narrativa contemporània, una derivació lògica de la literatura del nostre temps.

Quanta, quanta guerra... i *La mort i la primavera* són les dues últimes novel·les en què treballà l'escriptora. A diferència del text anteriorment publicat, *Mirall trencat*, que presenta un narrador en tercera persona, totes dues novel·les presenten un reforçament protagonista del narrador en primera persona. És la mateixa escriptora qui reconeix, en una carta a Joan Sales (28-IX-1961) reproduïda parcialment per Núria Folch i Pi (vídua de l'editor Joan Sales) al pròleg de la novel·la del 1986: "*La mort i la primavera* és molt bo. Terriblement poètic i terriblement negre. Amb el meu estil d'ara: primera persona i procurant dir les coses de la manera més pura i més inesperada [...]. Serà una novel·la d'amor i de soledat infinita". Mercè Rodoreda a la fi de la seua producció domina eficaçment la tècnica del monòleg interior, amb una qualitat semblant de les narracions de Marcel Proust o de Virginia Woolf, els vertaders introductors d'aquest tipus de discurs narratiu. Destaquem així l'expressió directa dels dos protagonistes de *Quanta, quanta guerra...* i de *La mort i la primavera*, on Rodoreda empra en tot moment la primera persona directa, en un intent d'exterioritzar el complex món intern. Aquest *jo* expositiu pot veure's reflectit en el *jo* narratiu de la mateixa autora, segons assenyala Joaquim Poch en el llibre *Dona i psicoanàlisi a l'obra de Mercè Rodoreda*:

El fet que parlessin en primera persona és útil en el sentit que recorda més l'entrevista psicològica. Per altra banda, l'escriptura en primera persona, podria considerar-se com un «objecte intern» de la

⁷⁹ La major part de les altres narracions de Mercè Rodoreda fan ús d'aquest *jo* narratiu. Pensem, per exemple, en *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies*, *Viatges i flors*, *La mort i la primavera* i *Isabel i Maria*, on l'ús de la primera persona del singular agilitza l'exposició narrativa. Aquest recurs veu augmentat el seu efecte amb la utilització de frases curtes i un seguit de verbs introductoris, que, emprats aïlladament, creen un efecte colpidor i estructurat del missatge. D'altres verbs que configuren aquest estil singular, que també observem en la narrativa de Virginia Woolf, són els verbs que expressen una contemplació i una visualització del món extern. Observem un fragment significatiu de *La plaça del Diamant*:

I amunt, jo amunt, amunt, Colometa, vola, Colometa... Amb la cara com una taca blanca damunt del negre del dol... amunt, Colometa, que darrera teu hi ha tota la pena del món, defes-te de la pena del món, Colometa. Corre, de pressa. Corre més de pressa, que les boletes de sang no et parin el caminar, que no t'atrapin, vola amunt, escales amunt, cap al teu terrat, cap al teu colomar... vola, Colometa. Vola, vola, amb els ulls rodonets i el bec amb els foradets per nas al capdamunt... i corria cap a casa meva i tothom era mort. (pàg. 166-167)

Les frases són curtes i ordenades per uns verbs d'acció que s'hi repeteixen. L'angoixa del personatge és oferta al lector pacient perquè aquest reaccione i prengua part de la mateixa narració. *La plaça del Diamant* esdevé així una narració àgil que presenta un narrador-protagonista constant que busca en tot moment el suport emocional de lector.

El mateix estil narratiu apareix en diversos contes de l'autora que tenen un to més subjectiu. Aquest és el cas de "Fil a l'agulla" on la focalització de la narració es fa darrere dels ulls d'un personatge, en aquest cas la noia que cus. El fil conductor d'un únic personatge que parla amb si mateix permet donar salts en la narració sense que el lector es perda; la narradora-protagonista funciona així com una narradora omniscient, que tot ho sap i domina.

ment de l'autor, parlant. Molts dels personatges rodoredians tenen un caràcter viu, personalitzat, en realitat, podríem dir que l'autora els ha deixat la paraula perquè poguessin expressar-se. (1987, 22)

El protagonista-narrador de les dues darreres novel·les significa el canvi d'un narrador urbà i quotidià a un narrador que conviu amb la natura. Les narracions breus dels "Viatges a uns quants pobles" també tenen un protagonista masculí integrat en el medi natural, del qual sabem el seu sexe per escasses referències dels seus interlocutors. El camí que inicia ens ofereix la descripció dels paisatges que contempla. Rodoreda amaga la seua fantàstica imaginació en un personatge anònim que ben bé podia ser el mateix d'una novel·la publicada el mateix any, *Quanta, quanta guerra...* El caminant es desplaça per un medi sorprenent on tot és possible; la seua especial perspectiva ens fa partíceps de les impressions que li ofereixen els pobles meravellosos.

Podem aplicar la proposta sistematitzadora de Gérard Genette⁸⁰ per tal de destriar els elements més interessants observats en la perspectiva narrativa de la novel·la de Rodoreda. Com hem vist, la perspectiva emprada per l'autora respon a una **focalització interna**, és a dir, obtenim el coneixement de les situacions de la història a través d'un personatge, Adrià. Tenim en tot moment una narració feta des de l'òptica del protagonista, fet que subjectivitza enormement la procedència de la informació⁸¹. El desenvolupament de les coses és, doncs, conegut a partir de les observacions del protagonista:

No estava bé enlloc. Ni pels camps, ni sota dels arbres, ni a dintre de cases abandonades, fins que una tarda, vaig veure un home esparracat quan ja el tenia a tres passes; amb els cabells blancs, la barba també. La sivella del cinturó figurava un cap de calavera. (pàg. 70)

Com veiem, hi ha una procedència comuna de les observacions tant internes com externes a Adrià. La narració, construïda amb formes verbals del passat, empra el senyalitzador deíctic de primera persona per tal d'oferir la descripció de les sensacions internes del personatge. La tercera persona reprén el to general descriptiu de l'exterior, en aquest cas referit al nou personatge aparegut. El canvi de l'imperfet pel perfet perifràstic (*estava > vaig veure*) ens anuncia el canvi operat, la dinamització de l'acció general. L'evolució de la narració s'atura un altre cop amb la descripció feta del nou personatge, cosa que significa la reaparició de les formes verbals en pretèrit imperfet (*figurava*). El relat avança, per tant, amb l'acció del pretèrit perfet, i l'imperfet introdueix el pla descriptiu del

⁸⁰ Emprem la proposta estructuralista que aquest autor explica en el llibre *Figures III* (1972). Hi ha una síntesi excel·lent d'aquest assaig, feta per Shlomith Rimmon, en un article titulat "Teoria general de la narració: *Figures III* de Genette" publicat l'any 1976.

⁸¹ Podeu trobar més informació sobre la proposta de Genette en el llibre *Elements...* de Maingueneau i Salvador (pàg. 21-27).

rerafons de la història, producte de l'observació del narrador intern de l'obra; vegem un altre fragment significatiu:

La va obrir. *Tenia* les dents corcades, la llengua curta i molsuda coberta de pelets blancs, la campaneta vermella com foc. Li vaig acostar l'entrepà a la boca i tancant-la amb parsimònia va clavar la primera queixalada. Del pa sucats amb tomàquet, del pernil, *sortia* una olor que m'embogia. (pàg. 108)

Podem destacar així que coneixem els nombrosos personatges de la novel·la a partir de la descripció feta per Adrià Guinart, un discurs que abandona en aquests moments les formes del pretèrit perfet per emprar les de l'imperfet, com podem observar el capítol XXIII dedicat al record de Pere Ardèvol, sobre el qual es reconstrueixen els trets biogràfics principals a partir de la lectura d'Adrià de les seues memòries una vegada és mort. La narradora construeix un text sense senyalització deíctica de persona, amb la tercera persona pròpia del relat⁸², posada en veu del protagonista principal que ens ofereix el coneixement de la vida de l'enigmàtic home.

El coneixement que tenim de l'espai narratiu s'origina en el pensament i el record del protagonista. Els fragments descriptius, no excessivament abundants en la novel·la, vénen regits pel pretèrit imperfet. El capítol XXXV, "La terra vermella", presenta aquestes característiques:

El sol *queia* de ple a la fatxada adornada amb un rellotge de sol de rajoles grogues i blaves amb dibuixos de branques i fulles. *Era* just migdia. El camí *desembocava* en una plaça que només *tenia* tres cases, enganxades les unes amb les altres, amb teules renegrides, amb els portals esbatanats com si la gent fos als camps. Davant de les cases, contra d'un marge de terra vermella, també ratllat per reguerons, un abeurador de cavalls, sense aigua, *em va servir* de seient. i, a tocar, hi *havia* un carro curull de palla, trabucat de gairell damunt de sang. *Vaig fer* un crit davant d'una de les cases amb les mans als costats de la boca i no *va contestar* ningú. (pàg. 202)

El to aparentment impersonal de la descripció és trencat per l'aparició del pretèrit perfet que dinamitza l'acció de la història, tot aportant novetats informatives. El ritme del discurs, doncs, es modifica per tal d'oferir la veu narrativa real, la del narrador protagonista. Juntament amb el temps perfet hi apareixen d'altres trets propis del discurs, com les marques deíctiques de la primera persona, incloses en les formes verbals.

Pel que fa a les descripcions dels somnis, també reforcen la focalització interna de la història, ja que són producte de la recreació onírica del personatge principal, que desenvolupa també el paper de narrador. Adrià intercala enmig de les explicacions que fa a partir del record del coneixement dels personatges, diversos somnis que exemplifiquen l'evolució interna que està tenint. Podem destacar, sens dubte, el passatge

⁸² Llegiu la diferenciació entre les formes del relat i del discurs a partir de l'ús de senyalitzadors deíctics del capítol II del llibre *Elements...* de Maingueneau i Salvador (pàg. 37-58).

del capítol XXXIX, “La caiguda”, al qual adés ens hem referit, i el del capítol XXI, “Una casa vora el mar”, al qual pertany aquest fragment:

Em vaig estirar a terra amb el cobrellit per matalàs. Volia estar a la vora del foc. La roba se **m’eixugava** en el respatller de la cadira. Sentia picar una gota d’aigua damunt de zenc. El crepitat de la llenya **m’adormia**; tot **jo** era una pau que no es pot explicar... a tocar del muret per on havia saltat, un noi que se **m’assemblava** feia bombolles de sabó amb una canya que de tant en tant sucava en una llauna; les bombolles volaven damunt d’una noia ofegada que les onades acostaven i s’enduïen. Una figura feta de boira agafava les que no esclataven i les tirava enlaire com si fossin taronges i deia no sé què d’un hort amb naps i pastanagues. Moltes de les bombolles es tornaven caps de persona que suraven i miraven el cel. La respiració del mar les enfonsava i les alçava. La mort, amb les dents verdes, estava assegurada en el ventre d’un núvol. Set dones arrupides, amb els peus d’or, bufaven set trompetes llargues que abocaven bombolles al mar mentre la dalla de la mort esperava l’ordre del braç per posar-se a segar els caps que suraven... *vaig despertar-me* moll de suor. (pàg. 124-125)

La descripció d’aquests passatges és regida, com veiem, per les formes del pretèrit imperfet, de la mateixa manera que les anteriors descripcions observades sobre l’espai narratiu extern al protagonista. El paràgraf reproduït exposa el canvi d’ús verbal entre les formes perfectives i imperfectives, que limiten l’extensió del somni reportat i la narració general dels fets anteriors i posteriors a aquest. Aquestes formes del discurs són, doncs, un element característic més de la perspectiva literària emprada en la novel·la⁸³.

D’altres vegades, l’alternança entre les formes del perfet i de l’imperfet del passat recorden la procedència interna de les informacions descrites i, per tant, el tarannà de la modalització emprada. Així, per exemple, podem observar el fragment següent: “Fent un esforç, vencent el mal dels meus pobres ossos vaig fer tot el que vaig poder per rodolar una mica avall. Les canyes van aturar-me. *Plovisquejava*. I em vaig abaltir sense acabar d’entendre que tot el bé d’aquest moment m’hagués abandonat” (pàg. 61). El verb assenyalat trenca el ritme creat al text, significa un alentiment de l’avanç general del relat, construït en la forma perifràstica del pretèrit perfet, i provoca una amplificació descriptiva. Aquest recurs estilístic és anomenat per D. Maingueneau i V. Salvador, en el llibre *Elements...* (pàg. 60-61), com un procés de relleu, és a dir, com una alteració voluntària de l’evolució narrativa per tal de proporcionar la informació del rerefons de la narració, l’espai ficcional en aquest cas. D’una manera semblant hem d’entendre el cas següent: “Aquella nit i moltes, moltes nits després, vaig somiar l’Eva. Estava dreta davant dels joncs i em cridava” (pàg. 198). L’ús de l’imperfet ve motivat per l’inici de

⁸³ La profusió de deíctics de persona relatius al narrador protagonista reforcen també aquesta perspectiva. Els hem assenyalat amb la negreta.

la descripció del canvi operat, expressat amb el perfet: l'aparició de la imatge d'Eva.

Com veiem, aquesta alternança entre les formes del perfet i de l'imperfet és conseqüència de l'aplicació de la focalització interna en la modalització de la novel·la. Així mateix, una altra característica motivada per aquesta construcció és la presència de formes deíctiques de la primera persona. Per tal de veure una aplicació pràctica, podem llegir el fragment següent del capítol XII on el protagonista ens descriu Eva:

Els seus pares de debò, ella els havia triats, eren el cel i la terra, ell carregat d'estrelles, ella carregada de flors. *Tenia* ganes de preguntar-li si aquella nit era ella la que muntava el cavall blanc que havia sortit del molí i per què a la vora del riu m'havia dit que si fos un noi aniria a la guerra... (pàg. 82-83)

L'evolució del relat en tercera persona, a partir de l'ús de la forma del perfet, és alterat per l'aparició de la primera persona narrativa, amb la forma de l'imperfet (*tenia*), que recorda en tot moment quin és l'origen de la informació sobre el personatge descrit.

Pel que fa a la **veu narrativa**, cal assenyalar en primer lloc com se situa l'acció verbal en relació a aquest element. Si seguim la terminologia proposada per Gérard Genette⁸⁴, ens trobem davant d'una narració *ulterior*, ja que s'ha construït un text on es contenen amb formes verbals pretèrites els esdeveniments ja passats. Hi ha, per tant, un ús homogeni de l'acció verbal en relació a la veu narrativa, ja que sempre es crea una distància entre la història i l'acte narratiu. *Quanta, quanta guerra...* és la narració dels fets d'una persona, des de la infantesa ("Vaig néixer a mitjanit", pàg. 27), fins a la culminació del procés individual d'aprenentatge ("Tornaria a casa a treballar", pàg. 245), dirigida per la veu narrativa del mateix protagonista que recorda des del passat els principals fets de la seua evolució.

Un element que ens remet a la construcció verbal *ulterior* és l'ús del condicional com a forma del futur immers dintre de la redacció en passat. Així podem trobar usos del condicional que avancen fets del futur, "jo *aniria* pel món, *ajudaria* i *salvaria* vides" (pàg. 44). Aquest ús esdevé substancial per a l'evolució de la història, ja que s'aplica a un contingut concret que avança l'evolució adquirida pel protagonista: "*Tornaria* diferent", diu novament a les acaballes de la novel·la, "hi tornaria carregat amb muntanyes de records de tota la gent que havia conegut" (pàg. 246). Per contraposició, el condicional en fragments de discurs directe, on el present substitueix les formes pretèrites del discurs indirecte, expressa un desig: "*M'agradaria* més ser una planta de les que broten i broten sense saber que viuen" (pàg. 79). També observem aquesta intencionalitat en

⁸⁴ Vegeu l'explicació de Shlomith Rimmon en l'article "Teoria general de la narració: *Figures III* de Genette" (1976, 171-176).

frases creades a partir de formes verbals del passat: “*Hauria volgut ser riu per sentir-me fort i m’hi vaig ficar*” (pàg. 53).

En relació al **subjecte narratiu**, la novel·la ens presenta, seguint la terminologia de Genette, un narrador intradiegètic homodiegètic⁸⁵, ja que un protagonista de la història narra els seus propis esdeveniments. Adrià, personatge de ficció, esdevé un narrador protagonista dels esdeveniments que li succeeixen. Aquesta forma narrativa coincideix amb el *jo protagonista* definit per Norman Friedman en l’article “El punt de vista en la narració: el desenrotllament d’un concepte crític” (1955, 31-32), on la narració, escrita en primera persona, es limita a mostrar els pensaments i les vivències des del centre fix del protagonista. El contracte narratiu establert en *Quanta, quanta guerra...* gira, doncs, al voltant de l’expressió dels pensaments del protagonista, de tal manera que els diàlegs entre els altres personatges s’estableixen fins i tot al voltant del centre narrador, com és el cas d’aquest fragment del capítol XXXIII:

El fuster va preguntar al paleta si sabia qui era *jo*. No ho sé, passava i ens hem posat a enraonar. Aviat ens vam quedar sols el paleta i *jo*. Au, ara, a dormir. Ens vam estirar a terra. Quan encara no devíem fer un parell d’hores que dormia em va despertar una veu. Torna a casa (pàg. 192)

Aquest paràgraf pertany a l’òrbita del discurs, arran de la senyalització deíctica de la primera persona, que confirma la nostra explicació. L’aparició de la segona persona en la darrera frase (*torna*) reforça l’origen de la veu narrativa, una forma que es reprén a partir d’aquest moment en pàgines successives: “Torna! Torna! La teva mare ha mort cridant-te... Adrià... Adrià... torna... torna...” (pàg. 211). El deíctic de segona persona dirigeix el protagonista cap a la fi del seu camí.

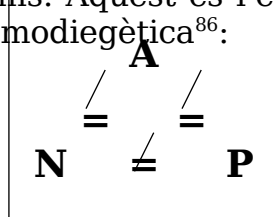
El coneixement del desenvolupament de les coses es fa a partir d’una única veu narrativa, la d’Adrià Guinart, que subjectivitza totes les informacions. La utilització del discurs indirecte és una mostra de la procedència de la narració a partir de la focalització interna del protagonista de l’acció. Com veiem a la frase següent del capítol XVI, “*jo m’havia anat acostant i la noia figureta em va mirar i no sé què devia veure en els meus ulls que em mirava enaiguada*” (pàg. 104), el discurs es veu marcat per la presència de diversos senyalitzadors deíctics de la primera persona, que hem assenyalat, que indiquen la procedència interna de la informació.

La presència d’aposisicions explicatives insertades en el transcurs de les explicacions dels fets exteriors, recorden també la procedència de les informacions. Així, per exemple, en la frase següent, “la colla de nois que no el podia veure, *hi havia de tot*, l’anomenava la simfonia en gris” (pàg. 139), podem destriar un incís fet pel narrador protagonista que deixa entreveure en tot moment la focalització a què és sotmesa l’obra. D’una

⁸⁵ Hi ha una síntesi excel·lent dels conceptes del llibre de Figures III de Genette en l’article de Rimmon esmentat (pàg. 175-176) i en el llibre citat de Maingueneau i Salvador (pàg. 35).

manera semblant podem explicar la frase “A dintre del cobert, si la bombeta no s’encén (de vegades se li cremen els fils) trobaràs espelma i mistos.” (pàg. 218), on les paraules incloses en el parèntesi representen una explicació addicional a la informació que manifesta el discurs reportat.

Estem davant, per tant, d’un relat ficcional homodiegètic. Genette estableix aquesta categoria, en el capítol “Relat ficcional, relat factual” del llibre *Ficció i dicció* (1991), per a les narracions on hi ha una dissociació entre l’autor i el narrador protagonista. Per contra, hi ha una identificació entre aquests dos últims. Aquest és l’esquema que Genette proposa per a les formes de ficció homodiegètica⁸⁶:



Això és, l’autora ha inventat un narrador, que és alhora protagonista, a partir del qual coneixem les seues pròpies experiències. El capítol XL és un exemple interessant del tarannà narratiu de la novel·la. Adrià acaba de despertar de l’estrany somni de “La caiguda” i manifesta el seu desconcert al pescador, en la casa del qual es troba. El narrador protagonista es permet fins i tot la llicència d’ocultar informació als altres personatges: “No somio mai, vaig mentir” (pàg. 226). El lector esdevé així confident involuntari de la realitat coneguda del personatge. El text esmentat es troba sotmés a l’eix de la primera persona narrativa, a partir de la qual coneixem els pensaments i les accions dels personatges. La contraposició deíctica entre les dues primeres persones del singular ressalten els dos pols d’informació contrastada:

Cap al tard, asseguts davant de la casa de cara a una posta maduixa i safrà, *em* va tornar a dir que *em* quedés. *M’agrada*s. *M’agradaria* que *fossis* fill *meu*. *M’agrada*s perquè de vegades *sembles* més gran del que *ets* i perquè d’altres vegades *sembles* una criatura. En veure que no li contestava *em* va demanar que li expliqués la *meva* vida. *Vols?* Vaig trigar una estona a contestar-li, tot *jo* encantat amb aquells safrans i amb aquells maduixes. No volia dir res que no *em* sortís de molt endintre i vaig haver de rumiar abans de parlar després d’haver tancat els ulls un moment per distreure’m del cel de posta. La *meva* vida és *meva*, vaig començar tot posant-me la mà plana damunt del pit. (pàg. 227)

Hem assenyalat les formes pronominals i possessives relatives a la primera persona, com també les formes verbals relatives a la segona persona. Com veiem, l’autora farceix de senyalitzadors aquest fragment

⁸⁶ Gérard Genette, *Ficció i dicció*, pàg. 67 i 70.

del discurs per evidenciar la contraposició entre els dos parlaments que, a causa de la disposició gràfica continuada (sense separacions en paràgrafs i sense les indicacions del discurs directe), podria produir alguna confusió. Cal destacar que les formes de la primera i de la segona persona pròpies del discurs directe són substituïdes per les de la tercera persona, més pròpies del relat⁸⁷, en el discurs indirecte. Aquest és un recurs constant en la novel·la, fet que afavoreix la intel·ligibilitat dels fragments que podien tenir algun problema interpretatiu, ja que l'autora, segons hem vist en el capítol anterior, elimina les marques gràfiques de l'alternança en els diàlegs entre els personatges. Els senyalitzadors deíctics de persona i de lloc faciliten la interpretació dels textos reportats en estil directe, un ús que sovint cau en el pleonasme: “I *m’he* tancat *aquí* amb els *meus* boscos, amb les *meves* llunes, amb els *meus* rius i amb els *meus* llacs... i amb aquest gat que s’ha enamorat de *tu*” (pàg. 218), “¿Qui era, *jo*?” (pàg. 221), “¿Què fas *aquí* a terra?” (pàg. 225), “*Aquí* ja veus que no s’*hi* està malament. T’arreglaria el cobert i en faria fer un altre per posar-*hi* els embolics. Vas molt perdut i *em* fa l’efecte que necessites consells. *Ets* molt jove” (pàg. 226), “*M’*agrades. *M’*agradaria que fossis fill *meu*. *M’*agrades perquè de vegades sembles més gran del que ets i perquè d’altres vegades sembles una criatura. En veure que no li contestava *em* va demanar que li expliqués la *meva* vida” (pàg. 227), “¿Què fas per *aquí* fora? (pàg. 235), “Ja veuràs que bé... seu *aquí*; *jo*, al teu davant” (pàg. 236), “I *me’l* va tornar a omplir a *mi*” (pàg. 237).

Com podem veure, la major part dels exemples anteriors corresponen a la tercera part de la novel·la, on l'autora emprà amb una major freqüència les formes reportades directes. El narrador protagonista ofereix més directament el seu missatge, encara que no altera el tractament verbal de la perspectiva narrativa, ja que continua emprant, com en l'exemple de la pàgina 221, les formes de passat, pròpies del tipus de narració ulterior.

⁸⁷ Maingueneau i Salvador destaquen la importància senyalitzadora de les dues primeres persones: “*jo* i *tu* remetent a uns papers o funcions, els d’ambdós interlocutors, que són indissociables i reversibles: en l’intercanvi lingüístic pròpiament dit, tot *jo* és un *tu* en potència, i tot *tu* un possible *jo* en un altre moment de la conversa.” (1993, 15). La tercera persona, al seu torn, no desplega aquesta funcionalitat, ja que no aporta un sentit de subjectivitat al text, per la qual cosa esdevé una forma pròpia del relat enfront del discurs (Maingueneau/Salvador 1993, 44-45).

3 CONCLUSIONS

Quanta, quanta guerra... és una novel·la força completa. El protagonista, una vegada ha abandonat l'entorn familiar, ens ofereix una història peculiar d'aprenentatge i d'experiència a partir del descobriment de persones i de situacions que afavoreixen el seu canvi personal. El text es mou en dimensions versemblants, encara que de vegades els eixos temporal i espacial de desenvolupament són alterats per tal de reproduir les manifestacions internes del protagonista.

Podem confirmar així les dues lectures possibles que ens ofereix el text. Hi ha una primera història, la vida d'Adrià Guinart en la reraguarda d'una guerra, i una segona, la narració dels canvis interns soferts pel protagonista. El protagonista es mou, doncs, entre els actants del món exterior i els consegüents canvis en el món interior.

És ací on rau la singularitat d'aquesta novel·la respecte de la resta de les obres de Mercè Rodoreda: *Quanta, quanta guerra...* és un text de base realista, amb una significació senzilla, però els símbols i les imatges, d'estructura complexa, provoquen interpretacions alternatives, com poden ser les propostes d'interpretació de l'imaginari que hem tractat d'exposar en les pàgines anteriors.

Per tal d'obtenir una visió de conjunt de les conclusions a què hem pogut arribar en aquest treball, reprenem ara les corresponents a cadascun dels apartats:

a. Anàlisi dels personatges

Els personatges de l'obra obeeixen a una funcionalitat concreta al voltant de l'expressió de l'aprenentatge del jove Adrià Guinart. Així mateix el protagonista reflecteix la pròpia evolució psicològica a partir d'una sèrie de manifestacions que sovint prenen configuració simbòlica.

Adrià Guinart presenta els requisits bàsics de la figura de l'heroi clàssic, que avança pel seu camí d'aprenentatge i supera òptimament totes les dificultats plantejades. El jove es troba predestinat, a partir de diversos senyals presents des del naixement, a l'evolució futura de maduració. És arran del trencament amb els lligams familiars quan inicia la fase d'experimentació. L'adquisició de coneixements proporciona un equilibri en l'interior del jove, basat en la complementació dels elements oposats, que indica la finalització de l'aprenentatge. Malgrat tot, Adrià Guinart se'n presenta com un personatge característic de les obres de Mercè Rodoreda. Hi ha diversos trets del seu caràcter que ens remeten a la construcció general pròpia d'altres personatges rodoredians.

b. Desenvolupament de l'espai i del temps

La novel·la situa les accions dels personatges en un medi rural, allunyat de la gran ciutat, on les influències de la natura deixen la seua empremta en els éssers humans. Tots els esdeveniments semblen abocar el protagonista a la conclusió del final de la novel·la, al retorn al punt de partida per tal de posar en pràctica els coneixements adquirits.

La natura és el principal referent simbòlic. En l'expressió del processos de canvi aplicats al protagonista, són presents diverses manifestacions del món natural que hem ordenat a partir de la presència majoritària d'algun dels quatre elements bàsics de constitució de la realitat física: terra, aigua, foc i aire. L'ús d'aquests referents simbòlics facilita l'expressió del complex món interior dels personatges, alhora que l'enriquiment formal del discurs de l'autora. El simbolisme de l'espai narratiu presenta diverses interpretacions possibles, sempre dins l'àmbit de la iniciació i de la maduració personal.

Pel que fa a la dimensió temporal, la novel·la no presenta limitacions cronològiques clares, la qual cosa afavoreix la universalitat de la història narrada. La desaparició de la concreció del temps narratiu afavoreix la poeticitat i la riquesa interpretativa del text. L'esfera temporal ve regida per paràmetres naturals, que substitueixen les arbitrarietats de la vida urbana dels humans.

Un dels elements naturals que influeixen més decididament en la concepció del temps en la novel·la és l'alternança entre la vida i la mort. Al text trobem diverses reflexions sobre la continuïtat de la vida després de la mort. Aquesta continuïtat és assenyalada com un fet positiu, ja que possibilita la separació de la part material de l'ésser humà per continuar l'aprenentatge iniciat.

Dintre de l'àmbit del temps, cal destacar també la simbologia dels miralls, un dels objectes recurrents en les obres anteriors de l'autora. El mirall proporciona en la novel·la el reflex del passat i l'auguri del futur. Adrià Guinart prefereix no veure les imatges que s'insinuen al mirall de casa de Pere Ardèvol, un personatge essencial per a l'ensenyament del jove, i decideix trencar-lo .

La novel·la se'ns presenta així com un cicle tancat, enmig del qual trobem l'evolució del protagonista iniciat. L'escriptora utilitza diversos elements formals per tal de reflectir la concepció circular del text, entre els quals cal ressaltar els passatges referits a la creença en la immortalitat i la reencarnació. La presència dels elements de la natura reforcen també aquesta idea, ja que són regits per la llei de la continuïtat, és el cas del canvi estacional o l'alternança del sol i de la lluna.

c. Estructura narrativa

La novel·la s'estructura en capítols curts que afavoreixen la comprensió de les conseqüències derivades de l'aparició de cadascun dels personatges. El discurs és senzill i presenta uns trets pròxims en molts moments, a la llengua parlada del protagonista. En aquest sentit es pot dir que l'estil literari de l'obra no divergeix gaire dels trets principals que podem observar en la resta de novel·les de l'escriptora. *Quanta, quanta guerra...* segueix, segons el nostre estudi, la proposta d'estructuració del relat conversacional de W. Labov: 1. Resum, 2. Orientació, 3. Complicació de l'acció, 4. Avaluació, 5. Desenllaç i 6. Coda.

És interessant assenyalar també que l'estructura de la narració es troba condicionada pel desenvolupament dels principis de l'evolució iniciàtica. És així com podem concebre *Quanta, quanta guerra...* com una novel·la d'aprenentatge. El text ens presenta l'evolució psicològica d'un protagonista a partir dels coneixements apresos amb l'ajut dels personatges que es creuen en el seu camí. La distribució dels capítols ve regida per l'aparició d'aquests companys de viatge que comparteixen un breu període de temps amb el jove vianant.

L'estructura narrativa de l'obra ens ofereix, per tant, un model de conducta progressiu que desemboca en l'assoliment d'una situació exemplar d'equilibri. Hem observat diversos trets de la novel·la de viatges, encara que *Quanta, quanta guerra...* s'ajusta a l'esquema de la novel·la d'aprenentatge, anomenada *bildungsroman* a partir de la proposta de Mariano Baquero Goyanes en el llibre *Estructuras de la novela actual*. A partir de la nostra anàlisi podem concloure que *Quanta, quanta guerra...* és una novel·la iniciàtica, on la funcionalitat dels personatges que apareixen és un complement en la formació del protagonista, del qual observem el pas de la infantesa a la maduresa, passant per l'adolescència.

d. Formes del discurs reportat

La novel·la ens ofereix un discurs general guiat pel protagonista, regit per l'estil indirecte, a partir del qual coneixem els esdeveniments externs i interns de la història. Aquest discurs general inserta sovint paràgrafs corresponents al discurs directe que reproduïxen diversos parlaments d'altres personatges, que interessin pel seu contingut. D'altres vegades aquesta inserció de discursos reportats exteriors al narrador protagonista ve motivada per la importància del contingut exposat. Hi ha així mateix alguna entrada sobtada del pensament intern del protagonista amb la utilització de l'estil directe.

Les fronteres entre el discurs directe i l'indirecte són difícils de destriar en molts moments, a causa de la desaparició dels signes tipogràfics

característics de l'estil directe. No obstant això, la intel·ligibilitat del relat se salva a partir dels senyalitzadors deíctics de persona que delimiten les fronteres del discurs; així trobem generalment les formes de la tercera persona en el discurs indirecte i les de la primera i la segona persona en el discurs directe. Les formes verbals també executen aquesta funció, en reservar-se les formes del passat (perfet i imperfet) per al discurs indirecte, i les formes del present per al discurs directe. En aquest sentit cal destacar l'aparició excloent entre el futur i el condicional, la primera inclosa en els paràgrafs redactats amb l'estil directe (en relació amb el present), la segona en els paràgrafs redactats amb l'estil indirecte (en relació amb el passat).

e. La perspectiva narrativa

El text es construeix a partir de la primera persona del singular, que correspon a la veu narrativa del protagonista de la història. El discurs esdevé així directe i immediat, conseqüència de l'expressió interior dels canvis operats en l'actant de la novel·la.

La novel·la respon a una focalització interna, ja que obtenim el coneixement de les situacions de la història a través d'un personatge de la història, Adrià Guinart, el protagonista. Hi ha, per tant, una mediatització constant de la informació, a partir de l'òptica subjectiva del personatge narrador. Les observacions i els pensaments d'Adrià executen el fil narratiu de la novel·la.

Pel que fa a la veu narrativa de la novel·la, cal assenyalar que estem davant d'una narració ulterior, segons la classificació estudiada de Gérard Genette, ja que es construeix amb formes verbals pretèrites que contenen esdeveniments ja passats. Adrià recorda uns fets anteriors des del passat, per la qual cosa els verbs dominants en la narració són el pretèrit perfet perifràstic i el pretèrit imperfet, on el primer realitza una funció d'avanç de la informació, en reportar fets nous, i el segon una amplificació descriptiva de les situacions narrades. En el cas de les insercions de discursos citats, en l'òrbita de l'estil directe, cal assenyalar la presència del present, ja que aquestes frases actualitzen els parlaments dels personatges en el moment del present temporal narratiu.

En relació al subjecte narratiu, la novel·la ens presenta un narrador intradiegètic homodiegètic: hi ha un narrador que és un personatge intern de la història, a partir del qual coneixem els esdeveniments. El contracte narratiu establert en la novel·la s'origina, doncs, a partir de l'expressió dels pensaments del protagonista, de tal manera que els diàlegs amb els personatges s'estableixen al voltant del narrador.

Una novel·la iniciàtica?

Un estudi mínimament aprofundit de *Quanta, quanta guerra...* comporta la interpretació de la simbologia construïda en un dels textos més acurats de Mercè Rodoreda. Per tal d'enriquir les interpretacions simbòliques, hem emprat diverses concepcions culturals, que poden haver deixat la seua empremta en la formació cultural de l'autora i haver influït en la significació conceptual del referent concret. Hem utilitzat diversos glossaris i tractats teòrics de corrents de pensaments esotèrics i maçònics, entre els quals es troba el moviment rosacreu; ja que, segons les explicacions de les biografies fetes sobre l'autora i del testimoni directe de persones que la conegueren, sembla que poden ser útils a l'hora d'aprofundir en el coneixement tant de l'autora com de la novel·la.

La crítica de l'obra de Mercè Rodoreda, especialment en els últims anys, ha desenvolupat una anàlisi de les innovacions estilístiques de les darreres obres publicades. És aquesta línia la que ha interpretat com a possibles influències de les filosofies esotèriques i maçòniques alguna de les imatges més destacades de l'escriptora. A partir del nostre estudi no podem negar, doncs, la possibilitat del coneixement dels corrents esmentats en l'escriptora; ja que, segons hem vist, és possible trobar diferents referències personals de la mateixa autora que ens anuncien el seu interès. Al mateix temps, afirmacions teòriques sobre la reencarnació de l'ànima que, com hem vist, posa en boca de personatges com Adrià Guinart, demostren el seu coneixement d'aquestes filosofies.

Podem concloure, per tant, que totes aquestes influències s'evidencien d'una manera irregular al llarg de la producció rodorediana; però és en *Quanta, quanta guerra...* on aquestes influències se'ns fan més paleses. Les novel·les centrals de l'autora, com *La plaça del Diamant* o *El carrer de les Camèlies*, presenten escassos referents que puguem comentar des d'aquesta perspectiva d'estudi.

L'evolució del protagonista de *Quanta, quanta guerra...* és, sens dubte, la pròpia d'un procés d'aprenentatge. Tots els elements de la natura regeixen aquest canvi, però cal destacar especialment la importància dels fenòmens relacionats amb l'element aire. L'aire significa per a l'autora la superació de la mort, l'esperança cristiana de la fugida de la terra perenne. L'iniciat rosacreu, una vegada acaba el seu aprenentatge, ha d'ajudar el proïme; Adrià Guinart, que ha acabat el seu camí de maduració personal, manifesta el desig del retorn per tal de dedicar-se a aquest mateix objectiu vital.

El paper ocupat per diversos personatges de la novel·la és cabdal, ja que esdevenen guies autèntics de la formació del jove iniciat. Recordem, per exemple, els consells i les recomanacions d'Agustí (cap. IX), de l'home dels escapularis (cap. XI), de Pere Ardèvol (cap. XXIII), de l'ermità (cap. XXIX) i del pescador (cap. XXXVIII). Per contra, n'hi ha d'altres que esdevenen figures contraposades que provoquen en Adrià un rebuig envers la situació

que representen; pensem en personatges com l'home que hi ha vora la llar (cap. XIV), l'home propietari (cap. XXVI), l'home lluna (cap. XXX), l'home que no anava enlloc (cap. XXXI), etc. Però és sobretot destacable el paper del primer guia en les novel·les iniciàtiques: el vianant, quan descobreix el primer iniciat i aquest li dóna suport, queda marcat per la seua presència i, al llarg de la seua vida, continua buscant-lo. Això és el que li passa a Adrià Guinart amb Eva: la recerca de la seua imatge esdevé el motiu principal del seu avanç.

Amb *Quanta, quanta guerra...*, al nostre entendre, Mercè Rodoreda aconsegueix superar el repte que, com a escriptora, es plantejava en fer aquesta novel·la: "pensava si jo no podria fer una novel·la que arribés al grau de poesia i de misteri de *El manuscrit trobat a Saragossa*" (pàg. 14), on "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" (pàg. 13). *Quanta, quanta guerra...*, la fi del camí de Mercè Rodoreda.

BIBLIOGRAFIA

OBRES DE L'ESCRITORA

- (1932), *Sóc una dona honrada*, Barcelona, Llibreria Catalònia.
- (1934a), *Del que hom no pot fugir*, Barcelona, Ed. Clarisme.
- (1934b), *Un dia en la vida d'un home*, Badalona, Proa, 1934.
- (1936), *Crim*, Barcelona, edicions de la Rosa dels Vents.
- (1938), *Aloma* (1a versió), Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes.
- (1958), *Vint-i-dos contes*, Barcelona, Ed. 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.
- (1967a), *Jardí vora el mar*, Barcelona, El Club dels Novel·listes, 1991¹¹.
- (1967b), *La meva Cristina i altres contes*, Barcelona, Ed. 62, 1978⁵.
- (1969), *Aloma* (2a versió), Barcelona, Ed. 62, 1990³³.
- (1974), *Mirall trencat*, Barcelona, Ed. 62-"La Caixa" (MOLC, 92), 1988⁷.
- (1974), "Pròleg" a *Mirall trencat*, Barcelona, Ed. 62-"La Caixa" (MOLC, 92), 1988⁷, pàg. 13-33.
- (1976), *Obres completes I*, Barcelona, Ed. 62.
- (1978), *Semblava de seda i altres contes*, Barcelona, Ed. 62.
- (1978b), *Obres completes II*, Barcelona, Ed. 62.
- (1979), *Tots els contes*, Barcelona, Ed. 62-"La Caixa" (MOLC, 18), 1988⁵.
- (1980a), *Viatges i flors*, Barcelona, Ed. 62 ("El Cangur", 128), 1990.
- (1980b), *Quanta, quanta guerra...*, Barcelona, El Club dels Novel·listes, 1986⁵.
- (1980c), "Pròleg" a *Quanta, quanta guerra...*, Barcelona, El Club dels Novel·listes, 1986⁵, pàg. 13-24.
- (1982), "Pròleg" a *La plaça del Diamant*, Barcelona, El Club dels Novel·listes, 1991³³, pàg. 7-12.
- (1984), *Obres completes III*, Barcelona, Ed. 62.
- (1985), *Cartes a l'Anna Murià, 1939-1956*, Barcelona, La Sal.
- (1986), *La mort i la primavera*, Barcelona, El Club dels Novel·listes, 1988⁴.
- (1991), *Isabel i Maria*, València, Ed. 3 i 4.
- (1993), *El torrent de les flors*, València, Ed. 3 i 4.
- (1993), *Bestioles*, *Revista de Girona*, núm. 157, Diputació de Girona (abril, 1993), pàg. 72-75.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA SOBRE L'OBRA DE MERCÈ RODOREDA

- Adinolfi, Giulia (1980), "*La meva Cristina i altres contes*, dins l'obra de Mercè Rodoreda", *Nous horitzons*, 62, (abril, 1980), pàg. 12-17.
- Aritzeta, Margarida (1987), "Mercè Rodoreda, el mirall i el miratge", *Serra d'Or*, vol. XXIX, núm. 330 (març 1987).
- Arnau, Carme (1979), *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona, Ed. 62, 1982.
- (1980), "Pròleg" a "*La meva Cristina i altres contes*, dins l'obra de Mercè Rodoreda", Lluïsa Vives [Giulia Adinolfi], *Nous horitzons*, 62, (abril, 1980), pàg. 12-13.
- (1982), "La obra de Mercè Rodoreda", *Cuadernos Hispanoamericanos*, maig 1982, pàg. 239-257.
- (1983), "Pròleg", Mercè Rodoreda, *Mirall Trencat*, Barcelona, Ed. 62-"La Caixa", 1988⁷, pàg. 5-10.
- (1983), "L'àngel a les novel·les de Mercè Rodoreda", *Serra d'Or*, 209 (nov. 1983), Barcelona, pàg. 20-23.
- (1984), "Mercè Rodoreda", dins *Història de la literatura catalana*, vol. III, Barcelona, Orbis-62, pàg. 201-212.
- (1987), "El viatge iniciàtic: «Quanta, quanta guerra» de Mercè Rodoreda", *Catalan Review*, vol. II, núm. 2 (XII. 1987).
- (1988a), "Literatura i esoterisme", *Una aproximació a la literatura catalana i universal*, Fundació Caixa de Pensions ("De set a nou", 25), Barcelona.
- (1988b), "Vegetació i mort en la narrativa de Mercè Rodoreda", *Revista de Catalunya*, 22 (IX, 1988), pàg. 124-133.
- (1988c), "Mercè Rodoreda o la força de l'escriptura", *Literatura de dones: una visió del món*, Barcelona, Ed. laSal, pàg. 81-96.
- (1988d), "Mercè Rodoreda", dins *Història de la literatura catalana*, vol. XI, Barcelona, Ariel, pàg. 157-190.
- (1990), *Miralls màgics. Una aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Ed. 62 (Col. "Llibres a l'abast, 254).
- (1992), *Mercè Rodoreda*, Barcelona, Ed. 62 (Col. "Pere Vergés de Biografies", 35), 1992.
- Arnau, Carme i Oller, Dolors (1986), "Una conversa amb Mercè Rodoreda", *Serra d'Or*, 253 (1986), Barcelona, pàg. 18-21.
- Aulet, Jaume (1995), "Lectura de *Vint-i-dos contes*", dins *Lectures de Mercè Rodoreda*, Cursos d'Estiu de la Universitat de Girona, del 10 al 14 de juliol de 1995, inèdit.
- Balaguer, Enric (1996), "Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda (Episodis domèstics, servitud dels detalls)", *Catalan review*, pàg. 21-31.
- Berbis, Neus i Simó, M. Josep (1995), "Benguereel i Rodoreda: la concreció de la novel·la psicològica a Catalunya", *Revista de Catalunya*, 99 (setembre, 1995), pàg. 105-113.
- Bieder, Maryellen (1982), "The woman in the garden. The problem of identity in the novels of Mercè Rodoreda", *Actes del Segon Col·loqui*

- d'Estudis Catalanas a Nord-Amèrica*, Barcelona, Ed. PAM, pàg. 353-364.
- (1988), "Cataclysm and rebirth: journey to the edge of the maelstrom: Mercè Rodoreda's «Quanta, quanta guerra...»", *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Barcelona, Ed. PAM, pàg. 227-237.
- Campillo, Maria/Gustà, Marina (1985), *Mirall Trencat de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Ed. Empúries ("Les Naus d'Empúries. Quaderns de Navegació", 3), 1988².
- Capmany, Maria-Aurèlia (1968), "Mercè Rodoreda o les coses de la vida", *Serra d'Or*, pàg. 47-49.
- Carbonell, Neus (1995), "«Mitja poma encastada a l'altra meitat de poma». Mercè Rodoreda i el gènere del discurs", dins *Lectures de Mercè Rodoreda*, Cursos d'Estiu de la Universitat de Girona, del 10 al 14 de juliol de 1995, inèdit.
- Casals, Montserrat (1991), *Mercè Rodoreda, contra la vida la literatura*, Barcelona, Ed. 62, 1991.
- Castellet, Josep M. (1988), "Mercè Rodoreda", *Els escenaris de la memòria*, Barcelona, Ed. 62 ("Biografies i memòries, 9), pàg. 29-52.
- Cortés, Carles (1995a), "El simbolisme en la narrativa de Mercè Rodoreda", *Revista de Catalunya*, Barcelona, maig de 1995, núm. 96 (nova etapa), pàg. 95-104.
- (1995b), *El personatges i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda*, Alacant, Inst. de Cultura Juan Gil-Albert/Conselleria de Cultura.
- Encinar, Ángeles (1986), "Mercè Rodoreda: hacia una fantasía liberadora", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. XI, núm. 1, tardor 1986, pàg. 1-10.
- Esteban, Manuel A. (1988), "Quanta, quanta guerra...: de la teoria a la pràctica", *Actes del Cinquè Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Barcelona, pàg. 301-312.
- Folch i Pi, Núria (1986), pròleg de *La mort i la primavera*, Barcelona, El Club dels Novel·listes, 1988.
- Gamisans, P. (1991), "La llengua de Mercè Rodoreda", *Miscel·lània Joan Fuster*, vol. III, pàg. 353-358.
- Glenn, Kathleen M. (1987), "Muted voices in Mercè Rodoreda's *La meva Cristina i altres contes*", *Catalan review. Homage to Mercè Rodoreda*, vol. II, núm. 2, desembre 1987, pàg. 131-142.
- Grilli, Giuseppe (1972), "Estructures narratives a l'obra de Mercè Rodoreda", *Serra d'Or*, 1972, pàg. 39-40.
- Ibarz, Mercè (1991), *Mercè Rodoreda*, Barcelona, Empúries ("Joves Biografies Adults", 6), 1991³.
- McNerney, Kathleen i Vosburg, Nancy (Ed.) (1994), *The garden across the border. Mercè Rodoreda's fiction* (Ed. Kathleen McNerney i Nancy Vosburg), Selinsgrove, Susquehanna University Press, Associated University Presses.
- Molas, Joaquim (1967), "Pròleg", Mercè Rodoreda, *La meva Cristina i altres contes*, Barcelona, Ed. 62, pàg. 5-13.

- (1969), "Mercè Rodoreda i la novel·la psicològica", *El pont*, 31 (maig, 1969), pàg. 12-17.
- Murià, Anna (1991), "Mercè Rodoreda viva", *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, edicions de l'Eixample. Espai de dones, pàg. 7-50.
- Navarro, Josep (1976), "Ruptura i linealitat temporal als contes de Mercè Rodoreda", dins *Actes del III Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Oxford, 1976), LTD The Dolphin Book Co.
- Nichols, Geraldine C. (1988), "Mitja poma, mitja taronja: gènesi i destí literari de la catalana contemporània", *Literatura de dones: una visió del món*, Barcelona, Ed. laSal, pàg. 121-155.
- Pla, Jordi (1993), "Bibliografia sobre Mercè Rodoreda", *Revista de Girona*, núm. 157, Diputació de Girona (abril, 1993), pàg. 54-59.
- Poch, Joaquim i Planas, Conxa (1987), *Dona i psicoanàlisi a l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Ed. PPU-Universitat de Barcelona.
- Porcel, Baltasar (1966), "Mercè Rodoreda o la força lírica", *Serra d'Or*, pàg. 71-75.
- Roig, Montserrat (1973), "El aliento poético de Mercè Rodoreda", *Triunfo* (22.09.73), núm. 573.
- Sales, Joan (1982), "Una mica d'història de *La plaça del Diamant*", dins *La plaça del Diamant*, Barcelona, El Club dels Novel·listes, 1991³³, pàg. 223-235.
- Saludes, Anna-Maria (1983), "Mercè Rodoreda o l'amistat", *Serra d'Or* (nov. 1983), Barcelona, pàg. 671-673.
- (1991), "«Pobra Mercè...». Dues biografies de Mercè Rodoreda", *Revista de Catalunya*, 56 (octubre, 1991), pàg. 136-146.
- Tébar, Juan (1983), "Mercè Rodoreda siempre se sintió acompañada por las flores y sus criaturas literarias", *El País. La Cultura*, 15.04.83, pàg. 28.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTÀRIA

- AD (1993), *Gran enciclopèdia catalana* (GEC), Barcelona, 1994 (2a reimpressió), 25 vol.
- Amorós, Andrés (1985), *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra.
- Bachelard, Gaston (1960), *La poética de la ensoñación*, Mèxic, FCE, 1982.
- Baquero Goyanes (1995), *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Editorial Castalia.
- Chevalier, J. i Gheerbrant, A. (1969), *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona (trad. esp. 1986, 1991³).
- Cirlot, Juan Eduardo (1987), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1988⁷
- Eliade, Mircea (1955), *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1983.

- (1957), *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor ("Punto Omega", 2), 1988⁷.
- Friedman, Norman (1955), "El punt de vista en la narrativa: el desenrotllament d'un concepte crític", Barcelona, *Els marges*, 3 (gener 1975), pàg. 39-60.
- Genette, Gérard (1972), *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989 (trad. espanyola).
- (1991), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993 (trad. espanyola).
- Jung, C. G. (1982), *Símbolos de Transformación*, Barcelona, Paidós, 1952 (1a edició).
- Maingueneau, D. / Salvador, V. (1993), *Elements de lingüística per al discurs literari*, València, Ed. Tàndem.
- Ortiz-Osés, Andrés (1989), "El sentido, lo sublime y lo subliminal", *El retorno de Hermes*, pàg. 164-183.
- Pérez-Rioja, J. A. (1962), *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Ed. Tecnos, 1988³.
- Prat i Caròs, Joan (1984), *La mitologia i la seva interpretació*, St. Cugat del Vallès (Barcelona), Els llibres de la frontera ("Coneguem Catalunya", 7), 1987.
- Rank, Otto (1981), *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, ed. Paidós.
- Rimmon, Shlomith (1976), "Teoria general de la narració: *Figures III* de Genette i l'estudi estructuralista de la narració", dins E. Sullà (ed.), *Poètica de la narració*, Barcelona, Ed. Empúries, 1994³, pàg. 148-184.
- Robert, Marthe (1972), *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus, 1973.
- Sullà, Enric (ed.) (1985), *Poètica de la narració*, Barcelona, Ed. Empúries, 1994³.
- Tomasevskij, B. (1925), *Teoría de la literatura*, Madrid, Ed. Akal, 1982.
- Toolan, M. J. (1988), *Narrative. A critical linguistic introduction*, Londres, Routledge.
- Villanueva, Darío (1989), *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Ediciones Júcar.
- Villegas, Juan (1973), *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Ed. Planeta.

ALTRES OBRES CITADES

- Audiberti, Jacques (1942), *Carnage*, París, Gallimard.
- Baudelaire, Charles (1857), *Les flors del mal*, Barcelona, Edhasa, 1990.
- De Guler, Maritxu (1983), *Le tarot de Marseille*, Vitòria, Ed. H. Fournier.
- Doria, José M. (1988), *Tarot del Universo*, Madrid, Ed. Heptada.
- Grau, J. (1989), "La reencarnación", *Más allá de la ciencia*, 6, pàg. 64-71.
- Hesse, Herman (1950), *Siddhartha*, Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés, 1991⁷.
- Hinostroza, Rodolfo (1973), *El sistema astrológico*, Barcelona, Barral Ed.

- Kundera, Milan (1989), *La immortalitat*, Ripollet del Vallès, Ed. Destino (1990²).
- Llop, Enrique (1989), "La magia de los colores", *Más allá de la ciencia*, 4, pàg. 88-97.
- Mann, Thomas (1924), *La montaña mágica*, Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés (Berlín, 1993²)
- Pollack, Rachel (1980), *Los setenta y ocho grados de sabiduría del Tarot. Arcanos Mayores*, Barcelona, Ed. Urano, 1987.
- Proust, Marcel (1919-1927), *Por el camino de Swann*, dins *En busca del tiempo perdido*, vol. I, Madrid, Alianza editorial (1993¹⁹).
- Van Rijckenborgh (1989), *El misterio de la vida y la muerte*, Madrid, Ediciones del LECTORIUM ROSACRUCIANUM.
- Wilde, Oscar (1890), *El retrato de Dorian Gray*, Parets del Vallès, Ed. Bruguera, 1986³.
- Wilson, R. H. (1979), *El Tarot*, Saragossa, Ed. Doble-R.
- Woolf, Virginia (1927), *Al far*, Barcelona, Ed. Proa (1984).
- (1931), *Les ones*, Barcelona, Ed. Edhasa (1989).
- Yates, Frances A. (1972), *El iluminismo rosacruz*, Mèxic DF, Fondo de Cultura Económica, 1985².
- Zendáel, Helio (1989), "La esencia cósmica", *Más allá de la ciencia*, 4, pàg. 100-102.