

Cartografia literària: quan l'espai esdevé temps

Simona Škrabec

Per a J. M.

—Capità... m'has despullat dels meus somnis...

MERCÈ RODOREDA, 1978

La literatura catalana posterior a la publicació de *La mort i la primavera* en 1986 de Rodoreda —per posar una fita en el *continuum* indivisible del temps—, quina relació té amb el seu passat? Exposo la novel·la pòstuma de Rodoreda perquè la considero una obra que concentra els esforços de l'autora per convertir-se en un testimoni insubornable i per fer-nos pensar amb serenitat en les derrotes que han marcat la seva generació:

una guerra, una postguerra, l'exili, el retorn, les il·lusions convertides en decepcions... *La mort i la primavera* és una obra que no té cap emplaçament geogràfic recognoscible, no pertany tampoc a cap moment històric concret. Podria passar a qualsevol lloc que tingui una muntanya, un riu, un poble i un bosc. I alhora està clar que tot i que l'acció passa fora del temps, aquest present etern no el podem desvincular d'un passat molt concret que sabem que va existir.

La utopia negativa de Rodoreda és un bon punt de partida per preguntar-nos com es comporta la literatura quan vol sacsejar les consciències. Quines armes té un autor literari? De què disposa per fer-nos com-moure, per obrir-nos els ulls? És cert que tota obra compromesa ha de permetre identificar en el text unes proclames clares, unívokes? I que tota novel·la històrica necessàriament recrea uns ambients que podem assumir com a versemblants? És tan simple llegir? És la relació entre la fabulació i la realitat experimentada una qüestió de fets, dates, causes i efectes? Si fos així, no caldria escriure res de literari,

Simona Škrabec (Ljubljana, 1968), membre del consell de redacció de *L'Espill*, és assagista, traductora i crítica literària. Actualment és la presidenta del Comitè de Traducció i Drets Lingüístics del PEN Internacional. Ha publicat, entre altres, *L'estirp de la solitud* (IEC, 2002) i *L'atzar i la lluita* (Afers, 2005). Fou coordinadora, amb Arnau Pons, d'un extens projecte d'investigació sobre les relacions entre les cultures alemanya i catalana, publicat amb el títol *Carrers de frontera* (IRL, 2007-2008) en català i en alemany. El punt de partida d'aquest article fou la conferència pronunciada al congrés internacional, organitzat per l'Associació per a la Literatura Comparada d'Eslovènia, *The Historicity of literary narration: The Case of the European Historical Novel* que va tenir lloc a Ljubljana, els dies 27 i 28 de novembre de 2014.

la historiografia serviria perfectament per teixir les cadenes causals que ens permeten reconstruir el passat. A la literatura en general li donem un sol avantatge, potser, davant de la capacitat d'anàlisi que tenen els historiadors formats i atents: els poetes són capaços de recrear el passat més vivament. És més fàcil imaginar-se el que expliquen, més fàcil veure les connexions, més fàcil fins i tot identificar-se amb allò que se'ns explica. Però allò que em preocupa no és precisament si la Guerra de Successió a *Victus* (2012) d'Albert Sánchez Piñol té una trama convincent, ni tampoc quanta preparació historiogràfica es necessita per no sucumbir davant de l'orgia de la violència extàtica en *Les benignes* (2006) de Jonathan Littell.

La discussió sobre la veritat històrica és només una petita part de la relació entre la literatura i la realitat. És a dir que, ben pensat, l'avantatge de la literatura de recrear ambients versemblants no és gaire avantatjós ja que la capacitat de fer/ser creïble converteix la literatura en un mitjà que pot convèncer sense gaires proves. La literatura tot sovint demostra que efectivament enganya millor que no pas els avorrits tractats escrits pels historiadors professionals, el relat té poder de persuasió i als poetes –si puc utilitzar aquest nom genèric per tothom que fa servir la ploma amb finalitats literàries– els reconeixem a priori una posició neutral. Sovint, però, els poetes juguen amb els daus trucats. En aquest sentit no puc oblidar mai el gest de Peter Handke, que va visitar Dubrovnik el dia del seu 50è aniversari, és a dir el 6 de desembre de 1992, un any després del dia exacte de l'atac més devastador a la ciutat. Va ignorar volgutament l'impacte dels bombardeigs serbis, és més, va tenir

una cura especial de no afegir cap més marca temporal explícita ni res que pogués semblar un comentari de l'actualitat. Amb aquesta estratègia es va assegurar que els investigadors «descobriessin» tots sols –gràcies a la remarca «casual» que era allí el dia que feia anys– que els bombardeigs de l'any anterior no hi havien deixat cap mena d'impacte ja que el poeta imparcial no havia notat res digne d'esment. El fet que Handke descrivís només un dia plàcid, desmentia automàticament l'efemèride dels fets que sortien en tots els diaris. Dificilment puc imaginar una estratègia més perversa que aquesta per explotar la suposada neutralitat dels poetes.¹

L'altre aspecte de la relació entre la literatura i la història, molt més controvertit encara, són els intents incessants d'anul·lar la potència de les imatges literàries inscrivint-les en l'espai estètic hermèticament tancat. Com si allò que diuen els poetes no pogués mai tenir cap mena d'influència sobre les nostres vides reals. Excepte, com ja he dit, quan un poeta parla com un profeta, amb proclames clares, i advoca per algun missatge que es deixa resumir en un lema.

Mercè Rodoreda, en canvi, extirpa aquesta utilitat immediata de la literatura de soca-rel i ens formula una pregunta molt directa: quin sentit té la literatura? I encara més, quin sentit té la literatura avui mateix? Per això cal que ens preguntem, *La mort i la primavera*, i també altres obres d'aquesta mateixa ambició, tenen alguna influència sobre el temps i l'espai on vivim? Modifiquen d'alguna manera la concepció que ens fem de nosaltres mateixos?

Rodoreda en el seu testament literari adopta una posició radical, difícilment es podria tensar més la relació entre el lector i l'autor. Les imatges que va creant dins

d'aquest univers artificial se succeeixen amb una tal força que fan trontollar la seguretat a tots els nivells i furguen en les relacions humanes que donem per més establertes i segures. Rodoreda provoca un profund malestar, un neguit que és impossible de foragitar amb un gest despectiu de la mà, dient que tot això són cabdories...

El seu últim llibre l'agermana amb *Els mestres antics* (1985) de Thomas Bernhard, un altre insòlit testament escrit poc abans que la vida dedicada a la literatura i les arts d'aquest austríac s'hagués apagat. A primera vista no tenen res en comú, Rodoreda crea una utopia negativa i Bernhard escriu una eixuta descripció d'interminables visites al Kunsthistorisches Museum de Viena. Bernhard sent basques davant de la hipocresia que embolcalla l'art, davant la nostra terrible incapacitat de trobar-hi res de ferm, cap mínim pensament que resultés aprofitable fora d'aquelles parets, per molt que hi passem matins sencers, anys sencers, davant d'un mateix quadre. Bernhard ens recorda que l'art no es pot pas «posseir», sinó que ens cal una relació molt més compromesa amb el llegat. L'humanisme no es compra ni es ven. Els pintors no ens proporcionen aquella seguretat que es pot trobar en una sala escalfada a una temperatura constant d'un museu. L'art no tranquil·litza ni fa sentir gran, important, protegit i superior. Aquesta no és la seva funció. Si fins i tot els tresors on es guarden les claus que obren la comprensió de les coses més humanes les convertim en mers objectes de valor, ¿què utilitzarem llavors per mesurar la desesperació, el dolor, el desencís? Bernhard identifica perfectament on és l'error del seu temps, on la cultura alemanya –i amb ella tota la cultura europea– va perdre peu i va començar el seu insondable declivi

cap a la barbàrie que culmina en els dotze anys del nazisme. La cultura va esdevenir mer decorat, buidada d'ella mateixa, de la seva missió de fer pensar. Bernhard parla amb una ironia tan àcida i tan exagerada que sembla ben bé que no pot pas parlar seriosament. Però sí, Thomas Bernhard diu fins i tot massa clarament allò que ens vol fer entendre: no ens podem permetre oblidar que l'art ens asserena i ens colpeix alhora. No podem sucumbir davant de les explicacions senzilles i fàcils de reproduir. Necessitem la complexitat que només en les obres artístiques queda tan entreteixida dins del missatge que calen hores, dies, anys per arribar a obtenir alguna mena de conclusió. És en aquest viatge lent i sostingut de desxifrar les utopies que ens formem com a persones. I és per això també que no hi ha manera de transmetre res als altres, a les noves generacions, sense la seva participació.

Els testimonis directes de les atrocitats perpetrades en aquests cent anys exactes que ens separen de l'inici de la Primera Guerra Mundial s'estan apagant i necessitem, amb més urgència que mai, tenir clar com lligarem aquesta memòria que s'està perdent amb les experiències de les nostres pròpies vides, com la transformarem en una baula que aguanti el pas del temps. El camí per formar-se una consciència és lent, la reflexió necessita madurar, les conclusions fermes neixen de les tensions més aviat difícils d'assumir. L'aprenentatge sobre el passat és un coneixement que neguiteja. Podríem dir que la història és precisament allò que fa mal, el que costa recordar. És a dir que la visió del món, cadascú se la guanya a pols, tot sol. L'amplitud dels horitzons depèn de la paciència que tenim per passar prou estona concentrats davant d'un quadre o d'un escrit. Repeteixo, aquest saber no es

pot comprar, no es pot vendre, tampoc no es pot aprendre –sense la decisió de deixar-nos modificar per allò que veurem o sentirem. Es necessita un compromís de voler-ho entendre, de voler posar-se a la pell d'aquell altre que no és nosaltres i intentar comprendre allò que ens explica. Es necessita la disposició de voler comprendre el relat d'algú altre. La solució de mesurar-ho tot amb les nostres pròpies experiències és massa fàcil i sempre arriba a la idèntica conclusió que les vides arreu i sempre són iguals –la qual cosa no és pas certa.

L'experiència de traduir obres literàries em dona el suport necessari per articular les dificultats de la comprensió dels textos que pertanyen a altres temps i estan, doncs, basats en experiències diferents. En la traducció, la dificultat de la comprensió, de «desxiframent», no es produeix evidentment a causa d'una llengua *estrangera*, ja que les llengües sí que es poden aprendre a nivell d'un nadiu, i la distinció entre allò que és propi i el que és forà no és pas tan evident com ens vol convèncer el concepte basat en identitats monolítiques. El fet que no compremem l'un a l'altre és perquè cap experiència és ben bé comparable i mai no podem entrar en un relat escrit per algú altre. Fins i tot la comunicació més quotidiana topa contra aquest escull i contínuament hem de «traduir» les experiències dels altres a la nostra pròpia freqüència emocional, per poder establir alguna mena de diàleg. Per això em resulta amb els anys cada cop més irritant escoltar els traductors que tendeixen a alimentar les elucubracions sobre el traductor-traïdor i elaboren les gradacions en la «fidelitat literal» d'una traducció. Allò que no es pot traduir no són paraules, sinó l'estructura gramatical de les llengües² que evidentment mai, ni entre les més pròxi-

mes, té ben bé una equivalència exacta. Per això, precisament, anem desenvolupant estratègies per poder transmetre allò que és inexacte, no comparable, diferent. És aquí on neix la riquesa de la cultura en majúscula. Sense gens d'exageració podríem dir que la Poesia en ella mateixa és la traducció, és la capacitat d'entendre i fer visible l'espai que s'obre entre la paraula i el món. Per això, el llegat que compartim no pot ser ni tan sols pensat com a patrimoni d'una sola llengua o identitat. És aquest moviment constant, aquest transvasament imparabile de discursos entre èpoques diferents i espais diferents, el que fa aprofundir la capacitat de comprensió. La meua premissa, que pretenc defensar a tota ultrança, és que tot és traduïble. Amb això també vull dir que tot es pot dir en totes les llengües i alhora que tot es pot arribar a comprendre, és a dir que sí que és possible a reconstruir amb màxim detall les èpoques pretèrites. No hi ha cap experiència, cap llengua, cap cultura, cap passat que no ens pugui ser transmès. Però res de tot això no es pot arribar a fer sense el compromís d'un missatger, d'algú que s'eleva a la figura de transmissor i assumeix tot el risc d'aquesta empresa. Un actor ha de pujar a dalt de l'escenari, un músic ha de dominar el seu instrument, el ballarí ha d'entrenar durament la flexibilitat del seu cos, un traductor ha d'utilitzar un llenguatge que commogui la seva pròpia audiència i un intèrpret de les obres literàries també ha d'arriscar-se a no ser entès. En aquest cas l'autoritat no resideix en la persona o la seva posició, sinó de nou en la capacitat de persuasió, en aquesta arma de doble tall, que enganya o bé revela. Com s'entrena, doncs, l'habilitat de desxifrar els discursos i la capacitat de sospesar la seva coherència interna? Ulisses es lliga tot sol al pal del

vaixell perquè sap que les sirenes canten massa dolçament. On s'adquireix aquesta força de mantenir el cap clar, sabent que el cor quedarà vençut pel desig de bellesa i de glòria?

Rodoreda a *La mort i la primavera* ens diu com seria un món sense l'art, un món on la humanitat ja no és humana perquè ha perdut la capacitat del pensament simbòlic. La inquietud que provoca la seva última novel·la prové precisament d'aquest fet: els seus personatges es prenen totes les regles al peu de la lletra, no distingeixen la realitat de la ficció. Al poble de les glicines florides, els gestos simbòlics són executats de manera literal, duts a la pràctica amb tot detall, seguint els rituals prescrits al peu de la lletra. Aquí no hi ha espai per a la improvisació, per a cap lectura al·legòrica, aquí les ordres es compleixen en la seva més estricta literalitat. Allò que hi veus, és l'únic que hi ha —els habitants d'aquesta aldea aïllada no es pregunten per què passa el que passa i què significa res del que veuen al seu voltant. Les glicines i les cases tenyides de vermell terrós són un espai on ha estat anul·lada la capacitat d'imaginació dels humans. Rodoreda als seus herois no els dona cap dret de pensar ni d'entendre res. Els fa viure i prou, viure com uns animalons. En aquesta novel·la, la paraula esdevé carn i per això el poble al costat del riu fa basarda, molta basarda!

DESXIFRAR LES UTOPIES

Tal com és natural, l'actual procés de la construcció nacional a Catalunya ha despertat un interès especial per revisar la pròpia història. Els canvis que intuïm en el futur ens permeten elevar-nos per sobre

de la continuïtat del temps i observar com des d'una talaia el passat i mirar de reordenar-ho perquè s'adapti millor al camí proposat. El passat no està pas escrit —en el fons, aquesta és una conclusió fàcil i l'única honesta—, sinó que es reordena i reescriu cada cop que el peu s'atura una mica i tenim un moment per girar-nos enrere. La pregunta principal de qualsevol present és: ¿Com hem arribat fins aquí? Sempre de nou busquem aquesta resposta, una nova explicació que resulti prou convincent ara i aquí, per a nosaltres. I tal com també és del tot previsible, la història en aquest context de construcció dels fonaments nacionals esdevé una matèria molt simple, sotmesa a una mirada ingènua que emula els procediments de la narrativa del segle XIX, sobretot la seva premissa bàsica que el món tal com és, es pot reproduir a escala en una obra literària. Certament, en nombroses obres literàries ambientades en els escenaris pretèrits, el passat reviscola i s'omple de detalls, s'obren els capítols silencisats o oblidats i sobretot s'hi intenten fer alguns canvis de perspectiva prou radicals.

I tanmateix, els autors d'obres històriques que tenen com a objectiu recrear el que va ser, no poden per definició adoptar cap mena de posició autoreferencial —ja que un narrador que reflexionés sobre la pròpia posició trencaria la il·lusió, el miratge de la versemblança. L'autor d'un quadre històric ha d'insistir en els procediments que facin quallar la narració en una mirada objectiva i convencin els lectors que allò que s'està explicant efectivament va passar. L'autor d'una novel·la històrica escriu necessàriament per ser llegit com si el seu relat fos la realitat mateixa.

La conseqüència d'aquestes tendències generals és clara, el passat se'ns fa pròxim,

les novel·les són de nou llegides i «enteses» en sentit literal. La literatura es converteix així en la principal proveïdora de les informacions per saber com era el nostre passat. Però aquestes obres tenen ben poc impacte sobre l'evolució literària en si –no són llibres innovadors, sinó més aviat aquells clons que es van succeint dins d'un gènere ben consolidat, com explica Franco Moretti. Sens dubte, la novel·la històrica produïda en aquesta cinta de muntatge industrial contribueix notablement al clima d'optimisme i ens confirma que finalment vivim en un país «normal» on tot pot ser dit, on tot pot ser revisat, on tot es pot explicar. Però aquesta alegria amb la qual ens mirem els capítols difícils del passat, oculta tanmateix –temo– tota un altra situació i confirma la disposició general de deixar-se endur per una amnèsia col·lectiva.

Els lectors catalans d'avui han perdut la connexió immediata amb la seva tradició literària. Les obres escrites en els cinquanta, seixanta i setanta –i fins i tot els vuitanta, com demostra la novel·la de Rodoreda– avui són vistes com testimoniatsges que no pertanyen al present. Ens en separa una clara desconexió. El nostre temps el veiem diferent del temps en el qual tot allò va ser escrit. Les novel·les de la postguerra que s'allarga més enllà del final de la dictadura, clarament declarades «clàssiques», són vistes com uns escrits que per si sols pertanyen al passat. No desperten gaires comentaris, no hi tornem esvalotats i apassionats per obrir noves i noves qüestions, no furguem en els teixits literaris ja existents per veure què més ens poden amagar i oferir. No ens en sentim responsables de tenir alguna actitud definida i formada envers allò que la generació dels nostres avis va viure i va explicar –parlo evidentment des de la

perspectiva dels néts, des de la perspectiva de tots aquells que vam néixer *després*. Tots els que hem nascut més o menys en la dècada dels seixanta tenim –amics, ho sento de recordar-vos una missió tan enutjosa– l'obligació de construir el pont amb el passat. La situació és simplement aquesta: Els testimonis directes estan desapareixent i ens estem atansant a un temps en el qual les dues grans guerres, definitòries del món en el qual vivim, seran ja pura memòria. Ningú no tindrà cap clau per accedir a cap mena de vivència directa. No podrem recórrer a cap testimoni –desapareixerà així el procediment bàsic de legitimació d'un enunciat històric, la veu del testimoni, aquell procediment un pèl perillós i molt manipulable que totes aquestes dècades ens donava la seguretat de saber de què parlàvem.

Ha arribat l'hora de la ficció. Però, atenció, no ens resol res aprofundir en la pugna entre la «veritat» i la «invenció». Per poc que reflexionem, ens adonarem que la figura d'impostor és impossible de delimitar. És clar que hi ha casos evidents de persones que viuen la seva pròpia vida com un relat inventat en el qual creuen –Maria Barbal i Javier Cercas han escrit recentment a partir de la trampa que Enric Marco, com el president de l'Amical Mauthausen que mai no va ser en cap camp de concentració, va aconseguir fer creïble³– però aquesta no és ben bé la qüestió. Parlant dels llibres de Kilian Jornet amb el meu germà, un obstinat i incansable corredor que va participant en les curses d'*iron man*, em diu que li meravellen les descripcions detallades de Jornet perquè ell, en canvi, no sap què sent després de totes aquelles hores... El meu germà em confessa que no ho sabria explicar perquè el seu cos en aquests esforços brutals experimenta unes sensacions

tan contradictòries que no poden ser pas narrades en una seqüència nítida i un pèl heroica. És a dir que la veu del «testimoni» autèntic en el fons no és tampoc garantia per arribar al nucli de cap experiència. Per formular qualsevol record cal un esforç enorme per rescatar-lo de l'oblit. La paraula articulada lluita no pas contra els altres, sinó contra aquells processos mentals que des de dins de nosaltres mateixos treballen constantment perquè oblidem el que fa mal, perquè ens transformem en aquella persona que volem ser en els ulls dels altres. La indagació poètica va en contra d'aquesta inèrcia: «L'escriptura és l'aventura. Total, absoluta».⁴ Els llibres que realment colpeixen són els que ens mostren aquesta lluita d'un jo per no sucumbir davant de les solucions fàcils.

Ben aviat l'única consciència que podrem despertar entre els nostres fills i nés i besnès descansa sobre els relats inventats. Es continuaran escrivint novel·les ambientades en els dies de guerra, els relats aniran tornat amb insistència a aquest passat recent, però tots aquests escrits seran a partir d'ara pura fabulació, a vegades documentada profusament amb proves més que autenticades –a la taula d'escriptori m'espera la traducció de *Sonnenschein* (2007) de Daša Drndić que conté, entre altres documents d'arxiu, també cent pàgines ocupades exclusivament per la llista de noms dels «9.000 jueus deportats des d'Itàlia o morts a Itàlia o als països que aquesta va ocupar entre 1943 i 1945»– i en altres llibres, el passat serà reproduït només amb l'aire indefinit de repressió i de penúries. Herta Müller, per exemple, a *Atemschaudel* (2009) –de títol difícilment traduïble, igual que el de la novel·la de Drndić, que opta directament per deixar en l'original croat

l'expressió alemanya sense més– imposta la veu del seu amic Oskar Pastior de manera tan hàbil que ningú no pensaria que no va passar ella mateixa els mesos en el captiveri estalinista. Pràcticament ningú no s'ha esgarrifat davant la seva usurpació de la veu d'un testimoni directe, ja que l'autora podia al·legar que van estar escrivint el llibre junts, però llavors l'amic va morir inesperadament. Més greu és, però, l'habilitat de la premi Nobel per adaptar la descripció de les vivències perquè concordin amb les imatges tòpiques que tenim gravades sobre els camps nazis. Comparant la cua del pa de la seva novel·la amb les descripcions de la fam en la novel·la *L'espècie humana* de Robert Antelme de 1947, realment sembla que estiguem davant d'una mateixa situació. Només un lector realment atent, però, s'adonarà que els russos als seus presoners els repartien una porció diària de pa que podia tenir 600, 800 o 1.000 grams d'acord amb els esforços previstos i que fins i tot era identificable de quina barreja concreta de cereals estava fet, hi havia pa flonjo a la manera russa i el pa àcid de civada dels centreeuropeus... Que donaria un captiu a la pedrera de Mauthausen per tenir en la seva dieta diària un quilo sencer de pa! Estem davant d'un procediment semblant al del cas de Handke. No és que Herta Müller negui les dades objectives, però la manera com les presenta fa que pràcticament ningú no sigui capaç d'adonar-se que la situació no és comparable. L'horror estalinista té dimensions enormes, és evident, però no resollem res si tots aquests capítols foscos els descrivim amb termes com *totalitarisme* on tot s'hi barreja indistintament i on les circumstàncies concretes es converteixen en conceptes opacs i bescanviables com en els antics contes d'horror.⁵

Com distingirem què ens fa pensar històricament i què no? Com inculcarem als nostres fills, néts i besnéts una relació crítica amb el passat? No ens en sortirem, de veritat crec que no, sense haver après a llegir primer allò que va ser escrit sota l'impacte directe de les desfetes més dures. La clau cap al passat és la nostra capacitat de comprensió. I aquesta, no s'improvisa. Per evitar aquell terrible i desmoralitzador perill que el nazisme es pugui convertir en la «matèria de Bretanya» —com adverteix Paul Celan⁶— no hi ha altre camí que aprendre a llegir i a no desdibuixar, a no desvincular els textos literaris de la seva intencionalitat historiogràfica, política, social. La literatura crea una visió del món i obliga a conèixer les circumstàncies concretes amb exactitud.

Em va doldre, sigui dit de passada, que en una ressenya d'*Aurora boreal* de Drago Jančar el meu comentari de la traducció fos titllat de «massa pedagògic» i que el crític recomanava als lectors de la novel·la llegir l'epíleg «dies després» d'acabar la novel·la —ahora que no desaconsellava pas la vaga i històricament inexacta introducció de Claudio Magris— per poder fruit sense molèsties del dramàtic desenllaç de la trama. És un bon exemple de com la lectura mítica i atemporal, la lectura que transforma qual-sevol contingut en la «matèria de Bretanya», sempre té tendència a guanyar. Per què intentar distingir els motius que mouen els personatges, per què saber quantes llengües es parlen en un indret i com les comunitats quallen en moviments polítics capaços de matar? Per què? Si una història d'amor en temps de guerra ja ens dona prou pistes per confirmar que tot això de les guerres i matances és sempre i arreu igual.⁷

Però Jančar, en aquest sentit és, i serà, un autor difícil de desintegrar perquè el

contingut bàsic de tota la seva obra és precisament aquesta transformabilitat de les veritats històriques. Drago Jančar escriu contes en els quals allò que explicava Heliodor a *Aethiopica* sobre la devastació d'un exèrcit de retirada es va repetir a Eslovènia al final de la Segona Guerra.⁸ Gràcies a unes poques frases d'Heliodor, Jančar troba els recursos tècnics necessaris per reproduir el caos i la fragmentació extrema de bàndols enfrontats que va caracteritzar la Segona Guerra Mundial. El seu conte «Etiòpiques, la repetició»⁹ seria, doncs, una prova addicional per a la tesi principal que voldria apuntar aquí i és que per parlar d'una guerra tan complexa com aquesta, necessàriament topem amb un procés de defamiliarització dels espais coneguts. Al mateix temps, també són imprescindibles tota mena de recursos narratius per transmetre que construir la imatge completa és impossible. No es tracta de cap fracàs de l'autor davant la complexitat de la guerra, sinó a l'inrevés, mostrant la dificultat de copsar la situació, l'artista transmet el sentiment més bàsic d'aquells anys: sentir-se perduts i sense cap mena d'explicació coherent.

Aquest és el terreny més relliscós de la novel·la històrica, sobretot la que és dedicada a descriure els grans conflictes: la gent que va viure una guerra des de dins no tenia cap certesa, però el cronista habitualment aplica la mirada posterior i mostra ja el desenllaç, ens ofereix una explicació coherent. El comentari clàssic d'Aristòtil sobre la diferència entre la historiografia i la tragèdia el podem llegir exactament en aquest sentit. La tragèdia és necessària perquè ens pot transmetre l'angoixa del moment de no veure cap sortida. L'historiador hegel·lià, que sobrevola el camp de batalla a l'hora del capvespre com una òliba, en canvi,

no pot fingir que no veu el conjunt. La inversemblança de la majoria de les novel·les considerades històriques prové d'aquest fet: els autors s'esmercen a donar-nos la imatge sencera, però s'obliden que des del punt de vista que estan recreant, aquest conjunt tancat no era pas visible. Janĉar esquivava molt hàbilment aquest perill i crea un remolí immens que barreja el passat i el present amb tal força que no és possible llegir-lo sense prendre'n partit. Obliga a pensar. Obliga, potser també, a no estar-hi sempre d'acord. M'inclino a considerar que aquests procediments desestabilitzadors i provocatius seran una de les possibles respostes de com afrontar la història de les guerres del segle XX en les pròximes dècades i narrar-la perquè no la puguem arxivar, perquè aquests fets no caiguin a l'oblit o es transformin en material de llegenda.

Si dic que a Espanya la transició a la democràcia es va fer sobre la base d'un pacte de silenci, no dic res de nou. Tothom va estar més o menys d'acord que valia més oblidar-ho tot plegat i començar des del principi. Les conseqüències d'aquesta decisió col·lectiva no podien ser pas visibles d'entrada perquè les va tancar l'eufòria de participar en una enorme empresa de reconstrucció. Ara, en canvi, fa temps que tots sentim que ens falta alguna explicació decisiva, com si no tinguéssim a mà totes les respostes que necessitaríem per comprendre on vivim. En aquesta situació, però, ni tan sols és fàcil determinar on exactament comença aquesta desconexió amb el passat. Per què és tan difícil?

Perquè la desconexió amb les memòries que fan mal i són difícils d'acceptar coincideix amb un interès enorme –i, molt ràpidament, amb una producció literària i historiogràfica també enormes de llibres

que «recreen» el passat en la manera com l'hauríem de recordar. És a dir que estem parlant de dos processos paral·lels: el d'oblidar i el de recordar de nou. Aquests dos processos no passen en paral·lel, sinó que se solapen. És a dir que l'oblit queda amagat sota una nova memòria. Permeteu-me dir-ho d'una manera plàstica i sense pèls a la llengua: és com si exactament allà on hi ha una ferida, hi poséssim una bena acabada amb el dibuix d'una ferida oberta. La ferida de la Guerra Civil, de l'exili, de la repressió, de la desil·lusió definitiva amb l'arribada de la democràcia no és visible perquè la tapa una màscara que té exactament la forma d'aquella mateixa ferida. La situació és, doncs, prou complexa.

Per entendre de què parlo cal tornar de nou a aquelles obres dels anys cinquanta, seixanta, setanta i vuitanta, que en el seu temps van ser llegides i comentades amb passió, fins i tot entre sectors amplis de lectors. Podríem agafar sota la lupa moltes novel·les concretes, la majoria dels textos de la mateixa Rodoreda, fins arribar als monuments literaris com són els textos de Jesús Moncada o la misteriosa i mal arraconada biografia de Renée Vivien en la qual Maria-Mercè Marçal va abocar-hi molt més que la genealogia de les poetes oblidades. Per donar algun argument més que estem parlant de tendències generals, i no pas d'un cas aïllat, prenem com a punt de partida la novel·la més coneguda de Blai Bonet.

El mar (1958) va tenir una adaptació cinematogràfica rellevant i divulgada, feta per Agustí Villaronga l'any 2000. Es tracta d'un film que encara podem considerar important i actual, us asseguro que no deixa ningú indiferent. Per la presentació de la meua traducció de la novel·la, la tardor de 2014, l'editor eslovè va preveure que la pel·

lícula es projectés en el marc del Festival del film gai i lèsbic de Ljubljana. Al públic, prou disposat a mirar-se aquesta dura indagació sobre el pas a l'edat adulta, vaig prometre un col·loqui després de la projecció, d'entrada em semblava més correcte no influir-los amb explicacions prèvies. No va ser possible, ningú es va quedar a la sala. Mentre passaven els crèdits, els espectadors es van anar esmunyint sigil·losament a fora. I jo mateixa també he de reconèixer que em vaig sentir alleugerida: per molt que vaig veure la pel·lícula unes quantes vegades, li vaig traduir els subtítols i em sabia pràcticament de memòria passatges sencers també de la novel·la a causa de la dificultat de la traducció —el text literari, com sabeu, és prou diferent del guió—, no hauria pogut parlar. Les imatges, la història, la *veritat* que Blai Bonet aconsegueix visualitzar en aquest combat entre els dos adolescents, simplement deixa per uns moments sense paraules.

No obstant aquesta força que l'estètica té i ha de tenir, la versió de Villaronga corrobora la meua tesi sobre la desconexió amb el passat. Quan Blai Bonet publica la seva novel·la, el món rural de Mallorca encara no resulta pas una realitat amagada rere la boirina del temps. L'ambientació de la novel·la llavors no té cap patina groguenca de les fotos o pel·lícules en blanc i negre. Bonet en 1958 descriu uns paisatges que la gent encara pot tenir per part de la seva realitat prou immediata. En l'any 2000, quan es grava la pel·lícula, evidentment aquesta simbiosi ja no hi és: els espais d'*El mar*, la manera de viure, tot, ben bé tot, s'ha transformat en pocs anys i resulta impossible relacionar-ho directament amb el present. A més, el director opta per una defamiliarització encara més pronunciada i ens regala, sobretot pel que fa a les escenes

de la infantesa primera, uns quadres que podrien perfectament pertànyer a la imatgeria bucòlica d'algun relat bíblic. Aquells nens, aquella guerra, aquells conflictes, fins i tot aquella malaltia que els delma com un càstig injust i pervers, no estan contextualitzats. Villaronga mostra un illot fora de temps i d'espai. Els fets podrien literalment passar en qualsevol lloc. La guerra hi queda del tot desdibuixada, és només un accident més en el camí d'aquests joves. I aquí sí que m'atreveixo a dir que la perspectiva de la pel·lícula difereix completament de la perspectiva de la novel·la original. Blai Bonet lliga els arguments fermament —encara que potser cal haver llegit l'obra amb màxima atenció per descobrir aquests lligams entre les accions i les seves motivacions primeres— perquè donin un sol resultat: aquells nois estan atrapats en la trampa mortal, escupen sang i no saben què fer amb les seves vides, a causa d'una guerra molt concreta, d'uns fets perfectament identificables. Només per la guerra els ha estat presa la possibilitat de banyar-se en el mar, feliços i innocents.

Aquest procediment de tenyir la història amb el color sèpia de les fotos antigues s'accentua encara més en la següent pel·lícula històrica de Villaronga que, com tots sabem, arriba al més gran públic, *Pa negre* (2010) basada en la narrativa d'Emili Teixidor, sobretot en la novel·la homònima del 2003. En el clima actual de tensions entre Catalunya i Espanya és si més no sorprenent que una pel·lícula catalana, d'un director tan poc avesat a complaure les tendències, tingués el ressò enorme que va tenir, un ressò entre el públic ben ampli i també una confirmació institucionalitzada de l'interès per aquesta mirada en forma de nominacions i premis importants. En

aquest cas, la pàtina del color sèpia no està gens dissimulada, sinó que representa el tret principal de la cinta. L'encert del director és aquí: la seva manera de narrar la guerra permet recordar el passat, però alhora fa clarament visible que allò que s'hi explica ja no pot tenir absolutament res a veure amb tots nosaltres. Agustí Villaronga dóna als seus espectadors la possibilitat –i el dret– de la distància, de la desvinculació. El procediment d'atenuació dels conflictes, el seu pas a l'arxiu definitiu, és sobretot visible en l'última escena en la qual el protagonista finalment renuncia a la seva pròpia mare, i amb això a tot el que l'havia lligat amb el passat. La perspectiva de la pel·lícula és la d'interpretar aquesta escena com a completament «comprensible». Corroboro la imparcialitat d'aquesta impressió amb l'anècdota d'una classe meua a la universitat de Stanford. Els alumnes es van llegir la novel·la de Teixidor i van veure la pel·lícula de Villaronga. Sense haver-los advertit, van quedar xocats per la diferència en l'avaluació dels dos autors, del narrador i del director de cinema, pel que fa la renúncia final del protagonista. El canvi de perspectiva que separa la pel·lícula del llibre és, doncs, ben visible fins i tot per algú que desconeix les circumstàncies concretes. I diria que és més, fora del context espanyol, la perspectiva de la pel·lícula resulta incomprendible. No és possible comprendre com el fet de renegar de la pròpia mare pot ser vist com un gest intranscendent i perfectament integrat en la normalitat de la vida quotidiana. En la novel·la de Teixidor, en canvi, el cor de qualsevol lector es trenca en aquestes últimes pàgines... A diferència de la pel·lícula, Emili Teixidor és capaç de mostrar tota la perversitat del «pacte de silenci» de la transició espanyola.

COM CONTEXTUALITZAR UN MITE?

Sabem també que Agustí Villaronga va tenir intenció de dur a la pantalla la novel·la *La mort i la primavera* de Rodoreda.¹⁰ L'explicació que la pel·lícula no s'hagi pogut realitzar per les dificultats de la producció és evidentment del tot convincent, però tanmateix m'inclino a pensar que hi ha hagut una altra dificultat de fons, probablement insuperable. La visió de Rodoreda és tan mítica, tan atemporal, tan fantasiosa que de fet anul·la cap possibilitat d'una representació visual. El gest de distanciament mitològic que Villaronga fa amb dues novel·les sobre la mateixa guerra –la de Bonet i la de Teixidor–, Rodoreda no li'l permet fer. Sembla ben bé com si l'autora hagués blindat el seu univers davant d'aquesta profanació. No es pot ser més mític del que ja ho són les descripcions de Rodoreda i qualsevol visualització està exposada al perill enorme d'esdevenir banal, de convertir-se en allò que una ressenya de l'exposició ja ho deia: Rodoreda *gore*, Rodoreda de sang i fetge i res més.¹¹ Com llegir, doncs, aquesta obra si no la podem despullar més de la seva indefinició, si no la podem fer més al·legòrica? La resposta és simple, per llegir *La mort i la primavera* de Rodoreda cal contextualitzar-la. Rodoreda ha fet una pintura al fresc i aquesta pintura té contacte directe amb la realitat que ella va viure. El seu poble utòpic, Rodoreda no se'l va inventar, és reflex d'unes vivències que ella va assumir com a seves.¹² Rodoreda no inventa en el buit per buscar sensacions noves, per estremir-se davant de la potència de la seva pròpia ment; a l'inrevés, té molt clar què vol transmetre, quines sensacions, quines decepcions, quin dolor li ofeguen

el pit. I busca una expressió prou plàstica, prou duradora, prou punyent perquè puguem sentir el que ella va sentir. I és la impotència, potser, el denominador que ho uneix tot en aquest món.

Rodoreda en aquest llibre no és comparable ni amb Teixidor ni amb Bonet, simplement perquè la seva experiència de la guerra és molt més àmplia. Ella descriu i retrata allò que podríem anomenar la Guerra Civil Europea i planteja algunes de les consideracions més fonamentals sobre aquest conflicte: com transmetre l'extensió d'hostilitats per tot el continent? Com mostrar la microfragmentació de les motivacions i la complexitat dels bàndols enfrontats? Com comprendre el motor de les cegueses ideològiques que impulsa tota aquesta maquinària de la mort? Tot això Rodoreda ho té en el cap. L'autora sap trobar la manera d'inculcar-nos les preguntes obertes a través de les imatges. Les seves escenes són tan vives que no es poden ignorar. Són el camí per gravar aquestes qüestions dins la consciència, de desaprendre a ignorar-les. Els seus procediments, però, no són ben bé nous, sinó que els podem inscriure entre les indagacions literàries més colpidores de com transmetre una guerra.

Una comunitat capficada en uns rituals que fan basarda per la seva crueltat transmet sobretot la sensació que el temps s'ha aturat, que aquí no hi ha cap sortida, cap esperança, cap evolució tampoc. Atrapats en aquesta eterna primavera, els protagonistes ens expliquen la indiferència de la natura envers el patiment humà. La pregunta que s'obre a partir d'aquí es de nou: una novel·la com aquesta, pot ser considerada una novel·la històrica en ple sentit del terme? Vull dir que no la veiem només com una visió d'horror que són

sempre i arreu els mateixos quan es tracta de guerres. Podem llegir aquest llibre com una nota a peu de pàgina que va ser escrita en un moment absolutament precís? Un apunt al marge d'una història desxifrabla i que pot ser reconstruïda? Si és així, de què està parlant Rodoreda?

La mort i la primavera és un apunt històric, crec, en el qual coincideixen dos fils principals, la confrontació amb els esdeveniments que l'autora va viure i —alhora— la confrontació amb la seva difícil, traumàtica, vida personal. «Potser [...] les dues guerres que va viure li van posar al descobert la seva guerra interior», avisa la seva biògrafa Mercè Ibarz.¹³ Rodoreda escriu sobre la seva pròpia societat i cal que acceptem que ens està reflectint en aquest mirall —en un mirall no només trencat, sinó un mirall d'un parc d'atraccions, que amb les seves deformacions còncaves i convexes fa sorgir aquelles veritats més fondes, tal com ho demanava en un il·luminat escrit sobre el teatre de marionetes Heinrich von Kleist. Potser no convé obrir un altre front tan complex com és el treball de resiliència que Rodoreda realitza a través de la literatura per suportar els cops que va rebre en l'edat més tendra. Però encara que realment no ens hi endinsarem, convé tenir present que el tractament de l'incest en les seves obres ofereix la possibilitat de mesurar la profunditat amb la qual Rodoreda penetra en les seves pròpies ferides. En cas de *La mort i la primavera*, la relació entre el narrador i la madrastra —per molt que tècnicament no podem parlar-hi d'un incest— té durant tota la novel·la un tractament d'absoluta normalitat. Però l'angoixa d'una nena de braç dret deformat, que va jeure primer amb el pare, i després amb el seu fill, reflota en l'últim monòleg del narrador amb aquesta

punyent descripció: «Quan vam haver de tenir la criatura em va esgarrapar i em va fer sang a la galta perquè em va dir que mai ningú no li havia fet cap criatura» (136). La madrastra impassible es converteix aquí de cop en una noieta fràgil i impotent davant el seu destí, que il·lumina com un flaix la vida biogràfica de l'autora. Què devia sentir Rodoreda quan als vint anys la família la casa amb el germà de la seva mare? I què pensava una nena de vint-i-un quan es va trobar amb un fill clarament no desitjat als braços? Rodoreda narra aquesta tragèdia personal i els seus enormes dubtes i dolors una i una altra vegada de manera gens oculta. El seu dolor en aquest sentit sempre és un crit. No hi entrarem aquí perquè és un capítol massa complex, però si estem parlant del valor històric del seu testimoniatge a *La mort i la primavera* cal que sí que obrim tanmateix una qüestió molt, molt dura a partir d'aquest exemple: quines regles reconeix una societat en la qual una «dispensa papal» serveix perquè l'incest en primer grau sigui considerat normal? Rodoreda exposa aquí unes circumstàncies històriques ben concretes que demostren com ja molt abans de la Guerra Civil a Espanya existeix una imbricació entre el poder d'Estat i l'Església –que actua com un contra-poder– i pot autoritzar fins i tot un fet tan *contra natura* com aquest matrimoni incestuós en una família no pas extraordinàriament benestant o influent. Era normal, sembla ser, esperar aquesta mena de favors... És per això que quan ens preguntem on comença i quina fondària té la sensació d'impunitat que els cercles governants a Espanya encara ostenten, amb un orgull gens dissimulat, no trobarem fàcilment la resposta. Però pel que fa a Rodoreda, la dimensió de la seva denúncia és clarament absoluta: *tot* ha estat

corromput, la societat que ella retrata, i que ella va viure i sobreviure, té nuclis que neguen les regles més bàsiques de la convivència, que neguen els fonaments de la civilització. En aquest punt els nens infeliços, tristos, perduts de Rodoreda es retroben amb els protagonistes dels llibres de Blai Bonet o d'Emili Teixidor: el mirall poètic atrapa una societat deformada que autoritza els abusos de les criatures, que admet la possibilitat de sotmetre'ls a tota mena de vexacions, de negar-los la pròpia identitat i tot dret a tenir passat. És aquesta la ferida que estem intentant comprendre i analitzar, i per acostar-nos-hi no s'hi valen dreces.

La deformació carnavalesca de la realitat no és, doncs, cap caprici, sinó un pas més en l'aprofundiment que aquesta autora fa en la reflexió de com és possible transmetre la realitat. *La mort i la primavera* seria així una lògica continuació del seu ja clàssic retrat de la Barcelona burgesa, perduda entre les boires del temps, amb el títol eloqüent de *Mirall trencat* (1974). Rodoreda no només va ser capaç de captar el batec del seu temps, sinó que alhora sempre tenia la necessitat de pensar com ella mateixa, en tant que narradora, transformava la complexitat d'una vida viscuda en un conjunt de paraules finites. Aquesta aguda consciència del seu propi procediment d'escriptura la fa una autora excepcional i molt diferent de la majoria dels autors de novel·les històriques de gènere típic que només es preocupen per crear quadres versemblants, plens de detalls comprovables.

El fet que aquesta novel·la sigui àmpliament llegida com una fantasia desvinculada de qualsevol realitat confirma que la literatura catalana ha perdut la connexió amb la seva pròpia tradició. Un «tractat» tan fonamental com aquest no va ser pràctica-

ment mai entès com un document històric. Rodoreda en aquest llibre, i en tots els altres textos seus que no continguin dades precises, va ser llegida com el mer exercici poètic, meres metàfores, meres al·legories, combinades amb sentiments confusos, a vegades cruels, altres extraordinàriament tendres i purs... Res d'important, doncs, res que sobrepassi l'àmbit limitat de la poesia i només pot ser interessant per a tots aquells que són aficionats a entretenir-se amb el llenguatge figurat i buscar l'abast de l'obra dins de l'espai estètic autosuficient. *La mort i la primavera* als ulls dels responsables de polítiques culturals no devia contenir res que valgués la pena, res per posar als currículums escolars o per inculcar a tots aquells investigadors que es dedicaran a estudiar el passat i fer-lo més visible davant de la comunitat. La força de la ploma històrica de Rodoreda va ser, simplement, ignorada.

FOTOGRAFIAR LES ABSÈNCIES, DIR LES INTERRUPCIONS

La categoria literària més antiga per parlar de la reproducció de la realitat en una obra d'art és *mimesis*. I a aquest terme encara li hauríem d'afegir la categoria de realisme. El realisme pot ser vist com una quimera que cal denunciar i sembla ser que cal recordar constantment que no és possible realitzar la còpia exacta de cap realitat. Però per l'altra banda, el realisme sovint és vist com un únic camí sensat que cal elevar al nivell d'un ideal, escriu Fredric Jameson en el seu llibre *Antinòmies del realisme* (2013).¹⁴ Sembla que no hi hagi terme mig. O ens sembla que les arts no poden reflectir la realitat o bé ens sembla que el propòsit de fer-ne una imatge versemblant no només

és possible, sinó que és l'únic propòsit desitjable de les arts, que es vegi i s'entengui què tenim al davant. En aquest context, Jameson recorda qui són els dos teòrics de literatura més influents que van aconseguir associar la modernitat amb l'estructura de la novel·la i la tendència cap a una expressió cada cop més realista: Bakhtin¹⁵ va fer visible com la capacitat d'entendre la complexitat de les relacions humanes està estretament lligada a l'evolució de la novel·la i la creixent complexitat de la seva estructura. La novel·la va esdevenir el gènere per excel·lència de la modernitat perquè s'adapta a la complexitat de la nostra comprensió del món. I Auerbach¹⁶ va definir el realisme directament com una conquesta sintàctica, és a dir, com una «lenta apropiació de formes sintàctiques» que són capaces d'estratificar el discurs en uns nivells diferents i interrelacionats.¹⁷

A partir d'aquí convé recordar que l'últim capítol de *Mimesis* d'Auerbach està dedicat a l'anàlisi de només tres o quatre pàgines de la novel·la de Virginia Woolf *Cap al far* (1927). En podem extreure si més no dos arguments fonamentals que ens serviran per acostar-nos millor a la novel·la de Rodoreda. Primer cal tenir ben present que Woolf escriu amb plena consciència del que va suposar la Primera Guerra Mundial, això ho sabem sense cap marge de dubte. I segon, que l'escena que Auerbach analitza és una escena domèstica en la qual no hi ha pràcticament cap acció. Aquestes pàgines representen una de les més belles realitzacions del monòleg interior que s'hagin escrit mai. El resultat d'aquesta subtil escriptura de Woolf és que tenim la sensació que rere els petits detalls quotidians hi ha alguna cosa que no pot ser pas dita. Alguna cosa no expressada està contaminant ja no tota

l'escena, sinó directament tot l'univers d'aquests protagonistes. La bellesa de la senyora Ramsay és una bellesa trista: «never did anybody look so sad», diu Woolf. I la pau d'aquella habitació familiar és una pau reconquerida. No la podem pas donar per suposada.

D'aquí que Auerbach conclou que la contribució més important de Virginia Woolf –i d'alguns altres escriptors, molt pocs, d'aquell temps– és l'evolució formal de l'escriptura que a partir dels autors com Woolf, Joyce o Proust és capaç de palesar que després de la Gran Guerra, allò que ha deixat de ser estable és la mateixa realitat. El dubte, la vacil·lació ho impregna tot. Els episodis exteriors perden l'hegemonia i els autors més incisius d'aquell moment adopten una mirada vacil·lant, interrogadora i inquisitiva que canvia la perspectiva del relat: el temps de la narració ja no està dedicat als esdeveniments, sinó a les interrupcions. El monòleg interior –que és en definitiva la forma en la qual està narrada bona part de la novel·la pòstuma de Rodoreda– permet grans digressions, sense que hagin de guardar una relació temporal coherent amb el fil conductor del relat. El món es descompon, constata Auerbach, en una sèrie d'imatges senzilles i corrents, però que són i volen ser essencials. Dificilment podríem descriure millor l'atmosfera que aconseguen crear Rodoreda en el seu llibre. Ella també, igual com Woolf o Proust, ens porta davant d'una síntesi de les circumstàncies de la vida en les quals –Auerbach de nou– s'oculta una bellesa insospitada.

En les descripcions de Rodoreda percebem totes les tensions dels moments viscuts com una barreja impura que abraça el més sublim i el més vulgar. La seva escriptura troba un format que li permet passar de la

crueltat directament a la màxima tendresa i de la pau a la inquietud, sense haver pronunciat ni una paraula, ni haver fet ni un sol gest. Una descripció com aquesta de Rodoreda, «la neu s'havia fet vidre i brillava verda i blava i d'un color de rosa que feia morir els ulls de tant com els omplia» (67), ¿què fa en una novel·la sobre la repressió brutal d'una gent que no poden ni morir en pau? Rodoreda sap treballar amb les contradiccions i construeix el seu poble imaginat a partir de petits trossos. Parteix sempre d'uns episodis quotidians que vol esgotar fins al màxim detall, però sense imposar-los mai una ordenació cronològica. La vida dels seus protagonistes es descompon en episodis, i aquests es van descomponent en escenes i les escenes es tornen a dividir fins arribar a uns detalls minuciosos, imperceptibles, estranyament magnificats per la lupa amb la qual el narrador observa el món tan inhòspit que l'envolta. L'efecte d'aquesta mirada que es clava en la dimensió espacial és que el temps, literalment, sembla desaparèixer. El narrador i la madrastra ho tenen molt clar: «Li vaig preguntar què era el temps i va dir, el temps sóc jo, i va dir, i tu» (61). És a dir que la inseguretat de la mirada ho contamina tot, no sabem ben bé com construir personalitats coherents a partir dels trossos de pensaments que els protagonistes estan disposats a revelar. I no sabem tampoc com tota aquesta gent del poble de cases rosades contenen o viuen el temps. La seva única mesura sembla ser la percepció subjectiva, els intervals temporals no es van sumant, no es construeix cap mena de progressió lineal, sinó que els estius, hiverns, primaveres arriben quan algú s'adona que tornen a trobar-se en una determinada estació de l'any amb totes aquelles tasques que toca fer. Aquí no hi

ha altre temps, ni altres espais, que aquells que algú percep.

Les persones han quedat definitivament desvinculades del seu entorn, no pertanyen enlloc: «Vaig agafar una fulla que només era un enreixat de nervis com si fossin les fustes i les bigues d'una casa sense el que ho lliga tot» (29), escriu Rodoreda. La seva metàfora de desintegració que ho afecta tot és corprenedora: en aquell entorn d'arbres que s'empassen els morts, d'un riu que esborra amb les seves roques les cares dels joves cada primavera, hi falta la cohesió. Les fulles s'han despès dels arbres. I no només això, les fulles mateixes s'estan descomponent en un enreixat de nervis. Però no són ni les fulles, ni les cases allò que més enyora el ciment de la coherència. Els personatges d'aquest relat no semblen veritables subjectes i la societat d'aquest poble no sembla una societat. Rodoreda fa aquí una denúncia precisa: aquests caràcters tan rígids com una màscara i aquesta societat capaç de tanta crueltat han perdut «el que ho lliga tot». Ens atrevim a pensar, què seria aquesta misteriosa substància que permet la cohesió? Diria que la resposta és fàcil, un sinònim de la cohesió podria ser la identitat. Cap persona pot sentir-se un tot si no li és permès construir la seva pròpia identitat. Cap poble pot comptar amb lligams de solidaritat interna si no sap on pertany, si no ha bastit el marc de convivència en el qual s'hi podria reconèixer. Hi ha mites que efectivament poden empènyer grups humans a perpetuar gestes i crims sense cap mala consciència. Però el mite és, com tot el que pertany al regne de la paraula, una arma de doble tall. I un mite com el que escriu Rodoreda difícilment podria bastir fonaments per a cap conquesta. El seu univers mític, a l'inrevés, obliga a repensar les bases

de tota identitat i ens força a buscar relats alternatius que puguin assegurar aquella cohesió imprescindible sense la qual no hi ha identitat. Però alhora Rodoreda exigeix abandonar per sempre l'ús de la mentida, els acords tàctics, la ceguesa compartida, la violència i la por. Rodoreda sap que planteja un somni impossible, una utopia irrealitzable, com ho demostra la figura del pres que renilla, segurament la més colpidora de tot el seu relat: «...perquè si l'havien empresonat quan era jove era perquè sabia la veritat i la deia. No la veritat dels homes amb la cara arrencada. La de debò...» (93).

En literatura europea, la fe en el contínuum del temps s'ha disgregat definitivament ja amb la Primera Guerra Mundial. És important tenir present que les formes d'expressió innovadores com el monòleg interior no corresponen pas a cap caprici d'uns autors avorrits de realisme, cronologia i relats lineals. La fragmentació dels discursos correspon a una profunda angoixa i quan ens encarem als textos de Woolf o de Kafka, de Joyce o de Proust, de Rodoreda o de Blai Bonet, hem de tenir present que estem llegint uns autors que testimonien com el seu món se'ls havia esgrunat entre els dits.

Aquesta consciència d'inseguretat, d'instabilitat de la realitat, fa que ningú no pugui pretendre fer una fotografia amb el gran angular que ho contingui tot. És per això que Woolf es fixa en una petita escena domèstica d'amor entre una mare no sabem ben bé per què ferida i el seu fill més petit. Si aquesta novel·la escrita el 1923 és considerada un extraordinari exemple de *mimesis*, d'expressió adequada per transmetre la realitat tal com és, si el monòleg interior de Woolf és aquella innovació que es necessitava per pintar el món d'una manera més sensible, més acurada, més correcta, llavors,

¿com podem considerar que una novel·la històrica només pot ser un text que contingui dades comprovables i fets, i que confessa la fe en la història lineal?

De la novel·la realista esperem obtenir la veritat sobre la societat, escriu Jameson en l'esmentat llibre, però el que normalment rebem és un relat basat en una determinada ideologia. El realisme sovint funciona com el premi a la consciència gandula, els relats realistes accontenten els que volen comoditat i demanen llegir sense posar-hi gaire atenció, la novel·la realista té un tramat bàsicament dedicat a la confirmació de la realitat social ja existent i els seus desenllaços mostren una ferma resistència a qualsevol canvi.¹⁸ El mateix passa també amb l'esperança que en les novel·les hi trobarem bellesa, continua Jameson, el que rebem és sovint mer decorat i a vegades ni això, sinó només una mica d'entreteniment.

Rodoreda, doncs, tenia les seves raons per no intentar fer una aproximació a través dels procediments convencionals de la novel·la típicament realista. Ella, em sembla que no cal dir-ho ni justificar-ho expressament, no podia pas tenir cap desig d'escriure una obra que conformaria l'ordre social existent, sobretot no en una novel·la com *La mort i la primavera* que havia de ser el seu testament literari. Però per altra banda també hem de tenir molt clar que si inscrivim el seu llibre només a l'àmbit literari, robem a aquest text moltes capes absolutament substancials.

LA NATURALITAT DESNATURALITZADA

La primera, i la més important, característica de qualsevol relat que parli d'una

guerra és la profunda desfamiliarització de l'entorn. Tot el que era vàlid en circumstàncies normals, ja no ho és, en un relat de guerra totes les previsions i suposicions necessàriament seran desmantellades. Els esdeveniments han de ser posats davant els nostres ulls amb impacte. I l'efecte d'estranyament només el pot provocar una cosa inesperada i sorprenent. Fixem-nos en una de les primeres escenes de la novel·la de Rodoreda i la manera com el narrador en primera persona descriu la mort del seu pare, que es fica en un dels arbres destinats als enterraments:

No vaig obrir els ulls fins al cap d'una estona perquè ja no se sentien els cops de destrall. L'home ja havia fet la ratlla travessera de la creu i, fent alçaprem amb la força, anava separant l'escorça de l'arbre. Li costava. Quan la va haver separat va agafar una de les quatre puntes de l'escorça amb tota la seva força i la va tirar enlaire i la va doblegar endarrere i la va clavar a l'arbre amb un clau molt gros. La dextral, girada, li servia de martell. L'una darrera de l'altra va clavar les quatre puntes que feien el mig de la creu a l'escorça, la segona amunt, les altres dues avall. La soca de l'arbre semblava un cavall esbadellat (32).

L'aparent neutralitat de la mirada està impregnada d'angoixa i les comparacions com la d'un arbre que s'assembla a «un cavall esbadellat» ens submergeixen en l'atmosfera de l'horror.

El que és important aquí és sobretot la perspectiva de la narració —que per la força de les imatges i la crueltat de l'escena pot quedar del tot desaperebuda. El protagonista que narra és gairebé un nen, algú que encara no té fixada la seva imatge del món i aquesta falta de capacitat de conceptua-

lització és una eina irremplaçable, molt efectiva, per crear l'atmosfera d'un indret que, de cop, ha deixat de ser familiar, i amb això comprensible.

En el poble de Rodoreda la gent no té possibilitat de morir per si sola perquè una regla no escrita preveu que abans de morir, cal omplir-los la boca amb el ciment perquè l'ànima no es pugui escapar del cos. És a dir que estem davant d'una comunitat en la qual tothom hi és mort de manera violenta, tothom s'acomia de la vida forçosament en un assassinat ritual. Els habitants hi són enterrats tots dins d'un arbre viu, sense cap excepció. El fet que els cossos morts siguin engolits per la naturalesa que tot ho transforma, que tot ho esborra, no és cap casualitat. Rodoreda escriu aquí una terrible nota a peu de pàgina del segle XX. La seva remarca comenta directament l'estratègia nazi de la destrucció massiva de la població europea. Els seus arbres al·legòrics esborrarien tot rastre de massacres en pocs anys. Són més efectius que les fosses comunes, més efectius fins i tot que les cambres de gas i els crematoris. Rodoreda articula una altra, encara més terrible, *solució final* que ja no distingeix cap raó per ser perseguit. En la seva novel·la hi són afectats directament tots els vius, tots moriran de la mateixa manera i seran enterrats d'una manera tan sofisticada que els esborrarà per sempre.

Aquests arbres són aquell mirall de Heinrich von Kleist que certament deforma, però que alhora fa visible una veritat més profunda. Allò que pretenia la guerra genocida era esborrar literalment tot rastre d'aquelles persones considerades per la raó que sigui indesitjables. En aquest punt, el nazisme és la negació més ferotge dels fonaments de la humanitat perquè ser humà significa tenir la capacitat de memòria i

tota la civilització descansa precisament en la capacitat d'acumulació d'aquesta memòria compartida. Un arbre viu per cada home mort de Rodoreda ens diu que cap vestigi quedaria rere els homes si aquest procediment s'hagués pogut dur a terme. Només un bosc mut, immens, d'oblit i d'indiferència.

Fredric Jameson considera que la guerra pot ser descrita només en categoria d'escena. La dimensió d'una guerra és l'espai, el territori. Per això, els elements antropològics queden subordinats als elements que conformen el paisatge. És l'espai, és a dir el paisatge, la geografia, «els plecs de la terra» allò que defineix les campanyes militars. I és això, exactament, el que passa a *La mort i la primavera*. Les persones queden eclipsades per una nova realitat que es fa present i s'hi sobreposa. Els protagonistes d'aquesta novel·la es troben constantment confrontats amb la indiferència de la natura. A la natura res no li importa, la bestialitat dels humans no l'afecta pas. Si l'home es desintegra dins de la natura, seria com ella, indiferent, sense que res no li importés. Per què l'autora no vol fixar la seva narració en un espai i temps concret? Perquè l'efecte principal que Rodoreda vol aconseguir amb el seu relat és l'impacte que provoca la desfamiliarització. La guerra transforma els espais coneguts en completament hostils i incomprensibles. El que més defineix l'estat d'excepció és que les coses familiars es tornen no familiars i que allà on ens hi hauríem de sentir a casa, ens trobem del tot desplaçats i estranys. L'horror màxim és una llar que ja no podem reconèixer com a nostra.

Convé recordar, com fa Fredric Jameson, que aquests procediments no són pas nous, sinó que el *Simplicissimus* de Grimms-

hausen,¹⁹ que s'enfronta a la Guerra dels Trenta Anys, ja havia optat per un narrador que no acaba de comprendre el que està passant. El mateix títol del llibre instaura un observador que és «massa simple» i que ha de suportar el retret, molt eloqüent, de ser tan simple perquè encara no s'ha llegit Maquiavel. Constantment, aquest jove és confrontat amb una realitat que no pot assumir, però l'escena potser més colpidora és la seva descripció de Suïssa: «El paisatge em va xocar per la comparació amb les altres contrades alemanyes, em semblava tan estrany com Brasil o bé Xina. He vist persones al mercat, he vist gent caminant pels carrers en pau, estables plens de bestiar, patis plens de gallines, oques i ànecs...».²⁰ Comparem ara aquesta descripció el conte «Nit i boira» inclòs a *Semblava de seda i altres contes*,²¹ sobre la manera com Rodoreda recrea la vida en una barraca d'un camp de concentració:

Jo abans deia: fes el mort. Era quan encara no m'adonava que sóc una ombra. Ara callo. Res no justifica que m'hagin convertit en ombra. Encara hi ha el vent, encara hi ha arbres en altres països i gent. Més que fam de menjar tenia fam de gent, aleshores. Quan em venia aquell deliri m'hauria estavellat el cap contra un mur. Com més en moren ací, més m'agrada. És una joia tan pregona, tan complexa, que no es pot descriure. Ja fa temps que Meier va morir. Podia. Tots poden. Per això, abans, tenia fam de gent. La gent dorm, es lleva, es renta les mans, sap que els carrers són per caminar i les cadires per seure.²²

Rodoreda intenta transmetre la sensació d'un món que s'ha tornat incompreensible, però evidentment a l'inrevés de la impressió

que provoca Suïssa en el jove testimoni de la Guerra dels Trenta Anys. Grimmshausen parla des de la perspectiva d'algú que ha viscut tota la seva vida submergit en un conflicte permanent, de manera que tota la seva realitat ja és capgirada i allò que li provoca l'estranyament és la normalitat com a tal. En canvi, Rodoreda se situa al caire del precipici: els seus presoners encara, però ja amb dificultats, saben que allò que viuen no és la vida normal, però estan perdent la noció de realitat mateixa, estan començant a acceptar l'estat d'excepció com l'única possible visió del món, a la manera de *Simplicissimus*. També l'atmosfera que es respira en tota la novel·la de *La mort i la primavera* és exactament aquesta pèrdua de noció de la realitat que provoca un estat d'excepció prolongat. Arriba un punt en el qual l'home accepta com a normals les pitjors condicions, absolutament contràries a qualsevol sentit comú. El que provoca basarda més gran en el poble de les glicines florides és que ningú no sembla que qüestionari si la vida que viuen és l'única possible alternativa. Per seguir el paral·lelisme amb l'idil·li suís que *Simplicissimus* no pot comprendre, mirem amb quina «naturalitat» Rodoreda descriu els jocs del narrador i la madrastra amb les despulles humanes al bosc dels arbres tomba:

I en fèiem una pila: els uns damunt dels altres i el buit dels ulls, perquè no ens mirés, l'omplíem d'herbes. Els ossets dels peus i els ossets de les mans ens servien molt per jugar. Els tiràvem enlaire i els entomàvem i si algun queia a terra el qui l'havia deixat caure havia perdut. Teníem un racó del bosc, molt amagat i ple d'olor de molsa, amb una pedra que feia de cassola... (69).

Com s'expliquen els grans horrors? Com fer palès allò que la ment gairebé no pot concebre? Rodoreda en aquesta petita escena ho aconsegueix d'una manera estremidora, ens fa veure amb aquell filet de veu que caracteritza el seu narrador adolescent que la brutalitat de l'entorn ho contamina tot i a la llarga fa perdre tots els referents. Però en el seu relat, la contaminació tanmateix té algun referent històric prou precís, per exemple en aquesta escena de persecució a la qual sotmet un grup de vailets al narrador:

Una estona van callar i no van tirar cap més pedra i el més grandet, amb el cap enlaire, dret com un bastó, de tant en tant tirava el braç endavant, amb la mà oberta, i cridava, amb els morts, amb els morts... i tots van cridar, amb els morts... i quan se n'anaven giraven el cap i anaven cridant, amb els morts... (62).

Hi podem trobar una clara al·lusió a la salutació nazi feixista de braç estirat i l'obsessió amb el culte de la mort que bé caracteritzava el nazisme –no s'ha d'oblidar que la seva insígnia era la calavera, ni tampoc no ens pot passar per alt la propagació d'aquests ideals de violència gratuïta precisament entre la població més jove i influenciable. Una prova més que Rodoreda sí que havia datat el seu llibre.

Existeixen una sèrie de paral·lelismes entre la Guerra dels Trenta Anys i la Segona Guerra Mundial que en aquest punt no podem eludir de cap manera. Grimmelshausen retrata un espai indefinit perquè el conflicte que ha de representar només pot ser percebut realment en un nivell local, o millor dit, només es pot recrear una escena concreta, però alhora fins i tot el

Simplícissimus en tota la seva simplicitat sap que allò que veu al seu voltant s'estén arreu, literalment, que aquesta guerra és una guerra d'abast enorme i que tot el món conegut s'hi veu afectat. En aquest sentit, en aquesta llarga novel·la, com diu Jameson, l'espai triomfa per sobre de la identitat i del temps. La novel·la s'omple amb figures de valor al·legòric intens –i exactament això passa evidentment també amb *La mort i la primavera*. Els caràcters de Rodoreda són ja directament figures sense nom, éssers sense cara, alguns d'ells literalment a causa de la travessa que els obliguen a fer pel riu subterrani cada primavera. Estem davant d'uns homes que no s'han individualitzat. Els podem diferenciar a la manera arcaica només per la professió, posició social, alguna tara física o el nivell de parentiu.²³ Les seves figures no tenen dret a la mort lliure, ni tampoc a un nom. Són purs «actants» de la teoria del drama estructuralista. Res els pot rescatar d'aquesta eterna primavera inamovible, d'un món que desconeix el canvi. Podríem dir que estem davant de l'escenificació de l'Edat d'Or –sempre igual, sempre fiable, on tothom té el seu lloc–, però llegida fins a la darrera conseqüència.

L'atmosfera de conflicte total no diferencia entre els entorns coneguts i els que pertanyen als territoris enemics. Tot s'ha tornat desconegut, tot és un territori hostil. I, com diu Jameson, no són tant les persones com els paisatges, els que es converteixen en un malson. L'omnipresència de la natura en la distopia de Rodoreda –el bosc dels arbres tomba, el riu, la cova de l'argila vermella per tenyir les cases, les glicines i l'heura– no té pas la funció poètica de voler transcendir la realitat, sinó a l'inrevés, la natura és aquí invasiva, la natura és allò que esborra els vestigis humans, que malmet la

civilització, que torna a ocupar el *seu* espai. Aquesta necessitat de sobredimensionar el regne de la natura en les dues novel·les, en *Simplicissimus* i en *La mort i la primavera*, correspon a la característica principal dels dos conflictes que aquestes dues obres estan retratant. La Guerra dels Trenta Anys és igual que la Segona Guerra Mundial, una guerra de fraccions, increïblement complexa en les motivacions de les hostilitats: arreu «veiem com aparentment inintel·ligibles unitats d'armades oficials es desintegren en bandes instantànies d'homes individuals que s'escampen per un paisatge sempre idèntic de boscos i prats». ²⁴ Les causes de totes dues guerres són massa complexes per poder reconstruir un relat literari basat en un conflicte antagònic de bons i dolents. A més, aquestes són realment les dues úniques guerres que van devastar el continent sencer i van penetrar en els racons més apartats, afectant indistintament la vida civil i militar.

És cert que avui vivim en una època d'armes nuclears i de drons sense tripulació i que qualsevol conflicte sembla que es pugui resoldre amb les injeccions de capital que asseguren el predomini tecnològic, provinent vés a saber de quins grups de pressió. Però més enllà d'aquests estratèges postmoderns, la nostra època és igualment marcada amb els «homes daga» a la manera dels llegendaris combatents de la fortalesa d'Alamut en la Pèrsia del segle XII. És a dir que per respondre quins són els actors d'una guerra, continuem tenint la mateixa dicotomia entre els generals que planifiquen les seves estratègies sobre un mapa a l'espera d'uns beneficis ben concrets en un costat, i en l'altre, els idealistes suïcides que ignoren tota motivació material. I si alguna situació pot mostrar com aquestes

dues perspectives —el pensament geopolític contra les tàctiques de guerrilla basades en ideals eteris— es poden arribar a barrejar indistintament, són les dues enormes guerres europees de conflicte d'idees, la dels Trenta Anys i la Segona Guerra Mundial.

La indefinició del temps i el paisatge arcaic i arcaïtzant en la novel·la de Rodoreda és un reflex de la situació en la qual la Guerra Civil espanyola es perllonga sense cap transició en el conflicte paneuropeu i transforma tot el continent en un malson. Per això la novel·la *La mort i la primavera* no pot ser reflex de cap altra guerra que del conflicte que s'està gestant a Europa en els anys trenta i quaranta del segle XX, perquè aquesta generalització de conflictes arreu del continent s'ha donat extremadament poques vegades. Els habitants del seu poble aïllat han caigut al nivell més bàsic de l'ésser humà, Rodoreda els converteix en figures sense nom, sense temps, sense indret concret, en figurants d'un conte popular d'horror. El testimoni de la novel·la *La mort i la primavera* és comparable amb el missatge que expressa el seu conte «Nit i boira» amb tota la crueltat d'una fotografia documental: en Europa entre 1933 i 1945 la dignitat de qualsevol persona estava en joc. Rodoreda, que mai no va ser internada en cap camp de concentració, ha entès perfectament que en un entorn així menjar, dormir, fins i tot el control d'esfínters són pura il·lusió. En el seu conte, Rodoreda retrata l'odi entre els dos protagonistes que frega pura animalitat, és a dir, que la seva preocupació constant —des d'aquest conte escrit just després de la guerra fins a la seva novel·la pòstuma— és definir aquell punt en el qual l'home deixa de ser home, quan perd la necessitat de pensar en els altres, quan se sotmet als instints —o als rituals irreflexius

del grup, que és ben bé el mateix. «Al poble només es castigava als qui robaven. I el càstig era que no fossin persones» (78) apunta en la novel·la com de passada, com si deshumanitzar algú fos un procediment rutinari...

L'altra lliçó de Mercè Rodoreda que no podem ignorar en les seves novel·les sobre la guerra –totes indefinides en sentit històric, ja que fins i tot *La plaça del Diamant* (1962) és ben poc específica pel que fa el temps i l'espai, més allà del nom d'aquesta minúscula plaça, aïllada de tot el que l'envolta– és que no existeix cap mena de recer en la història nacional. Aquella fulla d'arbre que el narrador recull del terra al principi del llibre és un signe del fracàs del relat nacional: les fulles s'han escampat per terra i ja no guarden cap vinculació amb l'arbre que les havia unit. Les fulles es troben en un procés de descomposició que les ha convertit en un «enreixat de nervis» i són un dur retrat de tots els exilis, desplaçaments i solituds que va comportar la Segona Guerra Mundial. Mercè Rodoreda escriu sobre tot això no a manera de testimoniatge, sinó mitjançant les transferències. No ha viscut l'internament en cap camp de concentració, però el 1944 ja és capaç de fer un conte sobre els homes condemnats a esvair-se per sempre, com ho imaginava de manera tan solemne aquell famós vers de Wagner, *Nacht und Nebel gleich...* El sintagma «nit i boira», les dues lletres NN pintades a l'esquena dels deportats, significava que el destí d'aquells homes era desaparèixer en l'obscuritat de la nit o desfer-se com una boirina a l'horitzó. I el perill de la deshumanització, Rodoreda el va comprendre molt abans de tots els tractats destinats als horrors del nazisme. També va saber trobar l'expressió per transmetre l'angoixa d'una

mare soltera que queda aïllada en un piset de les golfes en una plaça qualsevol. En aquest cas, la seva escriptura va resultar tan convincent que *La plaça del Diamant* s'ha convertit en el retrat més versemblant d'una Barcelona en guerra –tot i que l'autora no va pas conèixer aquestes circumstàncies en directe, igual com no va trepitjar mai el front de l'Ebre que descriu a *Quanta, quanta guerra...* (1980). Rodoreda no és un testimoni ocular, Rodoreda és una cronista i assumeix el rol que els poetes sempre han volgut fer seu: ser la consciència d'allò que resulta difícil, dolorós, gairebé impossible de comprendre.

Per això, Rodoreda mostra sobretot les conseqüències de l'expulsió de la seguretat de la llar. No hi ha res de segur en el concepte de pàtria, després de 1939 ja no. Ser a casa no significa que estàs en un espai protegit.²⁵ Encara més, allò que va fer possible l'extensió dels conflictes de la Segona Guerra Mundial com si es tractés d'un incendi, va ser la ceguesa ideològica de la gent. En aquelles estranyes dècades de la primera meitat del segle XX, la gent creia en els rituals del seu grup ben bé de la mateixa manera com els habitants del poble de Rodoreda creuen en l'obligació d'enterrar tothom dins d'un arbre viu i segellar-li la boca amb ciment abans que es mori del tot. És per això que cal «rescatar» Rodoreda de la lectura exclusivament poètica i donar-li la possibilitat que a través d'aquestes imatges tan punyents transparenti la seva experiència vital i, sobretot, la seva actitud envers el món en el qual ella es va veure forçada de viure. Només si som capaços de submergir-nos en les al·legories pensant-les com a obligatòries per comprendre el seu món, podem comptar que potser també entendrem millor les bases del món en el

qual vivim. «Era allò...», conclou cap al final de la novel·la, «sí... aquella mica de pluja per entre el núvol que passava i que a trossos el sol tornava a esquinçar». I repeteix, «Era allò... No res: un deix de la vida». I confessa que li ha costat d'aprendre que «el record no val. De debò». No seran ni les xifres ni les dades ni els fets ni les cadenes causals allò que ens pugui aclarir per si mateix el passat recent. Necessitem heretar dels nostres avis també l'actitud de resistència i entendre els mecanismes que van fer possible la lluita contra l'aniquilació moral amb la qual van ser constantment confrontats. Aquesta és la gran lliçó de Mercè Rodoreda que no pot ser negligida. □

BIBLIOGRAFIA

- AUERBACH, Erich (1942): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*, Berna, Franke.
- BAKHTIN, M. M. (1981): *The Dialogic Imagination. Four Essays*. A cura de Michael Holquist, Austin, University of Texas Press.
- IBARZ, Mercè (1991): *Mercè Rodoreda*, Barcelona, Empúries.
- JAMESON, Fredric (2013): *The antinomies of realism*, Londres, Verso.
- JANČAR, Drago (2003): «Etiòpiques, la repetició», a *La mirada de l'àngel*. Traducció de Simona Škrabec, Manresa, Angle, pp. 119-132.
- LAMBRICH, Louise L. (2009): *El cas Handke. Una conversa sense cap contemplació*, Palma, Leonard Muntaner.
- MORA, Antoni (2008): «Postfaci», a Mercè Rodoreda. *Quanta, quanta guerra*, Barcelona, Club Editor.
- MÜLLER, Herta (2010): *Tot el que tinc, ho duc al damunt*. Traducció de Joan Fontcuberta i Gel, Alzira, Bromera.
- PONS, Arnau (2010): *Nissaga d'abolits*, Palma, Leonard Muntaner.
- PUFARRE, Guillem (2014): «Esperant Jaroslav les vespres de la devastació absoluta», *El Temps* (18-11), p. 74.
- RESINA, Joan Ramon (2010): «El cadàver al llit propi: Mercè Rodoreda i l'univers concentracionari», a *Una novel·la són paraules*, Barcelona, ILC, pp. 275-284.
- RODOREDA, Mercè (1986): *La mort i la primavera*. A cura de Núria Folch de Sales, Barcelona, Club Editor.
- (2008): *Semblava de seda i altres contes*. A cura de Carme Arnau, Barcelona, Edicions 62.
- SOLÀ, Lluís (2010): «Sobre *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda», a *Una novel·la són paraules*, Barcelona, ILC, pp. 295-304.
- TORRENTS, Ricard (2010): «Seqüència guerra-exili-retorn en l'obra de Mercè Rodoreda. Una lectura global», a *Una novel·la són paraules*, Barcelona, ILC, pp. 305-324.
- WISMANN, Heinz (2012): *Penser entre les langues*, París, Albin Michel.

1. Louise L. Lambrich, *El cas Handke. Una conversa sense cap contemplació*, Palma, Leonard Muntaner, 2009.
2. Heinz Wismann, *Penser entre les langues*, París, Albin Michel, 2012.
3. Maria Barbal, *En la pell de l'altre*. Barcelona, Columna, 2014. – Javier Cercas, *El impostor*, Barcelona, Random House, 2014.
4. Ricard Torrents resumeix així el conjunt dels llibres escrits per Mercè Rodoreda: «...fins que es va adonar que la novel·la definitiva ja l'havia escrita: era aquell monòleg riu dels seus relats, extensos o breus, tots, era la massa narrativa acumulada en els seus diversos llibres, era aquell monòleg-riu del qual *La mort i la primavera* no era sinó el brillant colofó que hi afegia la bellesa de l'inacabat. D'aquesta magna operació anafòrica, els sonets de *Món d'Ulisses* en són el terme *a quo*, la novel·la *La mort i la primavera* n'és el terme *ad quem*, i, entre els dos caps del fil, es desplega el text literari, el teixit que l'escriptora ha

- anat teixint i desteixint peça a peça, nit a nit, vora la llar de Penèlope, una Penèlope a la fi sense espera ni esperança del retorn de l'altre. L'escriptura ja no és en funció de l'aventura de l'exili. L'escriptura és l'aventura. Total, absoluta» (315-316).
5. Herta Müller, *Tot el que tinc, ho duc al damunt*. Traducció de Joan Fontcuberta i Gel, Alzira, Bromera, 2010.
 6. Comentat extensament per Arnau Pons, *Nissaga d'abolits*, Palma, Lleonard Muntaner, 2010.
 7. Guillem Pufarre, «Esperant Jaroslav les vespres de la devastació absoluta». *El Temps* (18-11-2014), p. 74.
 8. El manuscrit d'*Aethiopiques* va ser trobat el 1526 a la biblioteca de la cort de Matthias Corvinus a Budapest. És segurament per això que Jančar s'hi va fixar. Cal saber que aquest rei és considerat pels eslovens l'únic rei bo en la regió danubiana en l'últim mil·lenni i, tot i que no hi va regnar mai –però sí que era vist com la garantia de protecció contra les incursions otomanes–, es va transformar en un rei llegendari. El «kralj Matjaž» (el rei Matías) és l'únic rei que els eslovens reconeixen com a seu, ja que aquest poble mai va arribar a construir cap mena d'estructura estatal. Diuen que el rei Matías dorm sota la muntanya de Peca, el cap li descansa en una taula de pedra i quan la seva barba doni nou voltes al voltant de la taula, despertarà i vindrà a ajudar el seu poble amb tot el seu exèrcit que dorm amb ell. La imbricació entre la història i la literatura en aquest cas és prodigiosa: primer tenim un autor grec redescobert en una cort renaixentista que dona la volta per les lletres de tot el continent i influeix autors tan decisius com Cervantes o Racine. I llavors, segles més tard, un escriptor enamorat de la modesta i invisible història del seu poble, Drago Jančar, influït per una vella llegenda popular, furga en els arxius per trobar aquesta «prova documental» i recolzar-se en l'autoritat d'un text d'antiguitat per afrontar un dels capítols més dolorosos del passat recent, la retirada dels exèrcits d'ocupació al final de la Segona Guerra Mundial.
 9. Drago Jančar, «Etiòpiques, la repetició», a *La mirada de l'àngel*. Traducció de Simona Škrabec, Manresa, Angle, 2003, pp. 119-132.
 10. Arnau Pons (comis.), «La mort i la primavera: Rodoreda per Villaronga». Exposició a Barcelona, Palau de la Virreina, març-maig 2009.
 11. *La Vanguardia. Culturas*, núm. 307 (7-5-2008), p. 2.
 12. Una de les poques anàlisis d'algun llibre de Rodoreda que ha sabut demostrar aquesta vinculació directa entre la capacitat de comprensió històrica del seu temps i la transformació en unes imatges poètiques eloqüents és el postfaci d'Antoni Mora a l'última edició de *Quanta, quanta guerra*, Barcelona, Club Editor, 2008.
 13. Mercè Ibarz, *Mercè Rodoreda*. Barcelona, Empúries, 1991, p. 13. Citat també en el postfaci d'Antoni Mora a *Quanta, quanta guerra* de 2008.
 14. Fredric Jameson, *The antinomies of realism*, Londres, Verso, 2013.
 15. M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays*. A cura de Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.
 16. Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*, Berna, Franke, 1942.
 17. Fredric Jameson, *The antinomies of realism*, Londres, Verso, 2013, p. 3.
 18. Franco Moretti, *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, Londres, Verso, 2000 (2a ed. rev.). Aquí és interessant la comparació amb l'estudi de Franco Moretti sobre la novel·la de formació i la seva pretensió de confirmar el món tal com és i la necessitat que el protagonista aprengui a adaptar-s'hi.
 19. Hans Jacob Christoph von Grimmelshausen, *Der abenteuerliche Simplicissimus*. Introducció de Hans Heinrich Borchert, Stuttgart, Reclam, 1961.
 20. Citat per Fredric Jameson, *The antinomies of realism*, Londres, Verso, 2013, p. 352.
 21. El conte va ser escrit a París el 1944, publicat el 1947 a *La Nostra Revista* a Mèxic i inclòs el 1978 a la col·lecció *Semblava de seda i altres contes*.
 22. Mercè Rodoreda, «Nit i boira», a *Semblava de seda i altres contes*, Barcelona, Edicions 62, 2008, p. 81.
 23. Un procediment d'esborrament de característiques individuals, el podem observar en la pel·lícula impactant *La cinta blanca* de Michael Haneke (2009). Aquest director austríac també reconstrueix un cert aire de conte popular per subratllar l'exemplaritat del seu relat. Allò que ell retrata en els espais oberts i camps fèrtils de la frontera alemanya-polonesa evidentment podria ser posat a l'escenari en qualsevol lloc d'aquesta Europa que s'acomiada de la tradicional vida rural i alhora experimenta l'incontenible agitació social. L'altra pel·lícula que ha sabut capturar aquesta transformació, potser encara amb més encert, precisió i bellesa, és *Novecento* de Bernardo Bertolucci (1976). Aquests dos referents filmics ens han de fer pensar que Rodoreda no ambienta pas per casualitat la seva comunitat en un entorn no

industrialitzat, completament rural, tradicional, arcaic. El carreró sense sortida en el qual es troba Europa a l'inici del segle XX és la impossibilitat de convertir les comunitats agrícoles en societats adaptables a canvis constants. El feixisme primer, i després el nazisme amb molta més intensitat, pounen d'aquesta por a qualsevol canvi i preocupació per la pèrdua dels valors tradicionals.

24. Fredric Jameson, *The antinomies of Realism*, Londres, Verso, 2013, p. 242.
25. La novel·la de Rodoreda respon també, evidentment, a la consciència que la seguretat de la llar s'ha acabat, que arrenca amb Franz Kafka: la seva habitació, els seus pares i germans, la seva ciutat, el seu país... es converteixen en espais absolutament hostils el funcionament dels quals ningú pot desxifrar.

SUBSCRIU-T'HI

TU TRIES COM



PAPER

58 €/any (11 núm.)

www.lavenc.cat o 93 245 79 21



DIGITAL

iQUIOSC

35,99 €/any (11 núm.)

www.iquosc.cat/l-avenc

ZTORY

7,99 €/mes*

*Tarifa plana per la lectura de múltiples revistes

www.ztory.com/cat

L'ESPILL