



Les larves de la descomposició

Viena

Margarida Casacuberta

«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, el qual pot arrabassar-li sobtadament la frase que es disposava a pronunciar» (C. G. Jung).»

Mercè Rodoreda,
«Pròleg» a *Quanta, quanta guerra...*

Viena apareix explícitament a *Mirall trencat* (1974) i subrepticiament a *Semblava de seda i altres contes* (1978), a *Quanta, quanta guerra...* (1980) i a *Viatges i flors* (1983): dues novel·les i dos reculls de relats breus publicats al llarg dels deu darrers anys de la trajectòria literària de Mercè Rodoreda. La presència oculta de Viena hauria estat difícil d'aïllar si no fos pel pròleg que l'escriptora va incloure a *Quanta, quanta guerra...*, la seva última novel·la, que es pot considerar una mena de testament literari. «Explicaré les fonts d'uns quants capítols» –hi escriu–. «El somni que pertorba la vida del senyor de la casa vora el mar ve de lluny. A finals de l'hivern de 1971, vaig haver d'anar a Viena a fer companyia a un malalt molt greu».

Pocs anys abans de publicar *Quanta, quanta guerra...*, al pròleg de *Mirall trencat* Rodoreda havia regalat als seus lectors unes quantes pistes per entendre la seva obra: «Una novel·la es fa amb una gran quantitat d'intuïcions, amb una certa quantitat d'imponderables, amb agonies i amb resurreccions de l'ànima, amb exaltacions, amb desencanys, amb reserves de memòria involuntària... tota una alquímia. Si jo no he sentit mai cap emoció davant d'una posta de sol, ¿com puc descriure, o millor dit, suggerir la màgia d'una posta de sol? Els carrers han estat sempre per a mi motiu d'inspiració, com algun tros d'una bona pel·lícula, com un parc en tot l'esclat de la primavera, o gebrat i esquelètic a l'hivern, com la bona música sentida en el moment precís, com la cara de certes persones absolutament desconegudes que tot d'una creues, que t'atreuen i que no veuràs mai més. Per això et deixen

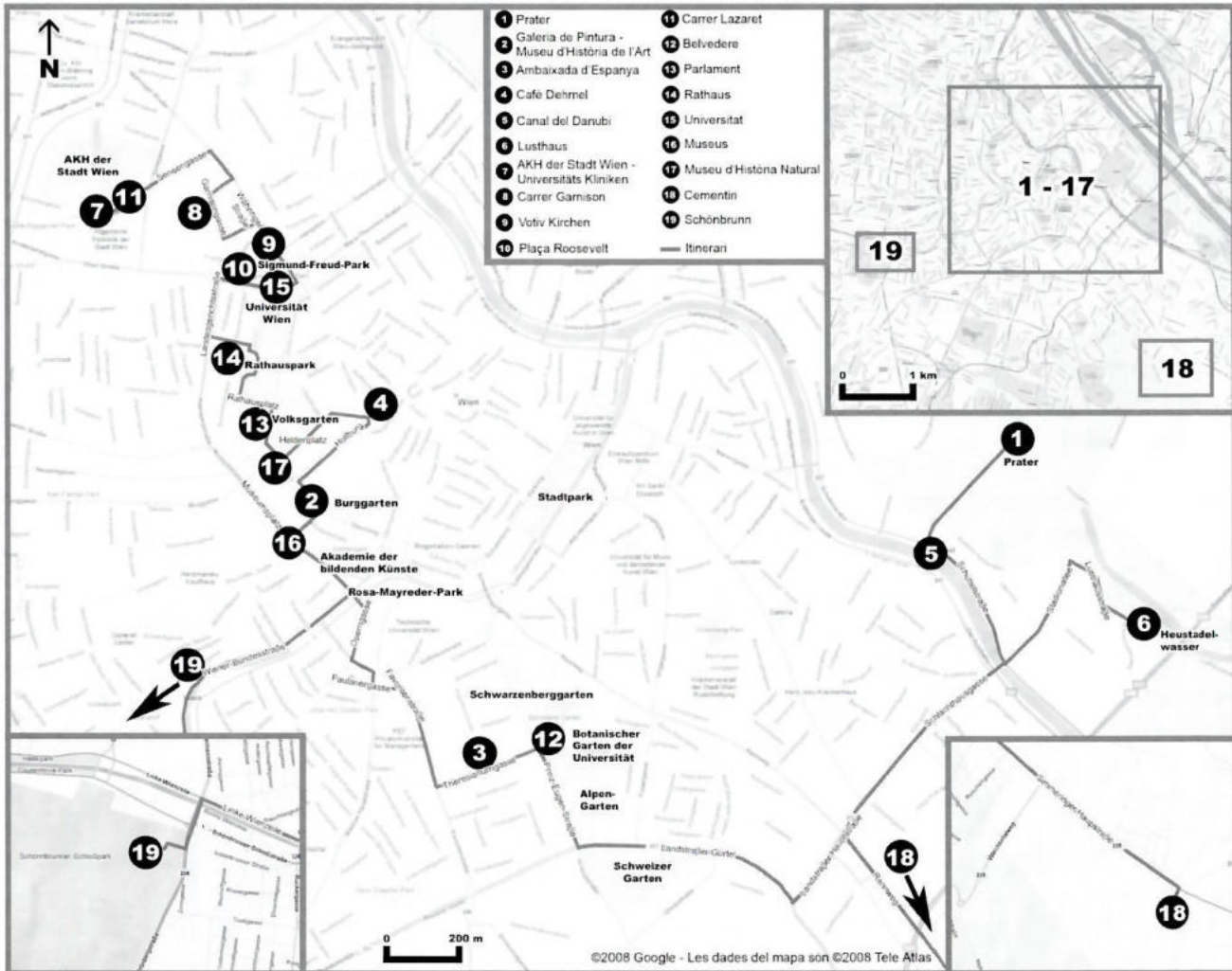
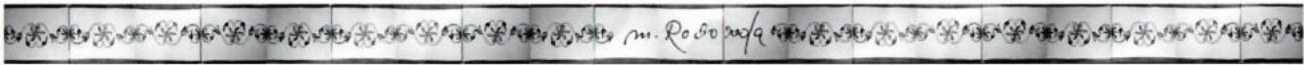


Cementiri de Viena.

una recança difícil d'explicar amb paraules». També hi diu que «fer una novel·la és difícil», que «hi ha novel·les que se t'imposen», que «d'altres les has d'anar traient d'un pou sense fons» i que «una novel·la són paraules».

A ningú li passarà per alt que el reflex de Viena apareix només a les últimes obres de Rodoreda, les més ambicioses, també les més inquietants, les més fora del món suposadament real. Els altres mons de Rodoreda són mons construïts amb paraules que han estat buidades del seu significat més obvi per servir d'ham en



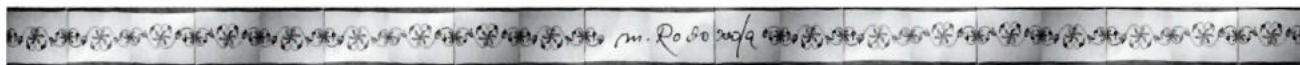


el pou sense fons de la memòria involuntària. Rodoreda troba la seva veu, la definitiva, al final de tot, després d'haver acceptat explorar l'abisme del dolor, de l'amor, del desamor i de la mort en un viatge als inferns que pren la forma de Viena. Aquest viatge, que troba l'expressió literària més còmpredora en un conte com «La salamandra», arriba al punt més profund i més obscur amb la particular baixada als inferns que fa i explica que fa l'autora, el setembre de 1971, a Viena. L'experiència màxima del dolor és comprovar que, al final de tot del pou de l'existència humana, no hi ha més que la barbàrie, representada a través de la imatge del malalt que ha perdut el significat de les paraules i que, davant del present d'unes roses, no pot fer més que menjar-se-les: una imatge de la realitat que supera qualsevol construcció literària de ficció i que omple, a partir d'aquest moment, el camp semàntic de Viena de ressons de mort, destrucció i descomposició.

Viena, ciutat morta

A *Mirall trencat* Viena pren la forma d'un personatge, d'un fantasma, d'un objecte i d'un record. Es fa present ja al segon capítol de la novel·la, dedicat a la presentació de Salvador Valldaura i titulat, tanmateix, «(Bàrbara)». «A Salvador Valldaura, abans d'enamorar-se de Teresa, li dono uns amors tràgics que el perseguiran tot al llarg del camí: una noia violinista, vienesa, que se suïcida i la mort de la qual, sentimentalment, el marca per sempre. Teresa respira aquesta vida interior del seu marit, però pot rebutjar-ne l'amargor enamorant-se ella al seu torn», escriu Rodoreda al pròleg de *Mirall trencat*. El personatge de Salvador Valldaura -diplomàtic, melòman, romàntic- és un dels pilars de la novel·la, el qui compra la torre envoltada del jardí de tots els jardins on regnarà la protagonista, Teresa Goday, una dona tota vida que construeix el seu món





sobre l'ombra de la mort. Bàrbara, violinista, vienesa, «prima, rossa com un fil d'or, amb els ulls molt clars, amb els cabells pentinats enlaire i amb dos o tres rínxols que se li escapaven clatell avall», és, com afirma inconscientment i fatalment Quim Bergadà, l'amic de Valldaura, d'«aquestes noies» que «s'enganxen». Literalment: les flors de Bàrbara –les violetes de Viena, «pàl·lides», sense olor–, els colors de Bàrbara –el gris, el negre i el lila–, la música de Bàrbara –Beethoven–, el paisatge de Bàrbara –el Prater a l'hivern: «Per entre les branques es veia el cel gairebé blanc i cap a la banda del riu s'alçava una mica de boira»–, l'obsessió dels miralls de Bàrbara i la seva mort a l'aigua s'incrusten al personatge de Salvador Valldaura.

El record de Bàrbara és al darrere de la compra de la torre d'un noble arruïnat i la fascinació que el «parc abandonat» crea en Valldaura. Trasplantat a Barcelona, la part més feréstega del parc es converteix en el seu mausoleu particular, amb aigua quieta i negra, amb arbres alts que no deixen veure el cel, amb parrupeig de tórtores i amb les «heures negres» al voltant de la bassa. I, sobretot, amb el vent. La sensació de Teresa, des del primer moment, és de basarda. Per això, abans d'arribar als tres cedres centenaris que hi ha «a l'acabament del terreny» i que, segons l'administrador Fontanills, «diuen que porten sort», demana de marxar; mentrestant, «el vent, cada vegada més fort, feia anar les branques d'una banda a l'altra». La vida mai no tindrà accés a aquesta part del jardí, on s'arremen les larves de la mort i de la destrucció –sexe, gelosia, instint, barbàrie– que s'acabaran ensenyorint de l'espai.

Amb Bàrbara apareix també el motiu del mirall, que dóna títol a la novel·la i que es converteix en un element de gran potència simbòlica en la narrativa roorediana a partir d'aquest moment. Un «gran mirall» amb el marc daurat presideix l'estança on s'ha de consumir l'amor de Bàrbara i Salvador Valldaura a Viena, situat a sobre d'un divan ple de coixins «mig amagat darrere un paravent». Vestida de dol, «negra de cap a peus», Bàrbara acudeix a la cita-ritual. El sacrifici s'oficia sota el mirall, prèviament tapat amb l'abric de la noia, esgarrifada davant l'atracció poderosa de l'altra banda: «Després li explicà que quan la seva mare els havia deixat algunes vegades somiava que una veu li deia baixet: "Bàrbara!". I que entrava a dins d'un mirall amb el marc daurat com aquell i no podia sortir-ne mai més. Valldaura no sabia què dir». El fet que, al cap de dos dies, Bàrbara aparegui ofegada en el canal del Danubi marca per sempre la vida del diplomàtic barceloní.

El personatge de Bàrbara és el prototipus de la *donna angelicata* dels preraphaelites finiseculars, un personatge dual, androgin, un «ídol de perversitat», d'acord amb els estereotips del moment. Salvador Valldaura retroba la corba del seu front en la Verge d'una

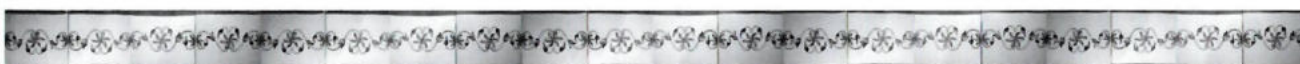
pintura del Bronzino a la Galeria de Pintura de Viena, poc abans que el metge li recomani de distreure's si és que vol sortir del pou on la mort de Bàrbara l'ha enfonsat. Ell mateix sentirà, a partir d'aquests moments, l'atracció del mirall. L'arrenca de l'obsessió del quadre del Bronzino un oportú trasllat a París, però les larves del record de Bàrbara i de Viena l'acompanyen arreu i arreen en el jardí –el bosc frondós al voltant de la bassa d'aigua quieta i negra– i en la torre de Sant Gervasi, que Salvador Valldaura vol convertir en una mena de Lusthaus particular i que esdevé el reliquiari de la copa de xampany de vidre verd i peu rosat procedent de Viena que integra la història d'amor i mort vienesa, com un estigma, en la nova vida del personatge a Barcelona.

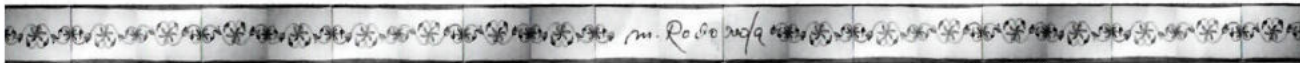
La protagonista de la novel·la ha de lluitar amb un enemic poderós i perd, des del primer moment, la batalla: la presència del fantasma s'immisceix en la relació de Salvador Valldaura i de Teresa Goday i la mina des de dintre. Teresa és als antípodes de Bàrbara i, malgrat tot, Valldaura intenta convertir-la en el reflex de la morta. Les violetes que li envia diàriament en són la prova. Ara bé, les de Barcelona són «com totes»: són de color violeta i fan olor. Teresa acaba de seduir Valldaura amb el dominó lila –el color de les violetes vieneses– que es fa fer per al ball de disfresses de Carnaval. És, tanmateix, un miratge. La lluita entre tots dos personatges femenins i el que representen –vida i mort, sol i boira, realitat i ideal, cos i esperit, present i passat– es desferma en el capítol de la tempesta, que se salda amb un llorer partit al mateix temps que el nadó que és Sofia mostra la punta de la seva primera dent: dues llances que travessaran, en sentit literal i figurat respectivament, al cap de molts anys, el cos virginal de Maria.

Valldaura viu dintre del seu mausoleu –el jardí de tots els jardins– com un mort en vida. Troba en el personatge de la filla, Sofia, un altre reflex de Bàrbara, sobretot en el moment en què la nena arriba al centre del parc i veu les violetes –blanques i morades– que s'hi fan al peu «d'un arbre amb la soca molt gruixuda» i «voltat de molsa»:

«Començà a collir-ne; eren menudes, carregades de perfum, molles de rosada. Sentí que el seu pare la cridava i no contestà. Devia ser mal fet de collir aquelles flors i potser la renyaria. Quan tingué el pom fet l'estrenyé contra el pit i mirà al seu voltant, molt quieta, fins que s'adonà de l'ombra del seu pare. "Sóc aquí". Quan el veié sortir d'entre les herbes altes, aixecà el braç i li ensenyà les violetes. Ell s'aturà amb els ulls clavats en aquelles flors i l'agafà a coll. Les branques gemegaven. Amb els braços al voltant del coll del seu pare anà llençant les violetes d'una en una i el camí en quedà sembrat.»

Aquesta «ombra del pare» –tan propera a l'ombra de l'home que apareix a l'inici de «La salamandra»– abonaria la interpreta-





Lusthaus.

ció decadentista en termes d'incest si no fos que Sofia, d'acord amb el que representa el seu nom, és un personatge caracteritzat per la capacitat de control de l'instint i dels sentiments. Així, la relació de la nena amb les violetes queda desactivada amb el gest de llençar-les, fet que provoca el gemec de la Bàrbara-vent i perfila el personatge de Sofia com l'agent de la liquidació definitiva del món que representa la casa i el jardí. És precisament al peu de l'arbre de les violetes, «el seu arbre», que Sofia decideix, en plena frustració de la nit de noces, el destí tràgic del personatge de Maria, suïcida com Bàrbara i, com ella també, ànima en pena empresonada en el jardí.

Viena és, doncs, la larva de la decadència, de la descomposició i de la mort que, empeltada en el món dels Valldaura, permet a Rodoreda liquidar el microcosmos de la torre i el jardí, la història de tres generacions d'una mateixa família, sense contemplacions. Si Sofia n'és l'única supervivent és perquè ha tallat les amarres amb el passat i s'ha sabut emmotllar a un futur que es presenta en forma d'excavadores i de febre constructora. La memòria del lloc no queda, a la fi, ni en la rata morta que tanca, simbòlicament, la novel·la.

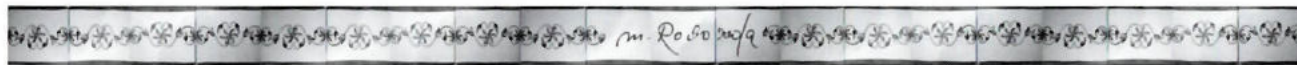
«Nova com la llum del dia»

Al final del pròleg a *Mirall trencat* Rodoreda va escriure: «Voldria començar, nova com la llum del dia –i no em serà gens fàcil–, la meva pròxima novel·la». *Quanta, quanta guerra...*, apareguda el 1980, fou, val a dir-ho, l'última. Entre l'una i l'altra, Rodoreda publicà el recull *Semblava de seda i altres contes* (1980) i posà punt i final al recull de proses poètiques titulat *Viatges i flors*

(1982). Si amb *Mirall trencat*, doncs, Rodoreda segellava una història personal i col·lectiva –només així l'escriptora podia emprendre un dels projectes més ambiciosos de la seva carrera literària juntament amb *La mort i la primavera*, que resta inacabada–, amb *Quanta, quanta guerra...* abordava de front la guerra de totes les guerres: la vida humana entesa com a lluita, com a batalla, com a conflicte. Per això, Rodoreda construí una veu narrativa peculiar que es correspon amb la mirada innocent d'un adolescent que se'n va a la guerra a la recerca de la pròpia llibertat i troba en el seu viatge iniciàtic l'experiència absoluta del mal, de l'absurd i del dolor. Abans, però, de portar a bon terme aquest projecte literari –l'autora mateix remarcava que la novel·la havia estat reescrita tres vegades–, Rodoreda va escriure o reescriure una sèrie de relats breus que condensen l'experiència última, tràgica i traumàtica de Viena –sense que mai no hi aparegui explícitament el nom que va patir amb l'experiència de la malaltia i de la mort d'Armand Obiols, l'hivern de 1971, i les circumstàncies peculiars que les van envoltar. No pretenc, amb això, barrejar matusserament la vida amb la literatura: va ser la mateixa Rodoreda qui va proporcionar als seus lectors, en l'altre pròleg important del seu corpus literari, la mesura exacta de la rellevància d'aquest episodi i la potència del símbol que l'escriptora construí amb un material extret directament del pou de la memòria. L'explicà amb detall –encara que sense noms– en parlar de la matèria primera del malson del senyor de la casa vora el mar. D'aquesta manera, il·luminava també la lectura d'un conte com «Semblava de seda», una prefiguració dels capítols centrals de *Quanta, quanta guerra...* que sabem, pel pròleg, que romanien encara inèdits quan Rodoreda va publicar *Mirall trencat*. Diu així:

«A mitjanit del primer dia d'haver arribat, sortia de l'Allgemeine Krankeshaus der Stad Wien-Universitäts Kliniken. No es veia ànima vivent. Anava pel carrer Garrison i no sé com va anar que tot d'una vaig trobar-me davant de la Votiv Kirchen, que encara no sabia com es deia. Vaig tornar enrere cap al carrer Garrison i caminant caminant em vaig trobar a la plaça Roosevelt. Després va venir el carrer Lazaret. Sabia que havia d'anar avall i no parava d'anar amunt. La casa dels amics on m'estatjava era a l'altra banda de Viena, a la vora del Belvedere. S'havia aixecat vent. Desorientada, em vaig trobar a dintre d'un gran parc entre edificis molt grans. Palaus separats els uns dels altres que un excés de vegetació i les grans arbredes centenàries a penes em deixaven veure. El vent cada vegada era més fort. Les branques gemegaven. Un moment vaig tenir la sensació que no sortiria mai més d'allà dintre, que no hi havia camí que menés en alguna banda. Estava al mig d'una ciutat morta. No passava un cotxe, no passava un tramvia, ni una persona, no es veia ni una mica de cel. I





quan l'angoixa m'ofegava em vaig adonar que tot allò ja ho coneixia. Venia d'un somni que havia tingut feia anys. Un somni que venia de qui sap quines profunditats de la meva consciència. En el somni hi havia una ciutat poc coneguda, un parc sense sortida, palaus desconeguts, i, dintre meu, les mateixes ganes de xisclar. El somni l'havia tingut a París, podia recordar-ho, la nit de la primera tarda que havia anat a passejar pel jardí del Luxemburg. Aquells palaus de Viena, la Rathaus, la Universitat, el Parlament i els Museus, no m'eren estranys. És coneguda aquesta sensació de trobar-te en alguna banda on ja havies estat anteriorment. Em vaig asseure en un graó del Museu d'Història Natural, morta de fred i de cansament, fins que es va fer de dia. El somni del senyor de la casa vora el mar té les arrels en aquella meua nit de Viena.» (p. 17-19)

El personatge que parla a «Semblava de seda» és una dona que cerca en un cementiri la possibilitat de recordar un mort –«el meu pobre mort»– llunyà. Hi entra obligada pel vent, el mateix vent que acompanya, com veïem fa un moment, la presència de Bàrbara al jardí de *Mirall trencat* i que Rodoreda converteix en un element exasperant en aquest relat de ressons autobiogràfics:

«Un dia de vent, a darreries del mes de setembre de no recordo quin any, vaig entrar per primera vegada al cementiri de l'herba, no perquè hi tingués ningú enterrat [...]. Al mort que jo estimava, cada dia veia la seva cara a la paret, no podia fer-li gens de companyia.»

Aquest «mort que jo estimava» –remarquem l'ús del passat-s'efuma de la paret i de la ment de la protagonista a partir de l'instant en què, després d'adoptar el mort desconegut d'una tomba aparentment abandonada, s'adona que no és l'única a visitar-la i s'obsedeix en una lluita desigual per aquest altre mort que és tan fals i tan real com el «seu»: «perquè d'ençà que vivia desesperada només que m'havien pres la tomba, no havia vist més la cara a la paret. No hi devia haver estat ni una sola nit. La cara no era a la paret, sinó en el meu pensament. El meu pobret mort no es recordava de mi; no podia. Era jo que em recordava d'ell. Per animar-me una mica vaig dir gairebé en veu alta: "És un somni." I l'ala també, i jo també dins d'aquell somni, tot era fals...»

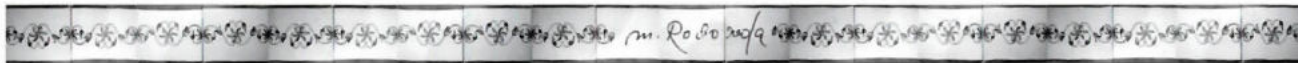
El desvetllament de la consciència del personatge que parla és indestruïble de la presència de l'«ala» de l'àngel amb la qualitat sedosa que dóna títol al conte i que sintetitza la «dolçor» de la reintegració en la natura i, per tant, de la mort. És des d'aquesta acceptació, des d'aquesta lucidesa a la qual només s'arriba al final del llarg viatge de tota una existència, que la dona pot conjurar els seus fantasmes particulars i parlar des de l'altra banda del mirall amb una deslliuradora i alhora incomprensible sensació de «benestar»:

«No calia que comprés cap més flor, ni petita ni grossa, ni m'havia d'empassar més llàgrimes; només havia de riure fins a l'hora en què jo també seria àngel... i jo tenia ganes de cridar perquè em sentís la veu amagada, que no m'agradaven les ales, que no m'agradaven les plomes, que no volia ser àngel... i no podia cridar.»

Per a ella, la guerra s'havia acabat. No pas cap guerra concreta –entrem ja en el tema de *Quanta, quanta guerra...*– sinó la guerra –lluita, batalla, conflicte– que significa la vida mateixa. A «Paràlisi» –un altre dels contes que travessa el subtil fil de Viena a través de la sonata a Kreutzer composta per Beethoven a la ciutat del Danubi–, la veu narradora que en aquest relat s'identifica amb la de l'autora es refereix a aquesta «guerra» com a «la tragèdia del viure que l'home ha de suportar des del néixer. I la guerra. I la revolució. La incomprensió entre homes i l'animalada i l'amor. I la mort...». I no es tracta només de la vida humana: en aquestes últimes obres Rodoreda va molt més enllà de l'existència humana, una part ínfima de la vida universal, el macrocosmos que es reflecteix fins a l'infinit en els microcosmos on s'emmiralla.

A «Semblava de seda», per posar un exemple, la dona que parla s'identifica, primer, amb una olivera: «decantada i martiritzada per les ales de tots els vents... La vaig tocar per fer-me-la meua»; després, s'animalitza per la por de l'àngel-vent-fantasma: «Corria esperitada esquivant tombes, ensopegant amb matolls, aguantant-me les ganes de xisclar. [...] M'arrossegava com un cuc, damunt dels colzes, damunt del ventre, enganxant-me la roba amb no sé quines espines, amb ganes de quedar-me a dormir per sempre damunt de fulles que cruïen sense saber on aniria a parar ni si podria sortir mai més del cementiri»; i, al final, esdevé terra: «l'olor d'herba es tomava olor de terra negra i bona que m'anava colgant, d'aquella que ja hi pots plantar el que vulguis que tot s'hi fa. Per entre tombes i fulles mortes se sentia remor d'aigua i es veia brillar un fil de no sé què, 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 meua... no podré entendre mai per què vaig necessitar tant de sentir-me protegida». La restitució a la natura, que cal entendre com una forma de mort, és condició indispensable per al sorgiment de la paraula i motor, per tant, del relat. *Empresonada* és, de fet, la paraula que tanca «Semblava de seda», un dels contes més oberts de la narrativa rodorediana: tots els personatges que parlen en la literatura de Mercè Rodoreda abans han d'haver après a morir, tal com es pot llegir en la màxima de P. J. Toulet que encapçala «Paràlisi». Tots i totes neixen per segona vegada enmig del xiscle que, en aquest cas, provoquen la basarda, l'angoixa i la por contingudes: la protagonista de «Semblava de seda» «tenia ganes de cridar... i no podia cridar»; la narradora protagonista de «Paràlisi», amb l'angoixa «com una bèstia grossa»





El Danubi al seu pas per Viena.

que li estreny el pit, té «ganes de xisclar» mentre abandona el pensament en l'exploració de les veritats de l'existència: l'«ànima» i «la tragèdia del viure que l'home ha de suportar des del néixer». Finalment, al pròleg a *Quanta, quanta guerra...* l'autora de la novel·la, «nova com la llum del dia», com tots els personatges que sobreviuen a l'experiència de l'infern, destaca que «en el seu somni» —«un somni que venia de qui sap quines profunditats de la meua consciència»— «hi havia una ciutat poc coneguda, un parc sense sortida, palaus desconeguts, i, dintre meu, les mateixes ganes de xisclar».

«I, dintre meu, les mateixes ganes de xisclar»

El motiu de Viena esdevé un dels punts neuràlgics del final del viatge iniciàtic que narra l'obra rodorediana. Si tornem al començament d'aquest article, recordarem que de «les fonts d'alguns capítols» que Rodoreda explicita al pròleg a *Quanta, quanta guerra...*, la primera, significativament, és el «somni del senyor de la casa vora el mar» que l'escriptora identifica amb un somni seu, perfectament datable i significativament recurrent, que coincideix amb el referent real de «Semblava de seda». Recordarem també, pel que fa a aquest conte, que la protagonista es troba, en un moment determinat de la narració, enmig d'un escenari tancat per un seguit d'edificis que l'empresonen. Aquesta imatge, que ens remet a l'escenari que determina el moment culminant de *La plaça del Diamant* i el gran crit de Natàlia a partir del qual el personatge aconsegueix desgranar la història de Colometa, es repeteix de forma gairebé idèntica al bell mig de *Quanta, quanta guerra...*, en el punt mateix a partir del qual el narrador protagonista, Adrià Guinart, comença a explorar l'altra banda del mirall i, sense saber-ho, des de la pura inconsciència, comença a desfer el viatge emprès cap a una guerra concreta que es converteix en la guerra de totes les guerres.

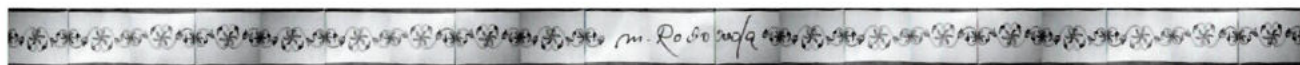
Adrià Guinart, el viatger, el càndid, l'innocent, el redemptor (Rodoreda assenyala que el personatge, en un primer esberrany, es deia Manuel) i, tanmateix, l'antiheroi, penetra el misteri del senyor de la casa vora el mar —la seva relació amb el mirall— a través de la lectura dels papers que aquest personatge li deixa com a herència. El narrador en primera persona de *Quanta, quanta guerra...* relata en estil indirecte —l'explica i, per tant, l'interpreta i se'l fa seu— el peculiar viatge del senyor de la casa vora el mar al centre neuràlgic de la pròpia existència, de la seva pròpia guerra. Adrià Guinart va traient, juntament amb el personatge, els tels que embolcallen el misteri de la vida i de la mort del senyor de la casa vora el mar. El primer tel és un somni especial, amb «tempesta» i «colors vius»:

«El vent capgirava les fulles, no les veia però les sentia patir a dalt de les branques. De cada fulla queien gotes com si plorés tota l'arbreda engegada pels llamps i sacsejada per vents amb fúria.»

El somni esdevé recurrent i obsessiu, i l'escenari, que es fa cada vegada més precís, coincideix amb el del malson vienès de Rodoreda, amb l'experiència angoixant de la dona tancada al cementiri, amb l'embut en què es converteix la plaça del Diamant al final de la novel·la. La sensació de simultaneïtat que produeix aquest *déjà vu* que vertebrada transversalment la narrativa rodorediana es converteix en vertigen amb la superposició dels diferents plans temporals de la mateixa obra. La imatge del mirall trencat és, en aquest sentit, d'allò més productiva: els fragments de vida que s'emmirallen els uns als altres al marge de les convencions de temps i d'espai constitueixen, com se sap, el pilar fonamental de la poètica rodorediana. És, amb la també reconeguda «retòrica dels objectes», una de les principals troballes de l'estil de Rodoreda. A *Quanta, quanta guerra...*, els ulls del gat que apareix al somni del senyor de la casa vora el mar recorden els ulls de Fermí Baixeres, i els reconeix com a propis al mateix temps que el mirall reflecteix la imatge d'un cavaller remot vestit de blanc i «amb una creu brodada» que abans se li ha aparegut en el somni i amb els ulls del qual també s'hi reconeix. És interessant destacar, d'aquest episodi, la imatge del pou que, amb calma, «s'omplia de sensacions perdudes que ho anaven esborrant tot» barrejades amb «el temps i els colors» del qual sorgeixen, s'entén, els fragments de «memòria involuntària» que el narrador va rescatant per convertirlos en escriptura malgrat la basarda que li produeix l'exploració de l'abisme: «Aquells somnis l'havien impressionat tant que va sentir la necessitat de fugir» (p. 141).

El viatge emprès com a fugida enfronta el narrador amb l'exploració del misteri de la pròpia existència. El que havia de ser un viatge físic i geogràfic es converteix en un viatge en el temps, en l'exploració d'un passat remot. A Chartres, el destí final del viatge,





el senyor de la casa vora el mar es troba cara a cara amb una realitat ja viscuda en la dimensió del somni abans de ser coneguda a través dels sentits corporals:

«Tot el que hi veia, els carrers per on passaven, les cases una a una d'aquells carrers, els portals, els balcons, tot, tot, era com si ja ho hagués vist. [...] A tres costats s'hi aixecaven cases d'un sol pis, amb teulada, amb finestres florides. A dalt d'una paret baixa acabada amb un reixat un gat de pelatge gris el mirava. Se li va plantar al davant i el gat no va fer cap moviment ni va deixar de mirar-lo. Tenia els ulls fixos en els d'ell i va ser ell que va haver de girar el cap per fugir d'aquells ulls. Una tempesta de pensaments l'havia clavats al mig de la plaça. Va sentir com si una fulla acerada se li clavés a l'esquena. Es va passar la mà pel front xop de suor... Una claror molt dolça, a llevant, anunciava el dia. Quan va sortir de la placeta el cap li rodava. El gat encara era a dalt del muret. En entrar a l'hotel el cel ja era rosa.» (p. 141-143)

El retorn del viatge li permet assumir sense por la seva veritable imatge reflectida en el mirall i entendre, finalment, el sentit ocult de l'existència. A diferència del personatge de Bàrbara a *Mirall trencat*, aquesta assumpció no és traumàtica. El llarg procés que segueix el personatge és relatat novament per Adrià Guinart a través de la narració heretada i, a partir del moment que aquesta s'estroneja, amb la mort del narrador, des de la pròpia comprensió del món. La desaparició de la por i de l'angoixa –«el cansament va ser més fort que la por», llegim a «Semblava de seda»– queda perfectament establerta en les paraules que tanquen definitivament l'episodi i restitueixen el senyor de la casa vora el mar a l'univers. En aquest procés, hi té un paper determinant l'atracció del mirall del rebedor –«una força misteriosa [...] el buidava del seu jo»– i la curiositat que el fa posar davant d'altres miralls –com per exemple els llibres–, que l'acaren amb les diferents visions de l'individu i del món. El procés de metamorfosi que experimenta el personatge té a veure amb la transformació d'«un contemplatiu» en «un meditatiu», és a dir, d'un «enamorat del misteri de la vida» que «no havia sentit mai la necessitat [...] de provar de descobrir-lo» en un explorador del misteri de tots els misteris:

«I es va posar a pensar en la mort. Deia que la gent hauria de morir i quedar a l'acte com aquelles formes que s'han conservat per manca d'aire i que un buf de no res converteix en pols. Morir amb tots els desigs desperts i al mig del carrer tot passejant per un poble abaltit.»

En aquest estadi del procés, el vent ha amainat, el mar es calma i esdevé un llac, i la lluna adquireix un paper cada vegada més rellevant en la narració, que queda focalitzada en el motiu del mirall i l'atracció de l'altra banda del mirall: «Una curiositat molt comprensible el va obligar a tornar al rebedor. El mirall era allà com

sempre, amb les taques i amb les flors. Va donar un cop a la bombeta per veure si amb el moviment de pèndol provocaria algun reflex en el mirall. Volia tornar a veure els ulls». Els ulls que «venien a poc a poc interrogants i tristos», «que haurien hagut de ser els seus i que eren els d'un altre» i que apareixen acompanyats d'una «forma que aviat va veure que era un tros de braç cobert per malles d'acer amb una mà a l'acabament, de dits llargs com els seus, amb el palmell enfora i al mig del palmell una ferida», el posen davant per davant de l'inconegut. El «seu veritable jo i res més que el seu veritable jo era el que hi havia en el mirall» i, per descomptat, aquest jo no és el seu jo de cada dia, sinó un jo etern, immortal: l'ànima.

No és aquest el lloc més adequat per analitzar el vessant filosòfic de la narrativa rodorediana. El motiu de Viena, convertit en símbol, ens hi ha conduït, tanmateix. L'experiència última del mal i de la mort que la ciutat, la seva imatge i tot allò que s'hi relaciona representa, acompanya al caire de l'abisme els personatges rodoredians. Els que en surten, ho fan renovats per un segon naixement, però pel camí han perdut la innocència. Per això, al final de la història escrita pel senyor de la casa vora el mar i explicada per Adrià Guinart, el rostre sense temps que apareix en el mirall és descrit així: «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 s'arriba després d'haver viscut intensament. [...] L'escrit acaba aquí» (p. 151).

És a partir d'aquesta experiència que Adrià Guinart comença el viatge de retorn a ell mateix i a la seva pròpia realitat, no pas, però, sense haver hagut de restituir abans l'equilibri de les forces del bé i del mal en el senyal de la creu i de l'ombra que acompanya l'àngel de l'Apocalipsi, el qual es transforma, al final de *Quanta, quanta guerra...*, en l'àngel de la missa. Una imatge, la de l'àngel de la missa, que pertany a la infantesa de l'escriptora i que, explicitada també en aquest pròleg, simbolitza el retorn a l'origen i a un equilibri últim, que és on arribà, sembla, Rodoreda al final de la seva obra, després del procés particular, terriblement dolorós però catàrtic, de l'experiència de Viena que queda relatada en el somni recurrent de l'escriptora, el reflex últim del somni del senyor de la casa vora el mar.

Compte, però, a interpretar aquest equilibri com un final feliç: les larves vieneses continuen presents a la «Flor màgica» que es fa en el bosc dels Miralls Trencats –«No hi vagis!», comença una de les *Flors de debò*– i s'instal·len, amb els til·lers de Shönbrunn, en el plàcid –només en aparença– «jardí de cent mil metres» del «Viatge al poble de la por».

Margarida Casacuberta

Departament de Filologia i Filosofia, UdG.

