



THE
ANGLO-CATALAN
SOCIETY

JOCS

| JOURNAL OF | No. 24 |
| CATALAN | 2023 |
| STUDIES |

VOLUME II



“Com si la terra respirés”: Una lectura ecocrítica de *La mort i la primavera*

“As if earth breathed”
An ecocritical reading of Death in Spring

NEUS PENALBA
University of Cambridge
np609@cam.ac.uk
ORCID:0000-0003-2816-5352

Resum

Aquest article proposa una interpretació del medi natural a *La mort i la primavera* des d'una perspectiva ecocrítica. A la seva novel·la pòstuma, Rodoreda no només s'hi inventa un poble primitiu amb rituals i costums atàvics, sinó que imagina també tot un ecosistema. Mitjançant una lectura atenta del text, analitzaré com el medi natural participa de la dialèctica entre mort i renaixement, abjecció i bellesa, que recorre tota la trama de la novel·la. D'una banda, faré notar el paral·lelisme entre els rituals d'opressió de la comunitat i la morfologia del paisatge — que en tant que gran cos natural duplica la crueltat infringida als cossos individuals que l'habiten. D'altra banda, demostraré que l'obra transmet una sensibilitat ecològica que es palpa en la interacció del protagonista amb l'alteritat no-humana i en la seva descripció de la veu de la terra com un batec xifrat o un sospir inintel·ligible que es resisteix a la ideologia assassina dels vilatans. Per últim, abordaré en quina mesura la ficció pòstuma de Rodoreda s'avança a la manera en què ja hem començat a experimentar la natura en temps de canvi climàtic: amb un sentiment sinistre.

Mots clau

Mercè Rodoreda; *La mort i la primavera*; ecocrítica; sinistre; medi ambient.

Abstract

This article proposes an interpretation of the natural environment in *La mort i la primavera* [*Death in Spring*] from an ecocritical perspective. In her posthumous novel, Rodoreda not only invents a primitive village with atavistic rituals and customs, but also imagines an entire ecosystem. Through a careful reading of the text, I will analyze how the natural environment participates in the dialectic between death and rebirth, beauty and abjection, which runs through the entire plot of the novel. On the one hand, I will note the parallels between the community's oppressive rituals and the morphology of the landscape which as a large natural body amplifies the cruelty inflicted on the individual bodies that inhabit it. On the other hand, I will demonstrate that the novel transmits an ecological sensibility that can be felt in the protagonist's interaction with non-human otherness and in his description of earth's voice as a coded heartbeat or an unintelligible sigh who resists the murderous ideology of the villagers. Finally, I will address the extent to which Rodoreda's posthumous fiction anticipates the way in which we have already begun to experience nature in times of climate change: with a sinister feeling

Keywords

Mercè Rodoreda; *Death in Spring*; ecocriticism; sinister; natural environment.

Taula de matèries

1. Introducció
 2. La malura de la terra: el poble com un gran cos malalt
 3. Un respir transcendent: natura i espiritualitat
 4. La voluntat de la natura: entre transcendència i estranyesa sinistra
 5. Conclusió
- Obres Citades

1. Introducció

Mercè Rodoreda ha estat considerada durant dècades com una escriptora amb un imaginari eminentment urbà. Això es deu a que les seves novel·les més conegudes i estudiades — en vida de l'autora i en els trenta anys posteriors a la seva mort — estaven ambientades a Barcelona. Tot i que a *La plaça del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* (1966), *Jardí vora el mar* (1967) i *Mirall trencat* (1974) hi abunden flors, arbres i jardins, la presència d'elements naturals va ser generalment interpretada com un recurs per a la caracterització simbòlica dels personatges femenins o, fins i tot, com un simple desig de traslladar a la literatura la coneguda passió de l'autora per flors i plantes i la nostàlgia del jardí de la torre de Sant Gervasi on va créixer.¹ Carme Arnau és qui més lluny ha portat l'enfocament biografista a *El mite de la infantesa* (1979) i a *El paradís perdut de Mercè Rodoreda* (2015), estudis en què idealitzava la infància de Rodoreda. Però per molt que manifestés en pròlegs i entrevistes una gran afició per les flors,² la referència constant a la natura a les seves obres no pretén — o no només — mitificar un paradís infantil perdut, sinó que apunta a una gran riquesa de significats. Cal tenir present que al costat del jardí de la infància amb l'avi Gurguí, hi creixen cactus rebecs, glicines gegants, flors dolentes i tot tipus de malvestats. A la imaginació de l'escriptora barcelonina hi ha també un jardí amb una nena suïcida travessada per un llorer — la Maria de *Mirall trencat* —, una dona que avorta abraçada a un til·ler — la Cecília de *El carrer de les Camèlies* — i un bosc ple de cadàvers dempeus i ennuegats amb ciment — el de la seva novel·la pòstuma i inacabada, *La mort i la primavera*.

Els trops botànics funcionen en l'obra rodorediana com una complexa xarxa de significats que, talment les arrels i les branques d'un arbre, s'estenen en complexes i entrellaçades ramificacions de sentit i apunten tant a experiències biogràfiques

¹ Sobre com la crítica especialitzada va limitar l'estudi del món vegetal a la narrativa rodorediana des de perspectives estrictament simbòliques i/o biografistes durant trenta anys, veieu la llista bibliogràfica que dona Łuczak (2003, 335).

² En cito només alguns dels exemples més significatius. Al pròleg a *Mirall Trencat* (1974) escrigué: "Vinculada a les flors, sense flors durant anys, vaig sentir la necessitat de parlar de flors i que el meu protagonista fos un jardiner. 'Un jardiner és una persona diferent de les altres i això ens ve de tractar amb flors'" (2008a, 698). El 1982, acabava el pròleg a la 26^o edició de *La plaça del Diamant* així: "En aquest moment, en el punt d'acabar aquest pròleg, em preocupa el meu jardí. Ja hi floreixen els prunus, rosa pàl·lid, i el petit arbre de Júpiter, rosa coral. S'aixeca la tramuntana i me'ls castigarà. Vaig a veure què passa amb el vent i les flors" (2016, 14). Significativament, entrevistada per Montserrat Roig el 1973, Rodoreda es referí a la dificultat d'escriure a l'exili amb una metàfora floral: "Escribir catalán en el extranjero es lo mismo que querer que florezcan flores en el Polo Norte" (Mohino 2013, 93).

no tan sols la del jardí infantil, també el desarrelament de l'exili — com a una correspondència simbòlica amb l'erotisme i la sexualitat, la maternitat, la violència social, el suïcidi i l'espiritualitat. Podem considerar la seva narrativa, saturada de representacions botàniques, com una mena de *rizoma*, un tot orgànic capaç de brotar indefinidament i en totes direccions.³

En els darrers anys, les aproximacions ecocrítiques i posthumanistes han començat a florir en els estudis literaris catalans i també en la crítica rodolediana.⁴ Amb aquest article proposo contribuir-hi amb una lectura ecocrítica de la representació de l'entorn natural a *La mort i la primavera*, la novel·la de Mercè Rodoreda que més èxit ha tingut en els darrers anys. La reedició del 2017 per part de Club Editor ha propiciat una nova i inesperada circulació d'una obra que durant dècades havia estat oblidada i que fins aleshores molt pocs coneixien. Aquesta faula sobre arbres-cadàvers, segurament al·legoria històrica i política dels horrors totalitaris del feixisme i el nazisme, ha trobat ara el públic que no podia tenir a la Catalunya de 1961 — quan Rodoreda començà a escriure-la i en presentà una primera versió al Premi Sant Jordi — o del 1986 — quan es va publicar la primera edició pòstuma à càrrec de Núria Folch —; ara que comencem a ser més conscients d'habitar un planeta moribund i de participar d'una cultura econòmica global que promou una ideologia de la mort dels ecosistemes, tal com indica Luis Iñaki Prádanos (2023, 2). Però, ben mirat, potser una de les raons per la qual aquesta novel·la fascinant, a la vegada lluminosa i esfereïdora, ha connectat tan bé amb la sensibilitat contemporània dels lectors d'ençà el 2017 té més aviat a veure amb el fet que, fins i tot aquells sense cap consciència ecològica, hi poden intuir alguna cosa que saben encara que sigui de manera inconscient: un sentiment ben contemporani d'habitar un món que, especialment després de la pandèmia, ja és distòpic. Potser és per això que llegir aquesta distòpia d'estètica primitivista que retrata un món natural

³ Ja ho va fer notar Elizabeth Scarlett al seu interessant estudi sobre la iconografia floral ginocèntrica a *Mirall trencat i Jardí vora el mar* (1994, 80), tot i no emprar una perspectiva manifestament ecocrítica. La noció de *rizoma*, concepte cultural i model epistemològic d'inspiració biològica ideat per Deleuze i Guattari (1980), il·lustra l'articulació d'un pensament en ramificació progressiva. Una metàfora botànica que, des del nostre present, pot ser considerada com un concepte teòric amb una dimensió ecocrítica *avant la lettre*.

⁴ Helena Buffery (2018) ha estat la primera en proposar explícitament teories ecocrítiques i ecofeministes per il·luminar l'obra de Rodoreda, en concret pel que fa a *Quanta, quanta guerra...* i *El Maniqué*. Veieu també Gort (2021), sobre alguns contes, i Irene Zurrón (2023) sobre el desig d'evasió corporal i la fusió persona-arbre a *Quanta, quanta guerra...* L'article de Barbara Łuczak (2014), tot i no partir de cap plantejament ecocrític explícit, inaugura una nova manera de pensar el món vegetal rodoledian, especialment pel que fa a *Jardí vora el mar* i *Viatges i flors*.

desfermat i sinistre resulta afí a la sensibilitat actual: un temps en què vivim per dir-ho amb Braidotti “entre l’espasa algorítmica i la paret d’un oceà acidificat” o “en l’era de la gran mediació tecnològica i el desastre ecològic” (2020, 10-12).⁵

Curiosament, la fosca primavera no publicada en vida de Mercè Rodoreda ja existia i s’avançava un any en la ficció a la primavera silenciosa de Rachel Carson. Amb *Silent Spring* (1962)

un assaig de ciència medioambiental escrit literàriament que va mobilitzar gran nombre d’activistes Carson documentava el dany causat per l’ús indiscriminat de pesticides que abocava el planeta a ser un món silenciós, orfe del brunzit dels insectes. El llibre començava amb una faula futura, distòpica, “A Fable for Tomorrow”, en què un poble on “everywhere was a shadow of death. [...] It was a spring without voices. [...] No witchcraft, no enemy action had silenced the rebirth of new life in this stricken world. The people had done it themselves” (Carson 1999, 3-4). Salvant les distàncies entre dos llibres de gèneres i amb propòsits ben diferents, és interessant fer notar que a la novel·la de Rodoreda els humans estan igualment obsessionats per perpetuar una cultura de la mort que, com veurem tot seguit, també té implicacions en el paisatge, encara que, d’abelles que fan mel i de papallones que voleien, el bosc n’estigui ple.

Segons la definició seminal de Harold Glotfelty i Fromm “ecocriticism takes as its subject the interconnections between nature and culture, specifically the cultural artifacts of language and literature” (1996, xix). *La mort i la primavera* sembla el terreny ideal per explorar les interseccions entre esfera social, natura i imaginació, ja que té com a components principals de la trama la naturalesa no humana i la seva interacció amb els humans. Rodoreda no només s’hi inventa un poble primitiu amb rituals i costums atàvics, sinó que imagina també tot un ecosistema, “un món més-que-humà” poblat no només per homes i dones, sinó per animals, arbres i elements naturals que gairebé competeixen en protagonisme a les descripcions de cada capítol.⁶ És ben bé com si l’escriptora s’avançés al nou paradigma posthumà i fes trontollar en la ficció “la supremacia de la nostra espècie i el domini violent de l’anthropos sobirà” (Braidotti 2020, 20).

A *La mort i la primavera*, els elements naturals no són un simple teló de fons per fer més creïble l’escenari rural de la

⁵ Sobre la concepció de *La mort i la primavera* en tant que distòpia primitivista, veieu Penalba (2021).

⁶ Es tracta de la traducció al català de l’expressió anglesa “More-Than-Human World” encunyada per David Abram (1997).

història i pintar amb versemblança ancestral el poble primitiu. És a dir, la representació de la natura juga un paper que va molt més enllà d'una simple funció mimètica, d'aquell *effet du réel* amb què Roland Barthes (1968) il·luminava l'artifici del realisme per reforçar la il·lusió que el món descrit a les novel·les és fonamentalment idèntic al món real. De fet, és precisament la manera en què els elements naturals apareixen descrits en aquesta obra que s'accentua la sensació d'estranyesa, de fantàstic i de sinistre en l'acte de lectura. En totes les edicions de la novel·la 1986, 1997, 2008, i 2017 els rituals primaverals i funeraris són el centre de la vida del poble sense nom: el més sorprenent de tots és el d'obligar els moribunds a empassar ciment i ficar-los dins l'escorça d'un arbre per evitar que els fugi l'ànima.⁷

2. La malura de la terra: el poble com un gran cos malalt

A primer cop d'ull, hi trobem elements naturals estranys o que fins i tot semblen fantàstics. L'aigua, l'aire i els arbres tenen voluntat pròpia. El jove narrador experimenta constantment un sentiment que podríem qualificar d'animista, ja que els elements naturals són descrits ben bé com si fossin subjectes. En cap cas es tracta aquí d'una mera personificació, d'una atribució poètica i deliberada de característiques humanes a éssers inanimats, ja que el protagonista de *La mort i la primavera* és extremadament innocent i incapaç d'intel·lectualitzar allò que experimenta. Si diu que té por que l'aire s'enrabiï quan el riu acull el seu cos és perquè així ho sent i ho creu:

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

(Rodoreda 2017, 9)⁸

⁷ Per un estudi comparatiu de les diferents edicions i de les conseqüències hermenèutiques que la divergència de criteris editorials pot tenir sobre el sentit de la novel·la, veieu Penalba 2022. En aquest article em basaré en l'edició de Club Editor de 2017 inclosos els apèndixs que és la reedició de la primera edició pòstuma que es va publicar a càrrec de Núria Folch el 1986. En certs casos puntuals citaré l'edició de la *Narrativa Completa* de 2008 a cura de Carme Arnau i Jordi Cornudella.

⁸ Cito dos exemples més dels moltíssims que es poden trobar a la novel·la: "L'aigua m'abraçava, m'hauria pres si l'hagués deixada fer i, empès i xuclat, hauria anat a parar

També són estranyes les abelles amb seny “jo sabia que hi havia abelles velles de set anys tossudes i amb enteniment” (2017, 10). Hi existeixen noves espècies botàniques, com les “roses de gos” o les glicines gegants, que amb les arrels aixequen els fonaments de les cases. Fins i tot s’hi esmenta una fauna pròpia com els “lluents” una mena de llops i els “endolats”, uns ocells negres que lluiten a mort amb els ocells blancs pel domini dels nius. Els arbres del bosc dels morts contenen un pinyol de talla humana que en extreure’l deixa anar fum. El pinyol es reemplaça per un cadàver amb l’ànima encimentada a dins, cos que l’arbre anirà paint, tot assimilant-lo amb la seva saba. El món natural de *La mort i la primavera* sembla tenir agència, alè de subjectivitat. Si bé no és en cap cas representat com un element passiu, la natura reproduceix en la seva orografia una visió desolada i desoladora de l’existència, com si es mimetitzés amb la comunitat d’humans o com si l’activitat d’aquests la corrompés. A la novel·la, mai queda del tot clar que ve primer ni si la correspondència entre la malura del paisatge i el mal dels humans és una relació de causa-efecte. En tot cas, sembla que Rodoreda s’inspiri en el continu entre natura i cultura de les epistemologies indígenes que Rosi Braidotti (2020) ha reivindicat i revaloritzat en el paradigma posthumanista, tot desafiant “l’home de la raó” des de la Il·lustració.

En el seu estudi innovador sobre la corporeïtat a l’obra de Rodoreda, Eva Bru-Domínguez (2013) va dedicar un capítol a analitzar l’èmfasi en els límits corporals i en les narratives de contaminació i abjecció del cos. Tot inspirant-me en la interpretació al·legòrica que Bru-Domínguez ha fet del poble de *La mort i la primavera* com el cos polític i social d’una nació totalitària que, com la franquista, infligia violència institucional als seus individus, vull fer notar la simbologia mimètica del paisatge del poble com a gran cos natural que prefigura o duplica la crueltat infringida als cossos individuals que l’habiten. Si prenem atenció a la descripció de les dues muntanyes, dels arbres i de la font del poble, s’hi pot observar fins a quin punt la morfologia del medi es fa ressò i és correlat de la violència a què estan sotmesos els vilatans. Una de les muntanyes on bufa el vent ple d’ànimes, la Maraldina, conté una cova que per dintre sembla un malalt que s’ennuega; l’altra muntanya, la del senyor, està mutilada com per una destrat; i tant l’aigua de la font com les soques dels arbres evocuen cossos en descomposició.

allà on no se sap què són les coses...” (2017, 13); “[El ferrer] va dir que l’arbre feia força perquè no li prenguessin el seu mort...” (2017, 32).

De la muntanya del senyor, se'ns diu que “era petita. Semblava que l’haguessin partida d’un cop de destrat” (2017, 13). Si l’orografia de la muntanya partida imita un tall violent és perquè la destrat és l’estri amb què s’obren els troncs del bosc dels morts. En escenes posteriors, veurem el protagonista i el seu pare agafar la destrat per obrir els seus arbres respectius, l’interior dels quals és descrit com el cadàver d’un cavall “la soca de l’arbre semblava un cavall esbadellat” (2017, 24). En el cas de la Font de la Jonquilla, l’evocació sinistra d’un cos putrefacte és implícita i cal interpretar-la mitjançant una deducció metonímica. Rodoreda aconsegueix una imatge fantàstica i completament original gràcies a una doble inversió. La primera és la dels cucs que “foradaven els ossos i les venes i la pell” que, metonímicament, fan referència a un cos en descomposició i que aquí, en canvi, foraden el cos d’una persona viva que ha begut de la font. La segona inversió és la resignificació de l’aigua com a font de vida, que apareix emmetzinada i evoca l’estat putrefacte de la carn feta un eixam de larves:

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

(Rodoreda 2017, 82)

Però el cas més sorprenent de simbiosi entre el mal que corre pel poble i el paisatge és el de la Maraldina. Al primer capítol, se’ns relata el descens dels vilatans a la cova que hi ha a l’interior d’aquesta muntanya. Hi van a recollir la pols vermella. A continuació comparo fragments de dues edicions diferents del text pòstum per tal d’analitzar una imatge que fa palès el geni narratiu de Rodoreda i el seu domini per crear cadenes de significants simbòlics que només es revelen en segones i terceres lectures. Dono primer l’edició de Núria Folch (1986) reeditada per Club Editor el 2017, i a continuació l’edició del segon volum de la *Narrativa Completa* d’Arnau i Cornudella (2008), perquè la descripció de l’interior de la Maraldina com si fos un moribund hi apareix més clarament:

Baixàvem avall del pou humit i negre amb vetes que llüien si feia sol i que de mica en mica s’apagaven perquè, més endins, en la caiguda de la fosca, la fosca se les anava

menjant. I pel pou entràvem *a la cova, vermella i molla com la boca d'un malalt*.

(Rodoreda 2017, 10 11)

... a mesura que el pou *ens engolia*, i entràvem, morts de por, si era la primera vegada, *a la cova vermella i molla com la boca d'un malalt que no pot més*.

(Rodoreda 2008b, 552) [les cursives són meves]

Quan el lector llegeix aquestes línies encara no sap res del ritual d'encimentar ànimes, que apareix per primer cop a totes les versions al capítol VII de la primera part. Tanmateix, Rodoreda empra el verb “engolir” i la imatge de la cova de la Maraldina “vermella i molla com la boca d'un malalt que no pot més” (Rodoreda 2008b, 552). Així, a la segona pàgina de la novel·la de totes les edicions, es descriu la muntanya personificada com un agonitzant, com si l'interior de la cova d'on s'extreu la pols per fer el ciment rosa determinés el futur gest agònic dels moribunds obligats a empassar-se'l. Més tard, al capítol V de la segona part en l'edició de Núria Folch (Rodoreda 1986 i 2017), torna a aparèixer la cova de la Maraldina i s'insisteix en l'ofec que provoca la seva pols: “A dintre de la cova no es podia respirar. Tots sortíem vermells de dintre del pou: com la ràbia. Però el poble s'havia de pintar” (Rodoreda 2017, 74).

Al poble de les glicines gegants, tot està malalt, fins i tot les flors, així ho creu el senyor de la torre, que prova d'alleujar els seus atacs de tos menjant mel: “Va agafar una cullerada de mel i se la va menjar molt a poc a poc... i va dir que aquella mel era amarga que qui sap les abelles quines flors malaltes havien xuclat” (Rodoreda 2017, 134). L'imaginari de la novel·la està vinculat al camp semàntic de la malaltia, la violència i la putrefacció de la mort. Rodoreda, lectora culta, beu de la mateixa saba que recorre la poesia dels romàntics, decadentistes i simbolistes que descobriren en l'horror una font de bellesa i que van cantar la unió inseparable entre allò bell i allò trist.⁹ Si, com ha afirmat Mario Praz, Baudelaire “petrarquitza” l'horrible (1999, 107), Rodoreda inverteix els termes: corromp allò que és universalment considerat bell i maleeix la primavera com a epidèmia de la terra.

⁹ Veieu Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*: “Para los románticos, la belleza toma relieve precisamente por obra de aquellas cosas que parecen contradecirla: lo horrendo; cuanto más triste y doloroso es, más la saborean” (1999, 68).

Ho diu el senyor al jove protagonista: “Perquè la primavera és trista i és a la primavera que tot el món està malalt i les plantes i les flors són una malura de la terra... el podrit... sense verd la terra estaria més tranquil·la...” (2017, 133). Una visió inaudita i pessimista de la primavera que també podria estar inspirada en els primes versos de *The Wasteland*, de T. S. Eliot: “April is the cruelest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain”. Tal i com ha assenyalat Everly:

Similar to the initial verses from the first part of Eliot’s poem *The Wasteland*, which is entitled “The Burial of the Dead”, the epidemic that plagues the earth in *La mort* confirms that death comes inscribed in spring and in new life.

(2010, 155)

3. Un respir transcendent: natura i espiritualitat

És sobretot gràcies a l’entorn natural i malgrat la cultura obsessionada per no deixar morir la gent de la seva pròpia mort que el protagonista es rebel·larà contra el mandat d’haver de traspasar amb l’ànima encimentada. En aquesta novel·la estranya, la natura guarda una veritat oculta que conté esperança de transcendència i que s’oposa a la ideologia totalitària i mortífera dels humans. Hi ha un cel, no tot és fosc. Altres crítics que m’han precedit en l’estudi de *La mort i la primavera* no consideren que a la novel·la s’hi al·ludeixi a una realitat metafísica. El posicionament de Carme Arnau em sembla ambigu pel que fa al suïcidi final del protagonista, perquè si bé estudia l’obra des del gnosticisme, afirma que hi ha una “glorificació de la mort” (1997, 232, notes 117 i 118). Arnau Pons l’ha contradit “no és que Rodoreda glorifiqui la mort o pretengui mitificar-la, sinó que la novel·la reivindica, ras i curt, la revolta que hi ha en aquest gest lliure, per tal d’escapar d’una vida *invivable*” (2017, 386) ; però no creu que al poble hi hagi un més enllà i conclou que es tracta d’un “món sense transcendència” i que “aquí el cel no és res” (2017, 381). En la mateixa línia, Sergio Fernández ha escrit que, a *La mort i la primavera*, “la oscuridad es la fuerza centrípeta que lo absorbe todo” (2019, 301). És cert que és una novel·la profundament fosca i pessimista, però no estic d’acord que res no hi escapi a l’horror. Negar cap possibilitat de transcendència equival a obviar els passatges que cito tot seguit i

a confondre el sentit profund de la novel·la amb la ideologia dominant del poble, que no creu en cap més enllà. Es tracta, a més, d'una obra que precisament situa el problema del traspàs de l'ànima al centre de la trama. D'altra banda, en la narrativa de Rodoreda la presència d'elements metafísics és constant: pensem en les ànimes dels soldats morts en la visió de Natàlia a l'esglèsia a *La plaça del Diamant*, o en els àngels a *El carrer de les Camèlies* i al conte "Semblava de seda", per posar-ne només tres exemples.

La revelació codificada pel medi natural — el més ací — té a veure amb el misteri de la transcendència de l'ànima en el més enllà. A *La mort i la primavera* existeix un misteri que es manifesta a la natura i que el protagonista de vegades percep, sense comprendre'l, com un batec xifrat o un respir intel·ligible que es resisteix a la ideologia assassina dels vilatans i que sol percebre al bosc dels morts: "Vam travessar els planters i els sentíem créixer. *Com si* la terra respirés per les soques novelles amunt i ens aturàvem a escoltar aquella vida amb l'orella clavada a la soca" (Rodoreda 2017, 213-14, [versió antiga de la tercera part. Primer apèndix]). O encara un altre exemple: "I es van moure les branques i es van moure les fulles i es van moure els brins d'herba. *Com si* totes les coses que no tenen veu em volguessin parlar" (Rodoreda, 2017, 270, [versió antiga de la quarta part. Primer apèndix]) [les cursives són meves].

És a través d'aquest "com si" que una altra realitat xifrada, velada, es mostra a mitges. El passatge que més ho evidencia és el darrer capítol de la tercera part: el de la mort i l'enterrament de la filla del protagonista. El jove cava un sot per acollir-hi el cos de la criatura, assassinada a cops de pedra per altres nens.¹⁰ Quan ha acabat de soterrar el cadàver, comença a caure una aigua fina i l'olor a pluja i a terra remoguda el traslladen a una experiència que sembla metafísica. Una pluja que compara a una rosada d'herba celestial que l'obliga a mirar cap a munt i el distreu dels pensaments foscos sobre els ossos i la carn de la seva filla morta, perquè imagina un més enllà que és un "més amunt", un lloc invisible que no anomena "cel", però que li fa intuir que existeix quelcom més que la realitat claustrofòbica del poble — tancada per unes fronteres sempre vigilades — i que el límits del cos que engabien l'ànima:

¹⁰ A la versió més antiga de la tercera part, la nena no mor apedregada per la canalla del poble, sinó per accident en caure al pou de la Maraldina. Veieu Rodoreda (2017, 239-242).

L'olor de terra remoguda ho omplia tot i el sol havia fugit i havien vingut núvols prims que deixaven caure una pluja fina que més aviat semblava una rosada. Fina. *Que en comptes de néixer de l'herba caigués d'una herba més alta plantada molt amunt...* [...] era allò... No res: un deix de vida. *Ho sé ara. M'ha costat d'aprendre. Era aquella cosa que ve però mai quan jo ho vull...* [...] *De debò. Una mica de pluja un dematí al peu de la Maraldina que semblés rosada caiguda de no sé quines herbes de dalt de tot...*

(Rodoreda 2017, 158-59) [les cursives són meves]

La descripció de la pluja com provinent d'unes herbes plantades al cel no és una simple comparació poètica. És significatiu que insisteixi a repetir “semblava una rosada”, “caiguda de no sé quines herbes de dalt de tot...”. Crec que no és mer lirisme i que el símil apunta a una realitat metafísica, com si el món terrenal s'emmirallés en un de celestial. L'escena de l'enterrament de la criatura és del tot enigmàtica i, estranyament, conté el present de l'enunciació “Ho sé ara. M'ha costat d'aprendre”. Un present que no pot ser cap altre que el de la mort, la veu de l'ànima que ha fugit del ritual del ciment i que trobem a l'últim capítol de la novel·la. Què és el que li ha costat d'aprendre? A quina veritat superior “de debò” fa referència? No ho diu, però el fragment recorda l'escena final de *La plaça del Diamant* quan Natàlia imagina que la pluja del dia abans haurà deixat tolls pels camins del parc i, amb el pensament, els veu com si fossin miralls del cel, tot i ser una barreja de fang i aigua. Recordem-ho:

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

(Rodoreda 2016, 267)

Natàlia imagina que mira cap a terra i hi troba el cel. El jove de *La mort i la primavera* sent l'olor de terra remoguda que la pluja esbrava i alça el cap, amb els ulls closos i la boca oberta, per rebre aquella rosada inefable. I és així que aprèn quelcom de misteriós. En ambdues escenes, de caràcter epifànic, hi apareix l'aigua de pluja com un element sublim que uneix el cel i la terra.

4. La voluntat de la natura: entre transcendència i estranyesa sinistra

La sensació de meravellament sublim amb què el narrador de *La mort i la primavera* experimenta el contacte amb els elements es tradueix en un llenguatge en què els sentits són a flor de pell. Maria Bohigas ha parlat d'una narració que sorprèn a cada frase: “com si el primer habitant del món anomenés per primera vegada les coses. Una sensació verge de la mà d'un personatge de catorze anys sense experiència prèvia i a qui tot li és nou: tant la bellesa de la creació com l'atrocitat de la societat”.¹¹ La sensualitat lluminosa del text queda sovint entenebrida per les imatges cruels que s'hi relaten. Una de les escenes més horribles és la descripció amb símils vegetals del cadàver en descomposició del pare dins de l'arbre, que el jove contempla cara a cara després que la marastra li hagi demanat d'obrir-ne l'escorça:

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

(Rodoreda 2017, 78) [les cursives són meves]

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

Quan les glicines treien els primers brots i l'herba brotava fresca, vam anar al bosc per la banda del riu. Per passar ella se'm va agafar a la cintura i la duia així, darrera meu, com

¹¹ L'entrevista del 12/3/2018 es pot consultar a <https://www.cema.cat/tv3/alcarta/tot-el-temps-del-mon/maria-bohigas/video/5742024/> [consulta: 10 desembre 2023].

una fulla de lliri arrossegant. Teníem set i beviem aigua a glops i tota l'aigua del riu se'ns volia ficar a dintre.

(Rodoreda 2017, 75)

En aquesta darrera frase hi tornem a trobar un exemple en què la natura — l'aigua del riu, en aquest cas — té agència i voluntat pròpia. El traductor de la novel·la al castellà, Eduardo Jordà creu que és on hi rau el caràcter més fantàstic de la novel·la: “en ese idioma, una abeja no es exactamente una abeja [...] un árbol no es exactamente un árbol, ni una flor es exactamente una flor” (2017, 346). En efecte, l'element fantàstic — o més ben dit, sinistre — de *La mort i la primavera* no rau tant en els estranys rituals d'una societat llunyana, sinó en la sensació de reconeixement d'alguna cosa que és inconscient també a la nostra societat: quelcom d'intrinsecament humà i que té a veure tant amb el misteri del traspàs de l'ànima com amb la relació amb el medi natural. La sensació d'angoixa i desolació que provoca llegir aquesta novel·la es pot il·luminar a partir de la noció freudiana d'*Unheimlich*, un sentiment que és alhora d'absoluta estranyesa i de reconeixement incòmode.

En *Das Unheimliche* [1943 (1919)], Freud afirmava que l'experiència del sinistre es produeix pel retorn d'allò més familiar. És a dir, allò que més basarda ens fa no és res nou, sinó quelcom que era conegut a la vida psíquica i que es va tornar estrany pel fet d'haver estat reprimat: allò que havíem oblidat i que tot d'una es manifesta. Un dels temes típicament sinistres abordats per Freud és el del “doble o l'altre jo” en totes les seves formes — clons, miralls, ombres, bessons, esquizofrènia — fins arribar al que probablement fou el primer “doble”, el doble del nostre cos: l'ànima immortal (Freud 1943: 24). La dualitat entre cos i ànima era, segons Freud, més acceptada en èpoques psíquiques primitives, quan la duplictat de l'esser humà tenia un sentit menys hostil, però s'ha transformat en sinistra a les societats avançades. Rodoreda, en canvi, projecta i situa en un passat primitiu l'hostilitat o incomprensió vers la dualitat cos-ànima pròpia de les civilitzacions modernes. Els vilatans de *La mort i la primavera* no creuen en cap divinitat, però la idea que l'ànima pugui fugir del cos els atemoreix i per això la pràctica ritual obliga a encimentar-la dins l'esòfag dels moribunds:

Jo acabaria tancat en aquell arbre amb la boca plena de ciment barrejat amb pols vermella i amb l'ànima sencera a

dintre... Perquè, saps?... deia el ferrer, amb el darrer alè, sense que ningú se n'adoni, l'ànima fuig. I no se sap on va.

(2017, 34)

Pot semblar paradoxal, però és precisament en la descripció d'un poble primitiu on el medi natural és dotat d'agència que Rodoreda s'avança poèticament a la manera en què ja hem començat a experimentar la natura en temps de canvi climàtic: amb un sentiment també sinistre davant la voluntat imprevisible dels fenòmens ambientals. Al seu magnífic assaig *The Great Derangement*, l'escriptor indi Amitav Ghosh recupera la noció freudiana de sinistre per explicar un dels efectes més estranys de l'Antropocè:¹²

apparently inanimate things coming suddenly alive. [...] This renewed awareness of the elements of agency and consciousness that humans share with many other beings, and even perhaps the planet itself.

(2016, 63)

És en aquest sentit que puc afirmar que a *La mort i la primavera* hi ha una imaginació ecològica. Encara que el desastre mediambiental no aparegui a la novel·la, sí que trobem en la narració del jove protagonista una mena de protoconsciència d'allò que la raó il·lustrada ha semblat oblidar durant segles i que Ghosh ens torna a recordar:

An awareness that human were never alone, that we have always been surrounded by beings of all sorts who share elements of that which we had thought to be most distinctively our own: the capacities of will, thought, and consciousness [...] The events set in motion by global warming have a more intimate connection with humans than did the climatic phenomena of the past this is because we have all contributed in some measure, great or small, to their making. They are the mysterious world of our

¹² El concepte, encunyat per Crutzen i Stoermer (2000) i que fa referència a l'època geològica en què la petjada humana ha provocat l'escalfament global, és controvertit. Serenella Iovino (2022) ha resumit de manera brillant la polèmica en torn a aquest concepte.

own hands returning to haunt us in unthinkable shapes and forms.

(2016, 30-32)

5. Conclusió

L'enfocament ecocrític permet de sospesar la importància que la representació de la natura té, no només a *La mort i la primavera*, sinó a tota la producció rodorediana. En el cas de la novel·la pòstuma, la natura participa de la dialèctica del títol, ja que hi apareix alhora com a correlat malalt de la societat i a la vegada com un lloc amb implicacions filosòfiques i el potencial d'alliberar l'individu, tot atorgant-li una experiència més significativa del món. Hi trobem, al mateix temps, la natura contaminada o corrompuda — la font emmetzinada de cucs, els arbres esbadellats... — i la natura com a llindar de transcendència — la pluja com una mena de misteri pagà que connecta el món de l'aire amb el de la terra.

És com si Rodoreda volgués esborrar els límits del binomi natura-cultura de la seva obra. I això es produeix en totes dues direccions, amb una relació de codependència i de correspondència: el món natural es fa ressò — ja sigui per bé o per mal — de l'activitat dels humans, mentre que aquests, al seu torn, es fusionen amb la natura en forma de cadàvers arbrats. Antoni Maestre ha afirmat que “el cos posthumanista s'imagina en termes basats en la fusió, el contagi i la contaminació” (2021, 66). Precisament és allò que esdevé amb els cossos-arbres de *La mort i la primavera*, però també a contes com “La meva Cristina” — amb “la Perla”, un mariner, nou Jonàs que s'alimenta dels clos matern de la balena i en queda físicament marcat per sempre — o com a “Semblava de seda” en què una dona experimenta, a un cementiri, l'estranya sensació d'esdevenir successivament olivera, cuc i terra; entre d'altres molts exemples més.¹³

En el seu assaig i com a novel·lista, Ghosh constata la incapacitat dels escriptors contemporanis per donar fe del canvi climàtic en la literatura de ficció. Argumenta que els fenòmens naturals són ara “too powerful, too grotesque, too dangerous, and too accusatory to be written about in a lyrical, or elegiac, or romantic vein” (2016, 32-33). Si bé el propòsit de Rodoreda mai va ser — ni podria haver estat — narrar l'emergència climàtica, per

¹³ Veieu Casacuberta (2008).

tractar-se d'una noció desconeguda encara a la seva època, sí que aconseguí escriure la relació entre humans i no-humans de manera poderosa, grotesca i lírica a la vegada. La representació natural i el seu vincle amb els personatges humans abasta un espectre que comprèn des de la violència contra el paisatge fins al meravellament ascètic.

En una carta del 1962, quan Rodoreda estava revisant la novel·la enviada al Sant Jordi de l'any anterior, Obiols li proposava que el significat implícit de l'obra podia ser “*grosso modo*: els homes fan tot el que poden col·lectivament per transformar la vida en un infern” (2010, 333). Amb *La mort i la primavera* Rodoreda s'avançava lúcida a un temps en què l'escalfament global s'ha convertit en un infern, el malson per excel·lència de l'inconscient col·lectiu de la nostra època.

Obres Citades

- Abram, David. 1997. *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*, Nova York: Pantheon Books.
- Arnau, Carme. 1979. *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda: el mite de la infantesa*. Barcelona: Edicions 62.
- Arnau, Carme. 1990. *Miralls màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62.
- Arnau, Carme. 2015. *El paradís perdut de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62.
- Barthes, Roland. 1968. “L'effet de réel”. *Communications*, 11: 84-89.
- Braidotti, Rosi. 2020. *Coneixement posthumà*. Barcelona: Arcàdia.
- Bru-Domínguez, Eva. 2013. *Beyond Containment. Corporeality in Mercè Rodoreda's Literature*. Berna: Peter Lang.
- Buell, Lawrence. 1995. *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Buffery, Helena. 2018. “A ‘Natural History’ of Return: Landscape, Myth and Memory in the Late Work of Mercè Rodoreda.” *A Catalan Culture: Experimentation, Creative Imagination and the Relationship with Spain*, edició de Lloyd Hughes Davies, David Gareth Walters, John B. Hall, 14-34. Cardiff: University of Wales Press.
- Carson, Rachel. [1962] 1999. *Silent Spring*. Dublin: Penguin Random House.
- Casacuberta, Margarida. 2008. “Les larves de la descomposició: Viena”. *Revista de Girona*, 247 (març-abril): 78-84.
- Crutzen, Paul, i Stoermer, Eugene F. 2000. “The Anthropocene”. *Global Change Newsletter*, 41: 17-18.
- Deleuze, Gilles, i Guattari, Félix. 1980. *Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit.
- Everly, Kathryn. 2010. “The Body and Imagination in *La mort i la primavera*.” *A Congrés Internacional Mercè Rodoreda: actes*, edició de Joaquim Molas, 151-164. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans.

- Fernández, Sergio. 2019. “Terriblement poètic i terriblement negre”. La construcción del gótico rodorediano en *La mort i la primavera*.” *Estudis Romànics*, 41: 291–323.
- Freud, Sigmund. 1943. *Lo siniestro*. Buenos Aires: Ed. Americana.
- Ghosh, Amitav. 2016. *The Great Derangement. Climate change and the unthinkable*. Londres: University of Chicago Press.
- Glotfelty, Cheryll i Fromm, Harold. 1996. *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.
- Gort, Marta. 2021. “Sembrando palabras y escribiendo jardines: el simbolismo de la naturaleza en los cuentos de Rodoreda y Munro.”, *A Literatura y naturaleza: voces ecocríticas en poesía y prosa. Nuevos horizontes de la literatura comparada*, edició de Bruno Echauri Galván i Julia Ori, 2: 75–83. Madrid: Sociedad Española de Literatura General y Comparada.
- Iovino, Serenella. 2022. “Noi e il pianeta. Il Codice antropocene”. *La Repubblica* Juny 30, 2022.
https://www.repubblica.it/cultura/2022/06/30/news/serenella_iovino_la_verita_sullantropocene_noi_e_il_pianeta-356101200/ [consulta: 10 desembre 2023]
- Jordà, Eduardo. 2017. “Madame Rodoreda.” A Mercè Rodoreda. *La muerte y la primavera*, edició de Núria Folch, traducció d’Eduardo Jordà, 333–349. Barcelona: Club Editor.
- Łuczak, Barbara. 2003. “La configuración temporal del jardín en *Jardí vora el mar* y *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda”. A *Imaginer le jardin*, edició de Barbara Sosien, 285–295. Cracòvia: Abrys.
- Łuczak, Barbara. 2014. “Hacia la subjetividad del mundo vegetal en la prosa de Mercè Rodoreda”. *Estudios Hispánicos*, 22: 51–60.
- Maestre, Antoni. 2021. *Àngels i monstres: personatges masculins en la narrativa breu de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d’Estudis Catalans.
- Mencos, Maria Isidra. 2002. *Mercè Rodoreda: Una bibliografia crítica (1963–2001)*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans.
- Obiols, Armand. 2010. *Cartes a Mercè Rodoreda*. Sabadell: Fundació La Mirada.
- Penalba, Neus. 2021. *Ànimes preses. La mort i la primavera, de Mercè Rodoreda: etnografia, primitivisme i espiritualitat*. Universitat de Girona [Tesi doctoral].
- Penalba, Neus. 2022. “Un ‘pou sense fons’? Com llegir *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda.” *Rassegna Iberistica*. 45, 118: 331–347.
- Pons, Arnau. 2017. “Editar el misteri. Postfaci”. A Mercè Rodoreda, *La mort i la primavera*, edició de Núria Folch, 339–434. Barcelona: Club Editor.
- Prádanos, Luis Iñaki. 2023. “Introduction: Spanish Environmental Cultural Studies”. A *Companion to Spanish Environmental Cultural Studies*, edició de Luis Iñaki Prádanos, 1–31. Suffolk: Tamesis.
- Praz, Mario. 1999. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: Acantilado.
- Rodoreda, Mercè. 2008a. *Narrativa completa. Volum I Novel·les*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d’Estudis Catalans.

- Rodoreda, Mercè. 2008b. *Narrativa completa. Volum II Contes i Novel·les*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans.
- Rodoreda, Mercè. 2016. *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor.
- Rodoreda, Mercè. 2017. *La mort i la primavera*. Barcelona: Club Editor.
- Scarlett, Elizabeth. 1994. “Vinculada a les flors’: Flowers and the Body in *Jardí vora el mar* and *Mirall trencat*”. A *The Garden Across the Border. Mercè Rodoreda’s Fiction*, edició de Kathleen McNerney i Nancy Vosburg, 73–84; Londres: SUP Associated University Presses.
- Zurrón Servera, Irene. 2023. “El subjecte arbori en la darrera narrativa de Mercè Rodoreda. Una mirada ecocrítica i posthumanista”. A *Literatura catalana contemporània: canvi i continuïtat: VI Jornada LitCat de Grups de Recerca celebrada a la Universitat de les Illes Balears el dia 13 de maig de 2022*, edició de Maria Palmer i Pere Roselló, 157–170. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.