



You are accessing the Digital Archive of the Catalan Review Journal.

Esteu accedint a l'Arxiu Digital del Catalan Review

By accessing and/or using this Digital Archive, you accept and agree to abide by the Terms and Conditions of Use available at http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

A l' accedir i / o utilitzar aquest Arxiu Digital, vostè accepta i es compromet a complir els termes i condicions d'ús disponibles a http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review is the premier international scholarly journal devoted to all aspects of Catalan culture. By Catalan culture is understood all manifestations of intellectual and artistic life produced in the Catalan language or in the geographical areas where Catalan is spoken. Catalan Review has been in publication since 1986.

Catalan Review és la primera revista internacional dedicada a tots els aspectes de la cultura catalana. Per la cultura catalana s'entén totes les manifestacions de la vida intel·lectual i artística produïda en llengua catalana o en les zones geogràfiques on es parla català. Catalan Review es publica des de 1986.

El viatge iniciàtic: Quanta, quanta guerra ... de Mercè Rodoreda
Carme Arnau

Catalan Review, Vol. II, number 2 (1987) p. 65-82

EL VIATGE INICIÀTIC:
QUANTA, QUANTA GUERRA... DE MERCÈ RODOREDA

CARME ARNAU

En la producció de Mercè Rodoreda, dos tipus d'obres, molt diferents de forma i de sentit, semblen coexistir. D'una banda, hi ha unes obres, contes o novel·les, que manlleven llur matèria del que, per entendre'ns únicament, podem denominar món real i esdevenen, així, el que s'ha denominat «tranche de vie» o, esmentant una altra definició cèlebre, el famós mirall que hom passeja al llarg d'un camí — una definició a la qual fa referència l'autora, justament, a *Mirall trencat*. Però, de l'altra, ens trobem amb un corrent divergent, el fantàstic o mític, on Mercè Rodoreda construeix universos de ficció únicament personals, desempallegant-se de qualsevol mena d'obligació que no derivi de la mateixa voluntat creadora¹. La primera línia dona com a resultat el recull *Vint-i-dos contes* (1958) i les novel·les *La plaça del Diamant* (1962) i *El carrer de les Camèlies* (1966), però, també, dues ficcions on la consciència mítica comença a aflorar, *Jardí vora el mar* (1966) i *Mirall trencat* (1974). El mirall sembla trencar-se en aquesta obra i amb ell un tipus de novel·la determinada, una variant molt personal del corrent psicològic, que amb tanta força ha marcat la literatura europea. En canvi, els reculls de contes *La meua Cristina i altres contes* (1967) i *Viatges i flors* (1980) se situen decididament a l'altra banda del mirall. Però, també, les novel·les *Quanta, quanta guerra...* (1980) i *La mort i la primavera* (1986), obra ja pòstuma i inacabada. La diversitat de dues línies podria representar una evolució o bé dos corrents paral·lels, subterrani el mític, inicialment. El fet demostra certament el gran poder de convicció de l'autora, capaç de reflectir mons o de crear-los. Es tracta en ambdós casos

¹ Vegeu, en aquest sentit, Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, París, 1972, Capítol II, «Raconter des histoires», 41-78.

de ficcions, perquè, com lúcidament va escriure Mercè Rodoreda al pròleg de *Mirall trencat*, «una novella són paraules». I *Quanta, quanta guerra...* se situa d'una manera clara a «l'altra banda del mirall», com ho demostra el nou significat que hi assoleix el mirall, un objecte profundament arrelat a la producció rodorediana. I l'esoterisme, en general, i l'alquímia, en particular, jugaran un paper decisiu en aquest univers de ficció misteriós i simbòlic. El viatge del seu protagonista serà iniciàtic, místic bàsicament, i la novel·la serà de més difícil accés per al lector, que tan bé havia acollit altres obres de l'autora, sobretot *La plaça del Diamant*.

En efecte, el fil conductor de *Quanta, quanta guerra...* és el viatge per diferents contrades — un autèntic microcosmos — que realitza un noi jove i innocent, d'una manera semblant a un bon nombre de novel·les, algunes de caràcter esotèric, com *El manuscrit trobat a Saragossa* o *Noces chymiques de Christian Rose-Croix*, un dels textos fonamentals de l'illuminisme Rosa-Creu. Es tracta d'una estructura narrativa recurrent i, per tant, de provada universalitat que, en aquest cas, es revesteix de caràcter místico-religiós, en ser únicament personal i mental; el seu final serà l'ascensió a la muntanya, evidentment simbòlica, la qual cosa assenyala l'èxit assolit, la coronació de l'aventura. A *Quanta, quanta guerra...* hi haurà un enfilall de narracions, que poden ser sovint llegides com a faules mitològiques, molt valorades pels alquimistes; diferentment, les novel·les anteriors eren dominades per una progressió narrativa que venia representada per la vida del protagonista de la ficció. I, enmig i a través d'aquestes narracions, Adrià Guinart, l'heroi de la novel·la, seguirà l'itinerari ascendent que representa el seu camí de perfecció — la iniciació, de fet. Es tracta d'un noi jove i innocent, marcant una altra diferència amb les anteriors novel·les de l'autora, on el punt de vista femení era dominant. Diferentment, també, a *Quanta, quanta guerra...* ens enfrontarem amb un univers de ficció presidit pel misteri i per la mort. D'aquesta manera, inicia Mercè Rodoreda una exploració pels paratges desconeguts però atractius de la mort, una mort que

s'anirà revestint d'una manera progressiva de sacralització. I la guerra, una guerra que comença a perdre els seus contorns precisos per anar esdevenint una mena de mal ontològic, sembla ser la situació límit que provoca el canvi.

Tanmateix, el món creat a *Quanta, quanta guerra...* manté, inicialment, contactes amb altres novel·les rodoedianes: una mateixa topografia urbana, un gran relleu del món vegetal, de les flors, sobretot d'una simbòlica rosa groga... De fet, en començar la novel·la, ens assabentem que la mare d'Adrià «tenia un camp de clavells a cavall de Sarrià i Sant Gervasi» (31).² Però, aquest univers de ficció, aparentment quotidià, quedarà alterat, substancialment, amb l'aparició del misteri, d'uns fets que no tenen explicació racional convincent; per exemple, el pare d'Adrià, maquinista de tren, té unes estranyes visions que l'obliguen a deixar la feina i acaba morint-se, «enfonsat en el pou d'aquell misteri». Ben aviat, però, Adrià, empès pel desig de veure món, adelerat de llibertat, de fet, marxarà a una guerra que representarà la seva iniciació. El món vegetal que ha embolcallat la seva infantesa semblarà, però, marcar-lo per tota la vida, semblantment a com s'esdevé amb totes les heroïnes de l'autora; s'apunta un sentiment ambivalent, una oposició de contraris, que domina la ficció:

Els carrers sense persona vivent eren els meus palaus, la meua alegria, la meua por. Els carrers amb arbres vells a cada banda, de branques altes, tots a punt de tirar-se'm a sobre i endur-se'm enlaire eren el meu malson. A punta de dia tornava a la presó de casa meua. (33)

Adrià abandonarà un món quotidià, malgrat el seu misteri, i es llançarà a córrer món, guiat per un propòsit benefactor: «jo aniria pel món, ajudaria i salvaria vides». I aquesta figura, inicialment ingènua, esdevindrà a través d'una sèrie d'aventures o de proves iniciàtiques — el gruix, de fet, de la novel·la — substancialment diferent de com era abans de començar el seu viatge. Segons Mircea

² Citarem a partir de *Quanta, quanta guerra...*, Barcelona, 1981, 2a. edició.

Eliade, prestigiós estudiós de les civilitzacions primitives, de l'esoterisme, també:

Por iniciación se entiende generalmente un conjunto de ritos y enseñanzas orales que tienen por finalidad la modificación radical de la condición religiosa y social del sujeto iniciado. Filosóficamente hablando, la iniciación equivale a una mutación ontológica del régimen existencial. Al final de las pruebas, goza el neófito de una vida totalmente diferente de la anterior a la iniciación: se ha convertido en otro.³

Mercè Rodoreda a *Quanta, quanta guerra...* tracta d'aproximar-se a la sacralització que domina en les societats esotèriques i, també, evidentment, en el misticisme. Ens allunyem, doncs, de la quotidianitat i d'una imaginació que l'evocava amb tant d'encert en les novel·les anteriors de l'autora, i ens endinsem en un univers de ficció despullat i emblemàtic, com ho són els personatges que el poblen. El tema de la novel·la serà, també, radicalment diferent. De fet, com apunta Eliade, els qui han de ser iniciats assisteixen a cerimònies secretes, suporten una sèrie de dures proves per tal que es puguin enfrontar amb el que és sagrat. El gruix de les proves iniciàtiques implica, d'una manera més o menys transparent, una mort ritual, a la qual seguirà la resurrecció, un nou naixement. La mort iniciàtica, conclou Eliade, «significa al mismo tiempo el fin de la infancia, de la ignorancia y de la condición profana».⁴ I de les tres iniciacions principals que esmenta Eliade, la de pubertat, la mística i la característica de les societats esotèriques, seran les dues primeres les incloses a *Quanta, quanta guerra...* — en canvi, la darrera la trobem a *La mort i la primavera*.

Pel que fa a la iniciació de pubertat, l'aspirant ha d'abandonar el seu lloc d'origen i separar-se de la seva mare, per tal que es pugui enfrontar, en soledat, amb una sèrie de proves, sobretot amb el dejuni i el càstig corporal — i l'esquema correspon a un bon nombre de contes. Pel que fa a la iniciació mística, el centre n'és una

³ Mircea Eliade, *Iniciaciones místicas*, Madrid, 1981, 10.

⁴ Mircea Eliade, 13-14.

mort espiritual que dóna pas a un nou naixement. I ambdues iniciacions seran el fil conductor de *Quanta, quanta guerra...* Adrià deixarà el seu univers infantil, presidit per la mare viva i l'obsessiu record del pare mort, i marxarà a una guerra, amb la qual no s'enfrontarà mai d'una manera directa. Tanmateix, patirà gana i serà apallissat constantment. I, sempre en soledat, el tret característic de totes les heroïnes rodoresianes i, aquí, de la iniciació, viurà una mort que serà únicament mística — una mort que serà real a *La mort i la primavera*. Un cop recorregut aquest itinerari espiritual que representa la seva iniciació, podrà tornar a casa, perquè és, ja, una altra persona. Ha assolit el que Jung a *Filosofia y alquímia* denomina la individualització, una individualització que representa la unió de contraris.⁵ El jove innocent ha esdevingut un ésser madur i desencisat: ha descobert que el mal i la mort senyoren al món:

Tornaria diferent. Havia vist la mort de la vora. I el mal. Una gran tristesa com una ma molt dura m'estrenyia el cor (...) ¿S'esborraria el record del mal o el duria sempre amb mi com una malaltia de l'ànima? (246)

Un motiu i una imatge arquetípica, alquímica bàsicament, assenyalen el final del seu viatge: l'ascensió a la muntanya i la unió del sol i de la lluna, conjunció del que és més visiblement oposat, com és el dia i la nit. La muntanya és un arquetipus de reconeguda universalitat que sembla correspondre, aquí, a la idea bíblica de la muntanya lluminosa del Senyor; es tracta d'una imatge universal, present, per exemple, a *La Divina Comèdia*, obra plena d'esoterisme, segons alguns autors, que sembla haver influït sobre Mercè Rodoreda en aquesta novella. A l'obra de Dante és també la iniciació el fil conductor i al Cant X, justament, podem llegir-hi:

⁵ Jung a *Psicología y alquímia*, Barcelona, 1977, apunta que: «Sin la experiencia de lo contradictorio no existe ninguna experiencia de la totalidad y, por lo tanto, ningún acceso interior a las imágenes sagradas». Introducció, 25-55.

Vaig aixecar la vista al meu redol i guaito
la muntanya, ja amb l'esquena mig abrigada
per la llum del sol

Adrià, doncs, un cop acabada la iniciació, podrà començar l'ascensió a la muntanya, al cim de la qual gaudirà de la presència divina. Tot, a partir d'aquell moment, sembla particularment fàcil i dolç d'acomplir. Màgic i poètic.

Anava cap a la muntanya per un camí tan i tan llís que no sentia els meus passos. Ran de l'estany vaig aturar-me: una veu que venia de lluny com si sortís del fons de l'aigua, era tan dolça que feia venir ganes de caure agenollat. (220-221)

I si tot en aquest univers de ficció és emblemàtic, l'ascensió, com el viatge, ho sembla també. Segons Bachelard, el viatge marcat pel vol o per l'ascensió onírica — i l'onirisme és decisiu en aquest univers de ficció — és el viatge en si mateix i es tracta, a més, del

voyage imaginaire le plus réel de tous, celui qui engage notre substance psychique, celui qui signe d'une marque profonde notre devenir psychique substantiel.⁶

I serà el mateix Adrià l'encarregat de confirmar-nos el caràcter íntim, únicament, de la seva experiència, perquè en cloure's la ficció apunta el que tots els lectors ja intuïem, que el que acaba de veure no era «enlloc: ni àngels, ni morts acostant-se a buscar la seva pau en l'acabament d'aquella nit. Només jo i la febre» (248). Però si el viatge és metafòric i simbòlic, el temps també ho serà, en abraçar una única i llarga nit, ja que la nit és clau en les experiències místiques — pensem en un exemple clàssic i mundialment citat, «La noche oscura», de Sant Joan de la Creu. Ben significativament, el primer capítol de la novel·la es titula «Mitjanit», quan Adrià fuig de casa i emprèn el viatge, mentre que l'últim és, d'una manera gairebé lògica, «L'acabament d'aquella nit». Per tant, els quaranta-tres capítols de la ficció abracen una única i llarga nit,

⁶ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, París, 1981, 33.

que és el temps de la iniciació, de la mort mística, doncs. L'aventura d'Adrià serà bàsicament nocturna i com a tal presidida per la lluna, que és el símbol de la mort i del renaixement; tanmateix, en acabar-se la ficció, el sol podrà acabar amb la nit, d'una manera plenament esperançadora. I si, com hem apuntat, el ritual místic té com a centre una mort seguida d'un nou naixement, el fet és esmentat d'una manera directa dins la ficció. I serà lògicament la nit, també — la nit dins la nit —, el moment escollit per a aquesta darrera prova. «La nit era tota de vidre carregada d'estrelles mortes amb una lluna al mig més blava que la neu glaçada en el cementiri del cel» (220), podem llegir. Però, per tal de poder néixer novament, Adrià ha de tornar a ser embrió, com ho demostra la sang i l'aigua que l'envolta: «només trobava aigua llefiscosa que feia pudor de sang». Un cop superada la prova — «Em sentia morir», podem llegir literalment —, Adrià serà ja un neòfit:

Com si acabés de néixer, amb prou feines sabia caminar. Un pas darrera de l'altre... un pas darrera de l'altre... Em voltava un fil de veu (221)

I és a partir de la superació d'aquesta darrera prova que Adrià pot abandonar la foscor pròpia de la nit i veure com surt el sol. En l'alquímia, el sol és el centre de l'energia en creure que és ell qui ha format els cossos i els materials que integren l'univers sideral. A més, el sol és qui anima el món i l'home. En aquest sentit ha escrit Mercè Rodoreda al pròleg de la novel·la: «Hauria de fullejar vells llibres que m'expliquessin alguna cosa sobre els pobles adoradors del sol. El sol Déu, ja que tot l'univers és Déu». El sol, doncs, és clarament un símbol de Déu. Des d'aquesta perspectiva, s'omple d'expectatives i de confiança el final de la novel·la, en fer-hi acte de presència el sol que «començava a pujar cel amunt com cada dia, com sempre». Una mica abans havíem trobat una clara identificació de Jesús amb el sol, un sol que es fonia amb la nit.⁷

⁷ Podem llegir, literalment: «beneiré el sol d'aquesta nit que és Jesús innocent, el que tot ho dona» (245).

Adrià, per tant, ha assolit la unitat, característica del misticisme oriental, ideal alquímic, també, a partir de la unió del sol i de la lluna. Cal esmentar que aquesta és una de les imatges més difoses de l'alquímia i que obre una pel·lícula que Mercè Rodoreda cita com a inspiració de la novel·la al seu pròleg, *El manuscrit trobat a Saragossa*, una obra carregada d'esoterisme. I justament en aquest sentit ha pogut apuntar Eliade:

L'intégration de l'homme dans le cosmos ne peut être réalisée, évidemment, que s'il arrive à s'harmoniser lui-même aux deux rythmes astraux, unifiant la lune et le soleil dans son propre corps pneumatique.⁸

De fet, el Sol i la Lluna representen en l'alquímia el principi masculí i el femení (o el sofre i el mercuri) i de llur unió, lògicament, en sortirà la pedra filosofal. Nombrosos textos alquímics esmenten el matrimoni del sol i de la lluna; en citarem un de Ramon Llull, un autor molt valorat pels alquimistes:

El sol és el pare de tots els metalls, la lluna és llur mare, malgrat que la lluna rebi la seva llum del sol. D'aquests dos planetes depèn el magisteri tot sencer.⁹

Al final de la ficció, doncs, Adrià ha assolit el que representava, premonitòriament, l'ermità, una figura emblemàtica i inèdita en anteriors obres i, en canvi, molt important en aquesta: «la seva unitat, el seu equilibri total, les seves constel·lacions interiors. El reialme de Déu que de sempre porta a dintre».¹⁰ I si Adrià en la seva infantesa té un sobrenom, aquest és, com tot d'altra banda en aquest univers de ficció, simbòlic. Perquè Adrià, nom de clara tradició clàssica, és anomenat, també, Caïm i la seva infantesa sembla marcada per figures i episodis de la Història Sagrada — els al-

⁸ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, París, 1964, vegeu el capítol titulat «Le soleil et les cultes solaires», 115-138.

⁹ René Alleau, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, París, 1957, vegeu el capítol «Textes et documents alchimiques», 167-200.

¹⁰ Pròleg a *Quanta, quanta guerra...*, 13-24.

quimistes, de fet, van considerar la Bíblia com el llibre més important mai escrit i van pouar-ne figures i episodis. Caïm, segons el Gènesi, és el primer home, si més no el primer que va néixer de les relacions entre home i dona. Però Caïm és, també, «le premier errant à la recherche d'une terre fertile (...) celui qui marche sans fin, vers le soleil levant, vers de nouvelles aurores». ¹¹ És, per tant, el símbol de la responsabilitat humana, pel fet de tractar-se d'un solitari que el que vol, primerament, és trobar-se a si mateix — un aspecte ben pertinent, doncs, aplicat a la figura d'Adrià. Però Caïm és també bíblicament el primer home que mata i que porta, per tant, aquesta empremta permanentment. I una marca particularitza Adrià que, si d'una banda «neix a mitjanit, a la tardor, amb una taca al front no pas més grossa que una llentia», d'una altra descobreix, al llarg del seu periple, l'angoixosa presència del mal i de la mort en el món. Mercè Rodoreda, al pròleg que encapçala *Quanta, quanta guerra...*, ens diu que la «defensa de Caïm pel pescador en el capítol "Després" ve del poema de Baudelaire "Caïn et Abel". I d'altres lectures que ara no recordo. I de la meva curiositat pel personatge». Caïm, el sobrenom emblemàtic del protagonista d'aquesta ficció, representa, també, la figura de l'home que no troba on arrelar-se, sempre solitari en un món pel qual no sent cap afinitat. Ens apropem a una concepció gnòstica del món, de la qual Baudelaire és considerat un bon exponent. Una concepció característica de les èpoques de crisi.

Però el nom de Caïm és també ben significatiu des de la perspectiva de la càbala, que considera aquesta figura la primera de les anelles de l'encarnació. Segons Scholem, prestigiós estudiós de la mística jueva, «lorsque la Kabbale n'en était qu'à ses premiers pas, l'histoire de Caïn et Abel constituait le debut de cet enchaînement et n'allait pas manquer d'intriguer les Kabbalistes». ¹² La idea d'encadenament es relaciona d'una manera estreta amb la de la

¹¹ Vegeu, pel que fa a la figura de Caïm, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, París, 1969, veu corresponent.

¹² Gershom Scholem, *La mystique juive*, París, 1985, 218-219.

transmigració de les ànimes, que s'insinua en una de les escoles judaïques més importants, justament la de Girona. Una idea que és ben present a la novel·la de Mercè Rodoreda. Caïm, doncs, o millor encara, el mal que no s'ha manifestat en la seva persona, apareixerà en la línia que provindrà d'ell. Per tant, el sobrenom de Caïm és doblement pertinent perquè el que descobreix Adrià al llarg del seu viatge és, justament, la nissaga del mal, en dominar a *Quanta, quanta guerra...* les figures malèvoles — malgrat la presència d'alguns personatges benefactors inexistents gairebé a la novel·la pòstuma. I és a través de l'enfrontament amb les figures negatives que Adrià ha de descobrir la desolada essència del món i abandonar la innocència. Aquests personatges, amb les històries que els acompanyen, representen justament els set pecats capitals — el mal que adopta diverses formes. Mentre que el tractament emprat per Mercè Rodoreda és semblant al de Jan Potocki a *El manuscrit trobat a Saragossa*, amb una hàbil barreja, d'una banda, de misteri i d'horror i, de l'altra, d'interès per fer-ne ressaltar algun aspecte pintoresc. Un parell de pecats adoptaran una forma ridícula, aquells que només representen un greuge per a la persona que els comet: la gola i la peresa, bàsicament. Al capítol XXX apareix el personatge que encarna la gola i que ha assolit unes dimensions monstruoses, en viure només pel desig de menjar:

Els dos homes com dos matxos van sortir-ne aviat agafant pels braços i mig ajudant-lo a caminar un home tot greix, rodó com la lluna plena. Duia uns pantalons de pana, tan amples que semblaven faldilles. I espardenyes amb vetes negres. Vermell de cara, amb les celles juntes, amb els braços enlaire, deia: fa més de dues hores que no he menjat i la gana i el decandiment em maten. (175)

La peresa, semblantment, ha assolit un aspecte lúdic i divertit, en venir representada per un home tan gandul que, fins i tot, li costa parlar:

Les paraules de vegades li sortien partides. Jo vaig néi... xer cansat... sat. Ho explicaré seguit. La meva mare no em va poder criar perquè jo no xuclava i si xuclava xuclava tan a poc a poc, que es passava les hores amb mi a la falda. (108)

Un aspecte més malèfic adquireixen els restants pecats, aquells que transcendeixen sobre les altres persones: l'avarícia, per exemple, encarnada en l'home que només vivia per amuntegar diners i que no deixava menjar ni tan sols la pròpia família: «ningú no podia tastar un mos de pa si ell no obria l'armari on el tenia tancat. El llescava prim i esperava que fos una mica sec» (157). La supèrbia es personalitza en l'home que se sentia «més poderós que Déu» i que, com a càstig pel seu atreviment, ara és presoner, no de les quatre parets on viu tancat sinó de la seva «carn i dels seus ossos» (100). L'enveja ha de fer acte de presència, també, entre els altres pecats i, així, aquest mateix presoner explica a Adrià que un amic seu l'ha reduït a aquesta trista condició, perquè malgrat que «tot el que jo tenia ho tenia ell (...) l'enveja que covava a dintre del seu pit contra mi podria omplir set pous» (99). Però si Adrià assisteix, com a confident o espectador, a la visió d'aquests pecats, en sofreix en carn pròpia d'altres: la lascívia i, sobretot, la ira. Així, al capítol VI, la molinera el vol ensinistrar en els afers amorosos, però el noi, pur, la rebutja. És, tanmateix, la ira el pecat que més pateix Adrià en ser freqüentment bastonejat — els càstigs corporals que hem esmentat com a característics dels ritus iniciàtics. El marit de la molinera, per exemple, li pega amb tanta ràbia que el deixa mig mort i el mateix s'esdevé amb l'home que el recull i que el creu, sense fonament, un lladre: «Em va començar a bastonejar amb la mateixa fúria amb què li havia vist bastonejar el gos» (94). Fins i tot Adrià, encès de ràbia, plenament justificada en aquest cas, crema la casa de la vella que ha maltractat Eva, la llum, també, del viatge d'Adrià — el capítol penúltim, el XLII, es titula justament «Ira». I tots els pecats, inclosos en l'univers de ficció, podrien representar l'ombra que l'home ha de vèncer, si vol acomplir la pròpia individualització, les tenebres que únicament el sol pot dissipar.

Però al llarg d'aquest viatge desolador, Adrià troba alguns personatges benefactors. En destaquen, deixant de banda Eva, amb la qual Adrià forma una parella andrògina i com a tal perfecta, l'ermità i el senyor Ardèvol, que té una casa vora la mar. La histò-

ria d'aquesta figura és la més extensa de la novel·la i enllaça la primera part amb la segona — capítols XXI a XXV — i degut a la seva aparició el misteri, present ja a l'univers de ficció, no fa més que intensificar-se i carregar-se d'un sentit clarament esotèric. La història de l'ermità (capítol XIX), premonitòriament i resumida, anuncia la del protagonista de la ficció: tots els ritus de l'iniciat i la seva superació, també, tal com ho representa la trobada final de la llum divina. Perquè l'ermità s'adona que «Havia de tornar a néixer, havia d'esborrar les formes que els homes m'havien posat a dins, tant els dirigents com els dirigits». I per aconseguir-ho es castiga a si mateix: «no menjava quan tenia gana ni bevia quan tenia set. Em feia sagnar a fustades de rams d'ortigues... a punt de morir sense acabar de morir-me».

Finalment, superades totes les proves iniciàtiques, l'ermità pot mirar sense parar «el sol que em crema els ulls, en companyia de la creu». I cal apuntar, també, que l'ermità, juntament amb els penjats, presents en la novel·la, són figures inèdites en la producció rodorediana i que trobem, en canvi, a *El manuscrit trobat a Saragossa*. Però es tracta, també, de cartes del Tarot. El Tarot no és únicament un art d'endevinar, sinó un compendi de filosofia hermètica, amb unes làmines de coloració viva, estrident, que ens fan pensar en els colors intensos — i sovint simbòlics — de la novel·la de Mercè Rodoreda. L'ermità, per exemple, és la carta del camí interior, de la il·luminació personal, perquè la saviesa que desplega és tota prudència i pertany ja al món de les coses secretes. Representa un ésser extraordinari, en el qual podem reconèixer l'iniciador que esperàvem.¹³ El sentit de la carta, doncs, concorda plenament amb el personatge de la novel·la: és mestre d'Adrià i símbol de la santedat, de la perfecció. I cal assenyalar, també, que el mot ermità evoca el nom d'Hermes Trismegist, el mestre dels alquimistes.

Ja hem apuntat, però, que la història més important, tant pel significat com per l'extensió, és la del senyor Ardèvol, l'home

¹³ Anton Kielce, *El tarot*, Barcelona, 1983, 45-46.

misteriós, amb una mirada «que li venia de molt endintre, semblava que tornés d'un altre món i que el de debò li fes nosa» (124). I, de fet, tant Pere Ardèvol com el seu amic Esteve Aran són els personatges de la ficció que tenen una connexió més estreta amb diferents doctrines de caire esotèric. Aquestes idees són exposades directament per Adrià o mitjançant un diari d'Ardèvol que descobreix el noi — i de manera significativa és únicament aquesta figura la que deixa un escrit. Diversos elements simbòlics es relacionen amb tots dos personatges, però n'hi ha un que assoleix un relleu especial: el mirall. El mirall és una imatge recurrent en les novel·les de Mercè Rodoreda amb una funció concreta, justament, fins a *Mirall trencat*: assenyalar el pas del temps en el rostre de les seves heroïnes. Reflectir la vida, de fet. Però, en aquesta etapa que hem denominat de «l'altra banda del mirall», ha evolucionat sensiblement. Com ho assenyala Henri Parisot, en analitzar un autor molt valorat per Mercè Rodoreda, Lewis Carroll, en l'obra del qual proliferen els miralls:

Estos misteriosos objetos que son los espejos han estado unidos a las nociones de lo maravilloso y lo mágico. El espejo es, por otra parte, una imagen de una perfecta precisión para representar la línea de demarcación entre los mundos interior y exterior.¹⁴

Però el misteriós Fulcanelli, l'autor d'una obra molt difosa i interessant, *El misterio de las catedrales*, apunta que «Alquímicamente, la materia primera, la que el artista debe elegir para empezar la Obra, se denomina Espejo del Arte», i més endavant que «el espejo es el atributo de la Verdad, de la Prudencia y de la Ciencia según todos los poetas y mitólogos griegos».¹⁵ En nombrosos textos alquímics, doncs, s'emprarà la imatge del mirall, i citem-ne només un com a exemple: «Celui qui regarde dans un miroir ne

¹⁴ Henri Parisot, *Lewis Carroll*, Barcelona, 1970, 49.

¹⁵ Fulcanelli, *El misterio de las catedrales*, Barcelona, 1967, 106.

regarde pas les ombres mais ce qu'elles font entendre, comprenant la réalité à travers les apparences fictives». ¹⁶

A *Quanta, quanta guerra...* Pere Ardèvol s'asseu enfront del gran mirall que hi ha al seu rebedor i el contempla, obsessivament. Tanmateix, el punt de vista reductor no ens permet d'assabentar-nos del que hi veu; el seu diari, però, ens ho podrà explicar i així sabrem que al mirall observa la imatge misteriosa d'uns ulls:

Després d'uns quants minuts d'espera que li havien semblat interminables, va començar a veure els ulls. Venien a poc a poc interrogants i tristos però no a un costat sinó ben centrats en els d'ell, aquells ulls que haurien de ser els seus i que eren els d'un altre. (149)

L'ull que hi apareix — l'ull és evidentment el mirall del món — és, d'una manera natural i universal, el símbol de la percepció intel·lectual. Sovint, a més, els dos ulls representen el sol i la lluna, i són, com ja hem vist, una de les més clàssiques *coniunctio oppositorum*; es tracta, doncs, de la unitat, de la perfecció, que només poden assolir aquells qui han estat, ja, iniciats: l'ermità, Adrià Guinart...

Però no acaben aquí els sentits del nou mirall rodoredià, perquè Pere Ardèvol apunta, ben significativament, que cada «home és el mirall de l'univers. De Déu» (132). Som, doncs, al bell mig de la idea pitagòrica, adoptada per Plató, en la qual apunta que l'home és un petit món, un microcosmos; per tant, home i món poden establir un íntim i profund lligam, i aquest concepte es troba en la base de nombroses idees esotèriques, en la Rosa-Creu, per exemple, en la qual és fonamental: «Le pivot de l'Alchimie des Rose-Croix est l'analogie qu'ils affirment entre l'Âme du Monde et l'Âme de Dieu». ¹⁷

Ardèvol, a més, expressa l'atracció que sent pel misteri i pel secret, característic de les societats esotèriques: «un misteri ha de lluitar, i aquesta és la seva gran raó d'existir, perquè la seva gran

¹⁶ René Alleau, *loc. cit.*.

¹⁷ Serge Hutin, *Histoire des Rose-Croix*, París, 1971, 45.

bellesa no li sigui robada» (147). «En relevant le secret», escriu Roger Bacon, «on diminue sa puissance. Le peuple n'y peut rien comprendre, il en ferait un usage vulgaire et lui enleverait toute valeur».¹⁸ Al voltant d'Ardèvol, tot traspua saviesa i serenitat: a casa sempre hi té un llum o foc encès, vermell, que en podria ser el símbol. Hi ha, a més, una mena de llegenda entorn de les làmpares sempre enceses dels Rosa-Creu. Al seu costat, Adrià respira per primera vegada pau, com ho proclamen les bombolles de sabó que l'acompanyen, essent la imatge de la rodona un símbol universal de perfecció d'unitat, en l'alquímia. I és a la casa d'Ardèvol que Adrià té un somni, que ens recorda una pintura de Hieronymus Bosch, un autor profundament marcat per l'alquímia:

Moltes de les bombolles es tornaven caps de persona que suraven i miraven el cel. La respiració del mar les enfonsava i les alçava. La mort, amb les dents verdes, estava asseguda en el centre d'un núvol. Set dones arrupides, amb els peus d'or, bufaven set trompetes llargues que abocaven bombolles al mar mentre la dalla de la mort esperava l'ordre del braç per posar-se a segar els caps que suraven... (125)

Tot, doncs, en aquest personatge, que sembla no tenir edat, es relaciona amb un pensament esotèric; li agrada, per exemple, llegir «llibres molt antics, amb noms estrangers; un llibre sobre la manera de tractar amb el diable i un llibre de confessions del més sant de tots els sants»; en somnis, a més, es veu vestit a la manera antiga, «de blanc i amb una creu brodada». Es tracta d'una figura que ens recorda els templaris, que es van relacionar amb l'illuminisme Rosa-Creu.

La disparition tragique de l'Ordre du Temple expliquait aux yeux de bien de gens, le mystère dont s'entouraient la Rosa-Croix, et les immenses richesses des Templiers, qui avaient causé leur perte, étaient attribuées à des connaissances alchimiques dont avaient hérité, croyait-on, les Frères rosicruciens.¹⁹

¹⁸ Serge Hutin, *L'alchimie*, París, 1981, 19.

¹⁹ Roland Edighoffer, *Les Rose-Croix*, París, 1982, 88.

Una anàlisi més detallada, possible perquè tots els detalls són significatius — com sempre s'esdevé en les ficcions rodoresianes —, no faria més que ampliar l'estret lligam de la figura d'Ardèvol, amb l'illuminisme Rosa-Creu, hereu de la tradició alquímica occidental, de la tradició i de la terminologia hermètica, de tot l'esoterisme cristià, de fet.²⁰ I només per acabar direm que aquesta figura sembla obsessionada per l'estigma, que és una visible imitació de la figura de Crist, símbol en l'alquímia de la Pedra Filosofal. Així, en morir, esdevé de la mida d'un infant: «com si a dintre del llit hi hagués una criatura. En el palmell de la mà dreta que se li va entregar hi tenia una ferida sagnant, llarga i estreta» (131). Hi ha, doncs, la voluntat, l'esperança d'un nou naixement. No debades, Ardèvol havia afirmat que «som energia organitzada. Tot l'univers és energia». Aquesta idea es relaciona, també, amb els Rosa-Creu, que consideraven que «rien ne périt dans la nature», que les

semences de résurrection sont cachées dans les restes de corps détruits, que tout être, en disparaissant, laisse un «spectre» (ce que Paracelse devait appeler le «corps astral»), qu'il est possible de re-habiller, d'une façon plus ou moins durable de matière.²¹

Però si Ardèvol és una personalitat de marcat caràcter emblemàtic, també ho és l'únic més que té, Esteve Aran (i notem com els dos noms comencen amb les dues mateixes lletres *Ar*, i que si mentre l'oncle del primer viu al carrer Aragó i es diu Arnau, el segon és d'Arenys). Aran manifesta una actitud diferent enfront del misteri, que es preocupava molt d'estudiar, però que, semblantment, al seu amic, «era gelós del que sabia i no en parlava gaire mai» (137). Però el que ens sembla més significatiu en aquesta figura, a més del seu nom, és que se senti atret per un passat remot i

²⁰ Sabem, a més, que Mercè Rodoreda, juntament amb d'altres amigues seves, se sentí atreta per aquest important moviment.

²¹ Serge Hutin, *Histoire des Rose-Croix*, op. cit., 19.

que visiti la catedral de Chartres, caracteritzada per la bellesa dels seus vitralls i, sobretot, de la seva rosassa. Però, també, que esmenti la figura d'Enric IV. Diferents autors, lligats o influïts per l'esoterisme, han remarcat el fort caràcter alquímic de les catedrals gòtiques, assenyaladament Fulcanelli, que apunta que:

Con raras excepciones, el plano de las iglesias góticas — catedrales, abadías o colegiadas — adopta la forma de una cruz latina tendida en el suelo. Ahora bien, la cruz es el jeroglífico alquímico del crisol (creuset), al que se llamaba antiguamente (en francés) cruzol, crucible y croiset (según Ducange, en el latín de la decadencia crucibulum, crisol tenía por raíz crux, crucis, crux).

Efectivamente, es en el crisol donde la materia prima, com el propio Cristo, sufre su Pasión; es en el crisol donde muere para resucitar después, purificada, espiritualizada, transformada.²²

Però és sobretot simbòlic, en les catedrals, tant les rosasses com llur il·luminació, deguda a l'orientació, en donar-s'hi els colors de l'Obra, segons una evolució circular que va des de les tenebres — el color negre — al vermell, passant pel blanc, les fases alquímiques, de fet. A més, a l'Edat Mitjana, la rosassa central es denominava Rota, la roda. I la roda és el jeroglífic alquímic del temps necessari per a la coccio de la matèria filosofal i, per tant, de la pròpia coccio. L'atracció d'Aran per les catedrals, considerats jeroglífics alquímics de pedra, queda, doncs, perfectament justificada. El seu nom, semblantment, té un significat esotèric.

En efecte, seguint novament Fulcanelli, llibre que Mercè Roredora, gran afeccionada als llibres esotèrics de divulgació, degué llegir,

el verbo aigner significa tomar, asir, arrastrar, atraer; de donde se deriva aignu, lo que toma, ase, atrae. Así pues, aignu es el imán, la virtud encerrada en el cuerpo que los sabios llaman su magnesia. Prosigamos. En provenzal, el hierro se llama *aran* o *iran*, según los diferentes dialectos. Es el Hiran masónico, el divino Aries, el arquitecto del Templo de Salomón.²³

²² Fulcanelli, *El misterio de las catedrales*, op. cit..

²³ Fulcanelli, op. cit., 77.

Aran, doncs, com ho demostra el seu nom, i d'una manera semblant al seu amic Ardèvol, és una figura iniciada. I és en anar tots dos a Chartres que Ardèvol té un somni estrany i, després d'haver sortit pels carrers del poble, impulsat per un secret mecanisme, només recorda, «gravat en la torre d'un palau, el nom d'Enric IV». I el nom d'aquest monarca és important, des del nostre punt de vista, perquè segons apunta Frances A. Yates, prestigiosa historiadora que ha estudiat d'una manera rigorosa l'illuminisme Rosa-Creu, per alguns coneixedors del tema, l'origen del moviment Rosa-Creu es remuntaria a una secreta aliança entre Enric IV, Jacob I d'Anglaterra i el duc Frederic de Württemberg, reflectida en una obra estranya i de caire profètic, la *Naometria*, on hi ha un dibuix d'una rosa i una creu, que es considera «El primer ejemplo de simbolismo de la rosa y la cruz».²⁴ Tots els detalls confirmen la relació d'aquestes figures amb l'illuminisme Rosa-Creu i, alhora, la perícia i la perspiciàcia de Mercè Rodoreda. El seu lligam o, si més no, atracció per aquest moviment en el moment de redactar la novel·la, escrita segons sembla a Romanyà, en estret contacte amb la naturalesa que tan relleu hi assoleix. La producció de Mercè Rodoreda és, també, un mirall del món, un món carregat de sentits i, per tant, de riquesa. Una riquesa que la seva narrativa, dinàmica i variada, com ho acostuma a ser la vida, encerta a saber reflectir. El mirall canviarà de sentit i en aquesta etapa serà un símbol del coneixement, possible únicament al final del viatge iniciàtic que és el fil conductor d'aquesta novel·la, estranya i convincent.²⁵

CARME ARNAU
BARCELONA

²⁴ Frances A. Yates, *El iluminismo Rosa-Cruz*, Mèxic, 1971, 52.

²⁵ Aquest article és un capítol d'una obra en preparació, titulada *Literatura i esoterisme*, i que se centra en l'estudi de les darreres obres publicades per Mercè Rodoreda: *Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera*.