

De societats i individus a *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda. Sis apunts

LLIBRES / NARRATIVA / 2 ABRIL, 2019



1.



La mort i la primavera és, sobretot, la construcció d'una societat i d'un individu; de la mateixa manera, *La plaça del Diamant* és, sobretot, la construcció d'una societat i, en aquest cas, d'una indivídua. El que ens passa quan llegim la segona és que podem anar pel món i assenyalar amb el dit un lloc que és la plaça del Diamant o pensar en un aleshores que va ser la Guerra Civil; hi ha tot un context de temps, espai i costums que gairebé no ens cal ni comprar com a lectors perquè, d'alguna manera, són nostres i els portem incorporats —culturalment, històricament, socialment, gairebé.

2.

A *La mort i la primavera*, Rodoreda construeix una societat regida per una sèrie de normes de caràcter i origen majoritàriament religiós que es poden emparentar de seguida amb aquelles societats i religions anomenades primitives. Per escriure-la, molt probablement es

va basar en textos com ara *La branca daurada*, de James George Frazer, llibre que des de l'edició abreujada de 1922 es va convertir en una mena de *best-seller* dels estudis de cultura comparada i que és el que faré servir per explicar-me —potser algun altre també m'hauria servit. Amb això vull dir que és altament possible que el tinguéis en compte, entre molts altres, i no que només consultés aquest llibre; hi ha elements de la novel·la que sembla que remetin a costums i rituals dels quals Frazer no parla però que es coneixen. Tampoc vull dir que necessàriament el tinguéis a davant; només cal donar un cop d'ull al *Tractat d'història de les religions* de Mircea Eliade, per exemple, per veure que el llibre de Frazer és present en moltíssims dels treballs de la mateixa mena que li són posteriors. S'entengui, per tant, que faré servir *La branca daurada* com a sinècdoc, diguem-ne, d'aquesta mena de literatura. El que és segur, en qualsevol cas, és que és una mena de llibre que dóna context i ajuda a entendre moltes coses tant de construcció general com d'aspectes concrets de la novel·la de Rodoreda.¹

La branca daurada, dit curt i malament, és un estudi de religió i cultura comparada que agafa exemples de pràctiques i creences de tot el globus per tal de trobar-ne certs elements comuns que portin a alguna cosa semblant als fonaments humans comuns mítics (potser psicològics) que aguantin aquestes pràctiques. D'alguna manera, doncs, *La branca daurada* també és un compendi de pràctiques i relats religiosos de tot el món, i és en virtut d'això, que podia haver servit a Rodoreda, directament o indirecta per construir el seu propi relat mític i les pràctiques que hi són associades. Amb tot —ho repeteixo— no vull pas demostrar la necessitat del referent concret per al text de Rodoreda, sinó, per un cantó, que el poble que dibuixa Rodoreda, si hagués existit, podria haver servit a Frazer de cas per exemplificar o relacionar certes pràctiques o creences esteses a bona part del planeta, i, per l'altre, que el món religiós concret de *La mort i la primavera*, al costat d'un llibre com el de Frazer, és a dir, al costat de tot aquest context de religions i societats que en diuen primitives, pren molt més context, i nosaltres guanyem moltes més eines per entrar-hi com a lectors.

3.

Gairebé amb una estratègia narrativa més de novel·lista que d'estudiós de les religions, Frazer planteja *La branca daurada* com la cerca d'una explicació clara i probable de la figura del Rei del Bosc de Nemi (el *Rex nemorensis*). El punt de partida és la idea de fons que les persones, pel fet de ser persones, tenim una semblança psicològica fonamental. Aquest fons comú i compartit hauria d'haver portat la humanitat a enfrontar-se amb les coses del món també des d'una actitud marcada per aquesta psicologia fonamental i, per tant, a haver generat institucions en algun altre lloc del món que, d'alguna manera, s'emparentin entre elles. És la idea aquella tan repetida per Lluís Duch, per exemple al pròleg de *L'exili de Déu*, que diu que «per bé i per mal l'ésser humà és *contextodependent*, encara que els humans compartim sense excepció el fons últim i determinant de l'existència —cosa que designem amb el terme *estructura*». Hi hauria una estructura basiquíssima —i, tota sola, inoperant— que és el punt sobre el qual la cosa humana s'ha

bastit; amb el benentès que per l'ésser humà no hi ha cap possibilitat extracultural. En qualsevol cas: el Rei del Bosc era, al mateix temps, el rei del lloc (el bosc de Nemi) i un sacerdot consagrat a Diana; tenia la peculiaritat, però, que el lloc el guanyava en una lluita a mort: només se'n podia ser si es matava el rei-sacerdot que hi havia hagut fins aleshores. «La mínima relaxació de la vigilància —diu Frazer—, per petit que fos l'abatiment de les forces o de la destresa amb l'espasa, suposava un perill; els primers cabells blancs el sentenciaven a mort». D'alguna manera, l'home del garrot de *La mort i la primavera* plantejaria un cas semblant, però deformat pel temps i, sobretot, per les necessitats de la societat en què viu. Com se'ns presenta, l'home del garrot ara és un home vell que viu en una cova en un racó del bosc i que periòdicament rep els joves del poble per enfrontar-s'hi i vèncer-los —ell, com a molt, en rebrà una esgarrinxada. Ell combat amb un garrot de fusta i els joves amb una canya que han aïllat poc abans. És, com s'ha dit més d'un cop, una institució viril que té la funció doble de ritual de pas i de control exemplar del desig: l'abrandament de la joventut, disposada a tot, tard o d'hora serà reduïda per un obstacle insalvable —o el pas del temps— que farà que el jove perdi, doncs, aquest abrandament —aquest desig. L'home del garrot és la institució que procura, d'una manera reglada, que aquests joves perdin l'abrandament (i el desig, i la joventut) de manera socialment controlada. La batalla no és a mort —la lluita és amb un garrot i no amb una espasa—, i els nois tornen al poble caminant.

Pel que en llegim, sabem que es tracta d'un home vell, de «cabells mig blancs i mig grocs, escassos» (recordem què deia Frazer: «els primers cabells blancs el sentenciaven a mort») que, per l'edat, ja no lluita cada dia amb un noi del poble, com havia fet, sinó que els rep molt més espaiats en el temps. «Ja feia més de cinquanta anys que vivia a la cova. (...) Li duïen menjar i li duïen fems». La manera de guanyar el lloc va ser, de jove, «barallant-se amb dos homes que també sabien fer voleiar el garrot» i matant-los. Que aquests dos homes havien guanyat el lloc matant els anteriors homes del garrot no se'ns diu enlloc, però és fàcil de pensar-ho. Si fos així, la institució que representa hauria patit una mutació considerable amb la qual, a part de canviar les funcions, també perdria el valor mític. Hem de pensar que la vellesa de l'home és una anomalia. L'home del garrot —la institució— s'ha convertit, amb el temps, per un cantó, gairebé en un tràmit burocràtic, i, per l'altre, en una eina només al servei del poder del poble (de l'Estat) —i, com hem vist, mantingut per l'Estat, que li porta aliments i fems, a part que compta amb una molt bona consideració entre gran part dels habitants del poble. Hem de suposar, també, que és sobretot per aquest segon motiu que la nit que es crema el poble un grup de joves va a matar-lo: la mort de l'home del garrot és un atac frontal a l'Estat i els seus mecanismes de control. Amb la seva mort, la institució d'home del garrot s'acaba perdent —és una mort acarnissada i no pas una mort que entri dins de cap construcció ritual. Semblaria que matar-lo era el primer pas cap a un procés de destrucció de l'Estat —en aquest sentit, curiosament, es tracta també d'una mort simbòlica—, però la destrucció completa del model social establert i el canvi cap a un model nou acaba fracassant.

Se'ns diu que l'home ha estat ensenyat en l'art del garrot, en la paciència i a fer exercicis sobre fems des de petit i, per tant, també el podríem considerar com a part d'una classe

social separada, com ho és el senyor. Si fos així, només el podríem considerar com a membre actiu del sacerdoci de la religió del poble. L'home del garrot, però, com se'ns presenta, ja no té un mite o creença que l'aganti, cosa que sí que passa amb tots els altres rituals i pràctiques que llegim. Una explicació seria que el temps i el canvi de funcionament del ritual hagin fet perdre el relat que el justificava.

La funció del mite és que serveixi de context narratiu al culte i se-ne explicació —molt probablement establerta amb posterioritat i segurament canviant—; és el punt ideal des del qual es regeix cada manifestació puntual del culte. El mite és la justificació de les pràctiques de control (moral) de la societat, de l'Estat, el control del mite és el control de les normes que regeixen l'Estat.

(Una altra explicació possible és que l'home del garrot, com que és un personatge incorporat en una redacció posterior, quedés per justificar míticament, o simplement que Rodoreda no cregués necessari d'explicitar-ne una justificació.)

4.

Segons una carta a Joan Sales datada a Ginebra el 18 de setembre de 1961, *La mort i la primavera* s'havia dit, primitivament, *Ombres de primavera*. Rodoreda demanava el parer de Sales respecte el títol; la resposta, tres dies més tard, és clara: «poseu-li *La mort i la primavera* —res d'*Ombres*, que se n'ha abusat massa». El títol que ha quedat, no cal dir-ho, és meridianament millor que el que Rodoreda havia proposat com a alternativa —per bé que sembla que en la consulta que li fa ja l'hagi desestimat gairebé del tot.

Amb tot, *Ombres de primavera* canviava el binomi Mort-Primavera, és a dir, de mort i renaixement —i, per tant, la idea de cicle i cercle— per una imatge que en la primera redacció que dona Carme Arnau en la seva edició era «fulles mortes a terra que només eren records de fulla, ombres de primavera...»; allà hi havia el cadàver, no només com a recordatori de vida passada, sinó també de la mort que hi ha i de la mort que ha de venir. Haguéssim perdut, en el títol, un dels eixos de la novel·la: la repetició que hi ha en la natura i la repetició que hi ha en la societat i que fa els costums i els rituals; cal dir, però, que haguéssim guanyat un centre imaginatiu: les ombres que omplen el llibre de cap a cap. Però els guanys són molt més grans que les pèrdues.

La creença de fons que proposa Rodoreda és prou evident: hi ha una relació directa entre l'ombra i l'ànima de les persones, primer, i, després, amb certes forces espirituals sobrenaturals alienes a les persones. Aquesta relació tindria tres nivells de creença. El primer seria la relació més directa entre l'ombra i l'ànima de la persona viva: Rodoreda diu: «i va dir que un dia d'hivern que feia sol havia començat a seguir el meu pare perquè l'ombra que feia el meu pare era calenta» i més endavant diu que «la meva dona se'n va entornar a viure amb els vells de l'escorxador com quan era petita, com abans de prendre l'ombra al meu pare amb la vida i tot». Frazer explica el fenomen:

«És freqüent que (el salvatge) consideri la seva ombra a terra i el seu reflex a l'aigua o en un mirall com la seva ànima, o en darrer terme, com una part vital de si mateix, i necessàriament, com una

font de perills que el puguin escometre. (...) A l'illa de Wetar hi ha bruixots que fan emmalaltir una persona només ferint-li l'ombra amb una llança».

El segon nivell aniria un pas més enllà i identificaria ànima i ombra en la mesura que, un cop morta la persona, l'ànima que pullula pel món continua tenint una part visible (i després invisible) que és l'ombra; s'acabarà utilitzant *ombra* com a sinònim d'*ànima*. «Els qui morien a l'aigua els tornaven a l'aigua. (...) Però de nit, allà on els havien llançats, es veia una ombra. (...) I deien que l'ombra del mort tornava allà on havia nascut. Deien que morir era fondre's amb l'ombra», diu Rodoreda. D'aquest segon nivell, Frazer n'illustra una creença semblant quan explica que als esquimals de l'estret de Bering no els està permès de fer servir eines afilades o punxants en tot el poblat durant tres dies després de la mort d'algú «per tal de no ferir l'“ombra” que pot rondar pel poble durant aquells dies, i si es ferís accidentalment (...) s'enfadaria molt i atrauria malalties o la mort a la gent». El tercer nivell, que Frazer exemplifica, entre altres, amb la creença d'alguns pobles de Polònia en què es porten «amulets de ferro per tal de fer fugir els mals esperits i d'altres “ombres”», seria aquell segons el qual s'identifica tota força sobrenatural amb una ombra, seria, entre altres, el moment en què el protagonista diu: «em va semblar que tot el poble cremava i que les ombres l'havien encès mentre el poble es preparava a defensar-se»; i no en va el poble té la figura del guaita, consagrada a vigilar si mai veu que s'acosten les ombres, un dels perills externs més importants que té el poble.

5.

Un dels temes principals de la novella és el desencaixament de l'individu amb la societat en què viu. Rodoreda juga a tensar tant com pot el protagonista, dotant-lo, per un cantó, d'una mirada, diguem-ne, naïf, sí, però que sobretot el que li dóna és una distància moral molt forta amb el que ens explica, cosa que fa que, tot i ser un monòleg, les seves vivències se'ns presentin gairebé narrativament objectives —gairebé mai no desconfiem de res del seu relat. Aquesta distància moral —que, cosa difícilíssima, no té res a veure amb la ironia, sinó amb una mena d'egoisme innocent, per dir-ne així— dóna al protagonista, i de pas al que ens explica, una distància de seguretat que fa que mai sigui activament part de res —les seves accions no miren mai cap a la societat, sinó, com a molt, cap a algú com ara la madrastra, el noi del ferrer o la seva filla, però sobretot cap a ell mateix—; mai no participa del joc social, i quan ho fa, ho fa com algú que n'és completament *altre*, però que n'és part. Rodoreda, així, crea una mena de veu que és al mateix temps dins del relat, però que se'n manté, en certa manera, fora. El protagonista és algú que sembla que visqui la vida com si no fos una cosa seva.

Per l'altre cantó, se'ns presenta una societat completament regida pel mite i que no accepta cap agent que el posi en dubte. El protagonista, però, no hi és cap problema actiu —no té cap voluntat de ser problema, podríem dir—, per bé que sí que hi és un problema per estrany: crea un marge en la societat que és ell sol, per això passa la major part del temps fora del poble, per això li toca (i sabem que estava preparat) el «bastonet amb la forqueta» que el farà ser l'elegit a passar pel riu que corre per sota el poble. Així, allò que

semblaria que és un ritual de pas —com ho era l'home del garrot—, el trobem també com una institució social de control que pren la forma d'un esdeveniment d'origen religiós. Recordem que els homes sense cara viuen apartats de la societat —en formen part, però en són un racó.

Rodoreda posa en joc la consciència individual i social dels individus i la força institucional i de control que certes institucions tenen sobre aquests individus. I posa en evidència que en una societat hi ha els desplaçats, que en un primer instant semblarien agents disruptius —que qüestionen ja no la jerarquia, sinó els fonaments de la jerarquia del poble, sigui per inconsciència, per voluntat o per distància moral—; la societat, però, els acaba incorporant com a part de l'estructura. És el cas del fill del ferrer, que s'acaba convertint en pres. El pres és una figura que la societat de la *La mort* té per absorbir aquests agents del desordre en la mesura que els controla i els institucionalitza —el pres prendria el paper del bufó que se li permet anar en contra del poder, està desplaçat de la societat, però, al mateix temps, la societat contra la qual predica li té un espai reservat i així n'anulla el discurs. No és bandejat completament del poble, només se l'en separa, però tothom qui ho vulgui el pot anar a veure —forma part activa de la vida del poble. El pres pot dir totes les «veritats» que vulgui, que serà entès pel gruix de la societat com un boig i com una distracció —també com l'ase dels cops. És la idea prou coneguda que el centre crea ell mateix els seus marges per evitar que se li creïn més enllà del seu control, que és el que passava amb el protagonista. N'habilita els espais, i així els en condiciona l'estructura; «els dissidents han de ser així», sembla que es digui. De presos sempre n'hi ha, ja se'ns diu que antigament n'hi havia hagut un altre i el noi del ferrer, un cop desaparegut l'actual, ocuparà el seu lloc.

A part d'atribuir-li un, diguem-ne, pecat moral, que és que un dia va robar, el pres s'animalitza perquè, per un cantó, tingui un paper dins el joc ritual del poble, i, per l'altre, per fer perdre credibilitat al que pugui dir: quan per fi renilla, passa a ser cavall i deixa de ser persona. El pres, quan renilla, també passa a ser aquell cavall del mite fundacional del poble: ell és el cavall assassí del primer dels habitants. Recordem que el primer habitant del poble, com si es tractés d'Hipòlit —el mite de la mort del qual és als fonaments del mite del Rei del Bosc de Nemi—, va morir sota les peülles del seu cavall. El senyor explica el mite així:

«i l'home que ja era mort per dintre d'ençà del dia que havia començat a empaitar la serp va morir per fora trepitjat pel seu cavall, al cap dels anys, allà baix, en el colze del riu, vora el cementiri dels arbres... (...) i en el poble encara se senten els renills d'aquell cavall embogit perquè l'home li havia passat la seva mort fent-li empaitar la serp temps i més temps...» (p. 135).

El noi del ferrer crida enmig de la petita guerra que hi ha a la novel·la, i poc després ocupa el lloc del pres. La presència constant dels cavalls dins la vida de la gent del poble és la marca ritualitzada de la presència de la mort dins la vida dels seus habitants. Així, només els vells —els més pròxims a la mort— poden tractar amb la mort. Al mateix temps, el cavall es manté en la vida ritualitzada en la mesura que és el record d'aquell primer fundador, el representa. El cavall portava la mort del primer habitant a dintre perquè havia

de ser l'agent de la seva mort. Si aquell primer cavall mata el seu genet, d'alguna manera és el seu contrari al mateix temps que és pròpiament, també, el genet. La figura del pres entraria dins aquest joc de representacions, de fer present en el dia a dia el relat de l'origen del poble.

El pres, com els nois que han de passar el riu, és, també, una víctima expiatòria del poble. Amb la seva expulsió, s'expulsa ritualment el mal del poble: dóna un cos concret al mal i el fa assenyalable al mateix temps que fa que el poble en quedi net. Però és una expulsió que fa present l'expulsat: és record i és exemple.

6.

Una de les troballes principals de *La mort i la primavera* és el desplaçament del joc social a un món completament desconegut per nosaltres, l'estranyesa que hi crea era el millor mirall per fer-hi passar per davant la societat que li havia tocat viure. Posades de costat *La mort i la primavera* i *La plaça del Diamant*, un cop trets tots els elements contextuals i contingents, és a dir, tot allò que les fa diferents, ens en queda només el que hi fa de fonament en totes dues, que és, per un cantó, la construcció dolorosa de la vida de l'individu i la relació que té amb la societat, i, per l'altre, la construcció d'aquesta societat a partir de la religió o la ideologia i les estructures de dominació, de poder i d'unificació d'un nosaltres —i l'ús que en fa el poder d'aquest nosaltres— que se'n deriven. Tenir-hi a prop textos com *La branca daurada* ajuden a centrar la lectura, ja no en un món d'estranyeses —que ja hem vist que no ho eren—, sinó en el joc de funcionaments socials i individuals que hi ha dibuixats. *La mort i la primavera* és creació i risc i joc, però sobretot és ordenació del món a partir del món possible, cosa humana i viure en el món que es fa més clar a partir dels desplaçaments que la literatura —és a dir, la vida pensada i dita— proposa.



Imatge de l'article:

Golden Bough, de Joseph Mallord William Turner.

1. No he trobat enlloc que Rodoreda hi mencioni ni Frazer ni cap autor important pel que fa a la història i l'antropologia de les religions, ni n'he sabut veure cap llibre a la biblioteca personal de Mercè Rodoreda que ha arribat a la Fundació que porta el seu nom; sí que és cert que en, diversos casos, els crítics han anat a buscar alguns dels aspectes teòrics de Mírcea Eliade per a'udar-se en la lectura de la novel·la. Una lectura utilíssima en aquest sentit —sobre religió, mite, societat— és l'epíleg d'Arnau Pons a la darrera edició de *La mort i la primavera* a Club Editor, que, segueixo en més d'un punt. Es pot consultar també la part corresponent a *Miralls màgics*, de Carme Arnau, qui, encara que molt de passada, diu que Rodoreda era lectora d'Eliade. I en una mena de lectura completament diferent, val molt la pena «Les fosques glicines. Sobre *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda», l'assaig de Lluís Solà inclòs dins el seu *La paraula i el món*. [D](#)

ETIQUETES: [CARME ARNAU](#) [JAMES GEORGE FRAZER](#) [L'EXILI DE DÉU](#) [LA BRANCA DAURADA](#) [LA MORT I LA PRIMAVERA](#)

[LA PARAULA I EL MÓN](#) [LA PLAÇA DEL DIAMANT](#) [LLUÍS DUCH](#) [LLUÍS SOLÀ](#) [MERCÈ RODOREDÀ](#) [MIRALLS MÀGICS](#) [MIRCEA ELIADE](#)



JAUME COLL MARINÉ | ÚLTIMES PUBLICACIONS

(Muntanyola, 1989). És llicenciat en filosofia i ha publicat els llibres de versos *Quanta aigua clara als ulls de la veïna* (Edicions 1984, 2014) i *Un arbre molt alt* (Edicions 62, 2018; Premi Ausiàs March i Premi Cavall Verd - Josep Maria Llopart de l'AELC). També està fent un treball de doctorat sobre Segimon Serrallonga, és membre del consell de redacció de la revista *Reduccions* i és baixista del grup Obeses.

Articles relacionats



Pedrolo, l'elefant contagiós (II)



Presència és absència. El poema llampec en l'obra de Lluís Solà



Ser dramaturga era i és

[Llibres](#)
[Cultura](#)
[Nosaltres](#)
[Contacte](#)

© LA LECTORA
hola@lalectora.cat

[Política de privacitat](#)
[Copyleft](#)



© LA LECTORA 2018