

## La mort i la primavera en anglès

Visat núm. 12  
(octubre 2011)  
per Hugh Ferrer

Perquè la novel·la emergís amb forma pròpia, calia aconseguir que els lectors s'allunyessin de la forma més habitual de publicació en prosa de l'època: la literatura religiosa. Des d'aleshores, la ficció ha estat jugant prop d'aquesta antiga falla geològica, que en ocasions fins i tot ha arribat a creuar. La literatura modernista, per exemple, va trobar una varietat de maneres subtils i no tan subtils (ambigüitat, simbolisme, etc.) per abeurar-se tangencialment del pou de la religió, mentre que el realisme màgic sembla haver obtingut passaports per a tots dos regnes.

La gran escriptora catalana del segle XX Mercè Rodoreda (1909-1983) no és gaire coneguda entre els lectors angloparlants. La seva novel·la *La plaça del Diamant* (1962) —la novel·la catalana més aclamada de tots els temps— no va aparèixer en anglès fins al 1980 (sota el títol *Time of the Dove*). Posteriorment es van publicar les traduccions a l'anglès de tres obres més: la novel·la de 1966, *El carrer de les Camèlies* (*Camilia Street*, 1993), i dos reculls de contes curts, el més recent dels quals el va publicar el 2006 l'editorial University of Nebraska Press. Amb tot, Mercè Rodoreda continua sent una gran desconeguda per a molta gent (entre la qual, fins fa poc, s'hi comptava també un servidor). És per això que vull oferir aquestes interseccions —entre la ficció i la religió, el modernisme i el realisme màgic— com un marc de referència aproximat i una manera d'acostar-se a un text considerat l'obra mestra del darrer període de la seva autora, la novel·la pòstuma *La mort i la primavera*.

Traduïda recentment per Martha Tennent i publicada per primera vegada en anglès al maig de 2009 per Open Letter Books, *La mort i la primavera* (*Death in Spring*) pot llegir-se, i potser en algun nivell s'ha de llegir, com un missatge dirigit a un govern opressiu i autoritari, en especial al de Franco (Rodoreda va viure vint anys a l'exili), però això no la converteix en una novel·la provinciana. Tal com succeeix a *1984* d'Orwell, a *We* (*Nosaltres*) de Zamiatin o a *Metropole* (*Metròpoli*) de Karinthy, la crítica, impulsada per elements fantàstics, transcendeix qualsevol blanc específic.

Certament, *La mort i la primavera* està plena d'imatges fantàstiques. La funció de moltes d'aquestes imatges és revelar un sistema de símbols naturals que són alhora suggestius, evocatis i profundament paradoxals: els lectors no tornaran a mirar els arbres com fins aleshores ho havien fet. D'altra banda, hi ha altres imatges que provenen del poble anònim que apareix a la novel·la i dels rituals obertament religiosos i sovint espantosament violents que s'hi celebren. La comparació que va suggerir l'editor de *La mort i la primavera* amb el relat «The Lottery» («La loteria»), de Shirley Jackson, no fa justícia a la majestuositat de les crueltats comeses en aquest poble). La màgia

de la novel·la rau entre aquests dos sistemes, el natural i el ritual. En una novel·la típica, un sistema dominaria l'altre; però aquí, tal com passa en gran part de l'obra de García Márquez, el *temps* és la força última que ho organitza tot, una força d'una ambivalència implacable. Rodoreda trenca forces antagòniques que tenen com a resultat un conte popular sobre la vida i la mort que fa implosió, com una història que Caront podria explicar als passatgers de la seva barca mentre creuen el riu que separa els dos mons.

La novel·la comença amb transició i dubte: «Aleshores em vaig treure la roba, la vaig deixar al peu d'un lledoner a tocar de la pedra del boig i abans de ficar-me a l'aigua vaig mirar ben bé el color que el cel hi deixava...».

El narrador, un noi sense nom de catorze anys a punt d'entrar a l'edat adulta, inicia un viatge i, simultàniament, s'atura. De fet, alhora que emprèn un viatge (el temps passa, es casa, té fills, participa en un seguit de rituals), la seva evolució es veu constantment obstaculitzada (l'edat del noi no es torna a esmentar en tot el llibre, ni tan sols sembla que envelleixi, sinó que roman eternament a la frontera de l'edat adulta). Posar-se en marxa i aturar-se: el model narratiu bàsic de la novel·la queda reflectit tan profundament en l'estil de la traducció que hem de felicitar Martha Tennent per haver sabut reproduir el contradictori estira-i-arrotonsa entre la immobilitat i el canvi; una oscil·lació constant que revela que els temes exuberants del llibre són vius i actius, també, des del punt de vista lingüístic.

Evidentment, les pauses són mers interludis; el canvi és inevitable, les coses avancen (més o menys): dues frases més i el corrent d'aigua freda ens arrossega riu avall. La resta del primer capítol (un capítol de llenguatge efervescent, com un poema en prosa) arriba al lector com un torrent d'escenes retrospectives interrompudes per descripcions de paisatges, per la narració de determinats rituals (que inclouen l'excauació en la negra nit de terra vermella, amb què els habitants del poble pinten les seves cases), i per reflexions diverses, envitricollades i poètiques que, al seu torn, es veuen interrompudes en nombroses ocasions per una abella que obliga el narrador a fugir cap a l'altra riba, una abella el vol de la qual traça amb exactitud la línia del temps i la consciència narratives que giravolta al llarg de la novel·la.

És impossible resumir tot allò que la novel·la desplega. *La mort i la primavera* és tan perfecta i completa com una fuga, i un d'aquests llibres tan singulars que (amb permís de Flannery O'Connor) per parafrasejar-lo s'hauria de repetir sencer: la imatgeria és summament polièdrica, el llenguatge és extremament suggerent, l'estructura és d'una complexitat exquisida.

I tot i això, amb les simples frases inicials es posa en marxa un ball entre l'acció metafòrica i el simbolisme tradicional, un ball coreografiat a cada pas per un domini artístic consumat. El riu, la pedra del boig, l'arbre: aquests elements centrals creixeran exponencialment en transcendència en el transcurs de la novel·la. Els motius secundaris maduren i es transformen, entreteixeixen amb bellesa les grans imatges (i s'hi obren pas) seguint un instint gairebé orgànic: l'abella del primer capítol, per exemple, es converteix en els ocells del capítol següent; i el seu vol errant dóna pas al voleteig de les papallones. Les boles de cristall (cling!) es converteixen en bombolles de sabó, en boles de greix, en ous d'ocell. Així, les bombolles de sabó «rimen», com si diguéssim, amb el voleteig de les papallonetes, que, al seu torn, rimen amb les bombolles de la resina que sua d'un tall en forma de creu a l'escorça d'un arbre. Aquests sistemes d'imatges i símbols se succeeixen l'un rere l'altre. Cadascun dels elements de la novel·la formen part d'un tot, cada ésser viu és un participant més de la lluita contra la por de morir (i d'envellir) que emana del poble, on el narrador voleteja entre la infantesa i l'edat adulta.

Com ja hem dit, ni la natura ni el poble poden assolir la victòria en termes absoluts. És la paradoxa el que marca la pauta: la metamorfosi (que comença quan el protagonista es treu la roba a la

primera frase del llibre) es veu constantment interrompuda per l'estasi; i en l'univers de *La mort i la primavera* les trampes en què un cau de vegades són alliberadores.

Des de bon principi, el lector es deleix per saber si els violents i obscurs rituals del poble (rituals en què víctima i opressor es confonen permanentment) acabaran alliberant o destruint el narrador. Però la història no ofereix respostes senzilles; el lector s'haurà de submergir al riu de la metafísica de Rodoreda, on la vida i la mort es penetren mútuament de manera inextricable, on un paisatge fantasiós es mescla amb la bellesa del llenguatge cristal·litzat en mecanismes de rellotgeria... És aleshores quan la resposta emergeix i encaixa perfectament al seu lloc: la novel·la es revela llavors com una crònica elegant i profunda sobre uns misteris que sovint només s'intenten esclarir des de la religió.

Traduït per Maria Riera