

# Representació plàstica, viatge i ciclicitat a *Quanta, quanta guerra...* de Mercè Rodoreda

JOANA MASÓ *Universitat de Barcelona*

RESUM: Aquest article planteja la lectura de diversos aspectes de la novel·la de Mercè Rodoreda *Quanta, quanta guerra...* en relació amb algunes de les seves fonts i el context cultural en què aquestes la situen.

PARAULES CLAU: literatura comparada, novel·la, art, cinema, Mercè Rodoreda.

ABSTRACT: This article compares Mercè Rodoreda's novel *Quanta, quanta guerra...* with some of their sources. Thus, it places the novel in its cultural –not only literary– background.

KEYWORDS: Comparative literature, novel, art, cinema, Mercè Rodoreda.

El títol del famós quadre de Francisco de Goya que encapçala *Quanta, quanta guerra...* («Los sueños de la razón engendran monstruos») no és atzarós si pensem en la influència que tingué la representació plàstica en l'obra literària de Mercè Rodoreda. Aquest epígraf de Goya concentra alhora la referència als desastres de la guerra i a la pintura, d'igual manera que Henri Michaux i Antonin Artaud, escriptors molt llegits per Rodoreda, produïren dibuixos i pintures on les violències de la guerra mai no hi eren lluny.

Mercè Ibarz ha parlat de la pintura com el “taller literari”<sup>1</sup> de Rodoreda i ha recordat l'impacte que les visites al Louvre i a les exposicions de Klee, Kandinski, Dubuffet i Michaux causaren en l'obra de l'escriptora. Quan Rodoreda diu en el seu pròleg a *Quanta, quanta guerra...* que el llibre va néixer de la visió de les fotografies del film del director polonès Wojciech J. Has titulat *El manuscrit trobat a Saragossa*, no podem deixar de pensar en la figura d'Antonin Artaud escrivint a raig *Van Gogh le suicidé de la société* després de la seva visita a l'exposició de Van

1. M. IBARZ, «La pintura com a taller literari», *El País*, Barcelona: 19 d'abril de 2008, p. 7; vegeu també el subcapítol «Amb l'ajut de la pintura», dins de M. IBARZ, *Mercè Rodoreda*, Barcelona: Empúries, 1991, p. 90-93.

Gogh a l'*Orangerie* de París el 1946. Un Artaud literalment convulsionat pels paisatges i flors pintats per Van Gogh escriví un assaig literari sobre paisatges en deliri i flors escorxades –gira-sols ensangonats i torturats, roselles «rabiosament puntuades i esbocinades», esbatanades–, que ressonen en el motiu rodoredià de les flors dins de *Quanta, quanta guerra...* En la novel·la, els «geranis vermells i rosa morts de set i mig desflorits» o certa muntanya «amb la foradada als peus, alta, ampla i negra com una ferida lletja»<sup>2</sup> ens fan pensar en aquella natura «retranspirada» i escandida per les «bombes atòmiques»<sup>3</sup> que Artaud va veure en els quadres de Van Gogh i que li serviren per forjar en l'escriptura literària una violència fulgurant i estranya ja present en els contes d'Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffman o Gérard de Nerval.<sup>4</sup>

Tanmateix, aquests nous «cossos-paisatge» o «cossos de sensibilitat»<sup>5</sup> que Évelyne Grossman identifica en l'escriptura foradada d'Artaud i que són indestriables de l'experiència plàstica dels quadres de Van Gogh, en el cas de Rodoreda, mantenen una relació ben diversa amb la imatge pictòrica o cinematogràfica. Dels paisatges animats, vivificats i impregnats de figurativitat de Rodoreda, d'aquells paisatges esqueixats que porten les nafres de la guerra amb tots els seus penjats, els fotogrames del *Manuscrit trobat a Saragossa* només en són el punt de partida.

A diferència de l'omnipresència dels quadres de Van Gogh en el llibre d'Artaud, la imatge cinematogràfica que, segons la pròpia autora, originà *Quanta, quanta guerra...*, només hi serà present d'una manera espectral. Més enllà de l'estructura en jornades pròpia del film que podria recordar l'organització de la novel·la de Rodoreda en una sèrie de capítols breus que narren històries cada vegada diferents, l'autora subratlla que, així com «[e]n 'El manuscrit trobat a Saragossa', Saragossa no hi sortia. En 'Quanta, quanta guerra...', de batalla, allò que se'n diu una batalla, no n'hi ha cap.»<sup>6</sup>

Seguint aquesta analogia entre les dues absències que Rodoreda identifica en el títol de la novel·la de Potocki<sup>7</sup> que Has portarà al cinema i en el títol de la seva pròpia novel·la, l'autora ens diu d'entrada que l'estatut de l'intertext cinematogràfic dins de *Quanta, quanta guerra...* no és ni el de la referència d'autoritat, ni el de la

2. M. RODOREDA, *Quanta, quanta guerra...*, Barcelona: Club editor, 1980, p. 202 i p. 216.

3. A. ARTAUD, *Van Gogh le suicidé de la société*, París: Gallimard, Col. L'imaginaire, 2001, p. 67: «des coquelicots... rageusement ponctués et déchiquetés»; p. 64: «une nature retranspirée» i p. 27: «des bombes atomiques» [si no s'indica el contrari, totes les traduccions del francès són meves].

4. Aquests són els autors citats pel propi Artaud, *ibidem*, p. 46.

5. Vegeu el pròleg d'E. GROSSMAN a *ibidem*.

6. M. RODOREDA, *Quanta, quanta guerra...*, p. 23.

7. Vegeu-ne la recent traducció catalana d'Anna Casassas, *El manuscrit trobat a Saragossa*, Barcelona: Quaderns Crema, 2009.

inspiració o influència, ni el de l'omnipresència. Com recorda Manel Ollé en el seu recent article titulat «Manuscrit trobat al vell Publi», la pel·lícula de Has «s'obre amb una fusió alquímica del sol i de la lluna, que apareix cap al final de la novel·la de la Rodoreda»<sup>8</sup> i, certament, el munt d'històries que Rodoreda fa viure a l'antiheroi Adrià Guinart és un enfilall d'aventures fosques, misterioses, picaresques o miserables que recorda les jornades del *Manuscrit* de Has, però sense reproduir-ne ni la tonalitat ni el projecte crític.

El film *El manuscrit trobat a Saragossa* és, doncs, alhora present i absent de la novel·la de Rodoreda, d'igual manera que la novel·la de guerra anunciada pel títol serà «una novel·la amb poca guerra però amb un fons continuat de guerra»<sup>9</sup>. És així com Rodoreda reformula la relació del text literari i de certa inspiració plàstica constant en les seves novel·les: el caràcter punyent de les imatges de Has no desemboca en una literalitat que lligaria el text a la imatge, sinó que la paraula i la figuració estableixen un joc crític que seria més propi del llibre d'Henri Michaux sobre Magritte que del *Van Gogh* d'Artaud.

Aquest escriptor i dibuixant tant estimat de Rodoreda publicà el 1972 un breu assaig poètic titulat *En rêvant à partir de peintures énigmatiques (Somiant a partir de pintures enigmàtiques)* on estableix una complexa relació amb els quadres de René Magritte. Michaux descriu un seguit de quadres signats per les enigmàtiques inicials “R.M.”, que no seran explicades fins a les últimes pàgines. A l'enigma de la figura que s'amaga darrere aquestes inicials, l'autor afegeix una segona incògnita: hi descriu poèticament una sèrie d'imatges de “R.M.” sense fer esment dels títols dels quadres comentats, per tal que el lector esdevingui un espectador o visitant imaginatiu en absència dels quadres descrits. L'experiència de lectura que proposa Michaux en el seu llibre és singularment única, ja que un cop desvelada la identitat del pintor en qüestió, el lector veu limitada la seva capacitat imaginativa: un cop ha visualitzat el famós quadre de Magritte on una cara escultòrica de marbre blanc està tacada de sang, el lector ja només veu els núvols blancs magrittians sobre fons blau cel, amb la cortina de vellut vermell que l'acompanya. El lector ja no pot veure de cap altra manera «en un bell rostre silenciós, o en un rostre sense cos, o en una cara de guix o de marbre, com el front immòbil recorda de cop i volta una o altra cosa i com la templa es mulla amb el record d'un antic esdeveniment tràgic»<sup>10</sup>.

La interrelació de la lectura i la imatge s'organitza per a Michaux al voltant de la recerca d'allò desconegut. Per aquest motiu confessa al final del llibre que, un

8. M. OLLÉ, «Manuscrit trobat al vell Publi», *L'Avenç*, núm. 353, Barcelona, gener 2010, p. 66.

9. *Ibidem*, p. 14.

10. H. MICHAUX, *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, Montpellier: Fata Morgana, 1972, p. 13: «...dans un beau visage silencieux, ou dans un visage sans corps, ou dans une tête en plâtre ou en marbre, le front immobile prendre soudain mémoire de ceci ou de cela et la tempe se mouiller du souvenir d'un ancien événement tragique».

cop vistes un gran nombre d'exposicions de Magritte i havent conversat amb aquella persona que «feia Magrittes», «per a mi, l'operació s'havia acabat: la d'introduir-me en el desconegut». És, doncs, el desconegut –«entrar dins l'escriptura d'una persona estrangera»–, allò que Michaux cerca en la circulació de la imatge i la paraula (com el mateix Magritte), ja que es tracta de traçar «camins» inesperats o un «viatge, si voleu».<sup>11</sup>

És coneguda la influència de les lectures dels llibres de viatges de Michaux en l'obra de Rodoreda i, en particular, en el recull de contes *Viatges i flors*<sup>12</sup> publicat l'any 1980, data de publicació de *Quanta, quanta guerra...* Ambdós llibres s'articulen a partir de l'estructura del capítol curt –dinou curts *Viatges a uns quants pobles*, d'entre dues i quatre pàgines, i trenta-vuit breus *Flors de debò*, de mitja a una pàgina, configuren el recull *Viatges i flors*, mentre que *Quanta, quanta guerra...* presenta un total de quaranta-tres capítols breus. Això no obstant, el díptic rodoredià de 1980 no només recorda el caràcter breu i fragmentari dels escrits de Michaux, o la temàtica del viatge que travessa la seva producció literària –*Ecuador* (1929), *Un barbare en Asie* (1933), *Voyage en Grande Garabagne* (1936), *Au Pays de la Magie* (1941)–, sinó també la recerca d'allò desconegut en l'experiència del viatge.

Els viatges geogràfics però també interiors de Michaux –*Lointain intérieur* (1938) o *L'espace du dedans* (1944)– insisteixen en la recerca d'una estranyesa exterior o interior al subjecte que es converteix en el centre de la recerca literària, i que l'escriptor belga segueix buscant el 1972 en aquella estranya plasticitat d'uns quadres de “R.M.” que no anomena, que ni cita ni data, per tal de mantenir una imatge massa coneguda lluny de l'imaginari col·lectiu que aplanava la imaginació. És en aquesta recerca del desconegut que sorgeix entre el text literari i la referència plàstica, on el gest de Michaux i el de Rodoreda semblen trobar-se. Per bé que Michaux «amagui» o «encripti» la referència explícita a la pintura de Magritte per poder figurar amb més força les imatges literàries vinculades a la proposta plàstica del pintor parisenc i, per la seva banda, Rodoreda sembli fer el gest invers –referenciar de manera explícita en les primeres ratlles del pròleg el naixement de la seva novel·la citant una pel·lícula que només hi serà present de manera espectral–, Rodoreda i Michaux esbossen una mateixa relació entre la imatge i el text com a experiència del desconegut.

11. *Ibidem*, p. 71-72: «J'abordais donc celui qui faisait des Magritte [...] Pour moi, l'opération était terminée: celle de m'introduire dans l'inconnu»; i p. 8: «Car c'est de chemins qu'il s'agit, de voyage, si l'on veut.»

12. Vegeu M. CASACUBERTA, «Els altres móns de Mercè Rodoreda i Henri Michaux», *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, p. 129-139.

Els quadres de R.M. que, d'alguna manera, aquí han servit de 'suports de meditació', generalment fan somniar [...] Sobretot jo volia aprendre on em conduïrien, aquests quadres, com em portarien, em contrariarien, els desigs que sorgirien en mi, les reflexions, les meves respostes als esfínx i quines serien les trobades i els rebuïgs de trobades.<sup>13</sup>

*Quanta, quanta guerra...* va néixer una tarda al vestíbul de l'antic Publi Cinema on havia entrat a mirar les fotos de la pel·lícula que estaven passant: *El manuscrit trobat a Saragossa* [...] Passeig de Gràcia amunt pensava si jo no podria fer una novel·la que arribés al grau de poesia i de misteri de 'El manuscrit trobat a Saragossa'. Havia de crear un personatge i llançar-lo a córrer món. ¿Un vagabund? No. Els vagabunds ja estan acostumats a anar pel món i el món no els sorprèn gaire. ¿Potser un soldat? [...] Procurar-li aventures amb gent estranya.<sup>14</sup>

Aquest «misteri»<sup>15</sup> que Michaux figura a través de la imatge de les «respostes als esfínx» o les trobades futures, i que Rodoreda posa en escena rebutjant la figura dels vagabunds com a viatjants que ja no fan l'experiència de la sorpresa davant de «gent estranya», són la resposta dels dos autors a l'intertext plàstic. Imatge pictòrica, per un, i cinematogràfica, per l'altra, són el marc d'aquesta experiència de l'alteritat o del viatge en l'escriptura literària. «[A]nar pel món», «que, com als poetes, tot el que veïés el deixés sorprès», «[p]rocurar-li aventures amb gent estranya»<sup>16</sup>: vet aquí la caracterització rodorediana del personatge d'Adrià Guinart que encarna aquest viatge desconegut que és tota guerra, un veritable *voyage au bout de la nuit*, per recordar el títol del llibre de Céline citat per la mateixa Rodoreda en la seva conversa amb Baltasar Porcel.<sup>17</sup>

13. H. MICHAUX, *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, p. 7: «Les tableaux de R.M., qui ont servi ici en quelque sorte de 'supports de méditation', généralement donnent à rêver [...] Je voulais surtout apprendre où ils me mèneraient, ces tableaux, comment ils me porteraient, me contrecarieraient, les envies qui en moi seraient suscitées, les réflexions, mes réponses aux sphinx et quels seraient les rencontres et les refus des rencontres.»

14. M. RODOREDA, *Quanta, quanta guerra...*, p. 13-14.

15. Pel que fa al misteri no només com a motiu literari de l'obra de Michaux sinó com allò que envolta la figura de l'escriptor, vegeu el pròleg de Marta Segarra a H. MICHAUX, *La noche se agita. Lejano interior precedido por Plume*, edició bilingüe, traducció espanyola de Marta Segarra, Castelló: Ellago Ediciones, 2009, p. 17 i següents.

16. M. RODOREDA, *Quanta, quanta guerra...*, p. 14.

17. B. PORCEL, «Mercè Rodoreda o la força lírica», *Serra d'Or*, VIII: 3, 1966, p. 74 [234]: «El meu llibre *Vint-i-dos contes*, publicat, em sembla el 1958, va ser començat a Bordeus l'any 1945 o 46. Feia anys que no havia escrit ni una ratlla. Sortia d'un d'aquests viatges *au bout de la nuit* durant els quals escriure semblava una ocupació espantosament frívola: la fugida de París, a peu, amb alguns espectacles al·lucinants, incendi d'Orléans, bombardeig del pont de Beaugency, amb carros plens de morts... Dos anys a Limoges, morint al dia, com deia aquell; dos anys a Bordeus, vivint-hi...».

En el seu magnífic epíleg a *Quanta, quanta guerra...*, Antoni Mora assenyala, en paraules de Rodoreda, que «el cinema ens dugué la realitat de la guerra»<sup>18</sup>, declaracions que ens permeten aïllar, dins de la referència precisa al film de Has, la referència de l'autora al suport cinematogràfic per si mateix. Altrament dit, Rodoreda ens convida a concebre la referència filmica del *Manuscrit trobat a Saragossa* com una referència general al paper del cinema com a gran difusor de les imatges de les guerres reals.

La «realitat» de la guerra és, certament, una de les grans qüestions que van i vénen en la correspondència epistolar de l'autora amb el seu editor, Joan Sales, que s'inicia el 1960 i s'interromp el 1983, any de la mort d'ambdós escriptors. Pel que fa a la guerra, Rodoreda no es limita a demanar a Sales informacions sobre la batalla de l'Ebre o a pouar en l'experiència del seu exili errant per diferents ciutats franceses com París, Roissy, Orleans o Bordeus durant els anys 40, sinó que l'autora ja assenyalava al seu fidel editor aquesta contradicció entre el realisme i la poeticitat de la guerra present a *Quanta, quanta guerra...* El 1979, en la seva carta del 4 de febrer a Joan Sales, Rodoreda ja apuntava que aquest títol li semblava «massa gràfic, poc misteriós... poc suggeridor», i dos anys més tard, el 22 de gener de 1981, li deia que «[h]auria d'haver triat un títol més vague, menys concret (massa realista per una novel·la tan poc realista).»<sup>19</sup> Certament, tant Rodoreda com Sales són conscients de l'elevada tonalitat poètica de *Quanta, quanta guerra...* –cosa que, sigui dit de passada, els farà renunciar a presentar la novel·la al Premi Planeta. Per a Sales, *Quanta, quanta guerra...* és una «novel·la poemàtica» o un «poema en prosa» «irrealista», es tracta d'«un poema molt estrany i fascinant que vola molt enlaire» i de «to extremadament líric», tal com ho escriu a Rodoreda en la seva carta del 15 de març de 1979.<sup>20</sup>

Així doncs, d'una banda, som davant d'una novel·la irrealista emmarcada per un peritext realista –un títol massa «concret» per poder transmetre el contingut líric de l'escriptura de *Quanta, quanta guerra...* De l'altra, topem amb una concepció rodorediana del cinema com a portador de la realitat de les imatges de guerra que contrasta amb l'imaginari fantàstic, exòtic i alquímic del film de Has. Altrament dit, per bé que Rodoreda indiqui la força de realisme del cinema en general, ella fa néixer la seva novel·la sota el signe d'un film que forma part del cinema fantàstic. D'igual manera, malgrat que Rodoreda subratlla en diferents cartes adreçades a Sales que *Quanta, quanta guerra...* és un títol que no recull prou la recerca d'allò

18. A. MORA, «La guerra, sí», epíleg a *Quanta, quanta guerra...*, Barcelona: Club Editor, reed. 2008, p. 224.

19. M. RODOREDA i J. SALES, *Cartes completes (1960-1983)*, edició a cura de Montserrat Casals, Barcelona: Club Editor, 2008. Cartes de Mercè Rodoreda a Joan Sales, p. 780 i p. 884.

20. *Ibidem*. Carta de Joan Sales a Mercè Rodoreda, p. 790-791.

misteriós i desconegut al voltant de la qual gira la novel·la i proposa altres títols alternatius –com, per exemple, *El soldat i les roses* o *Les aventures d'Adrià Guinart*<sup>21</sup>–, l'autora no acaba mai d'abandonar aquest títol que mostra, de manera redundant, una forta proximitat amb la guerra.

Potser cal buscar els motius pels quals Rodoreda no acabà repressant un títol que, d'entrada, no semblava ajustar-se a la tonalitat de la novel·la, en la seva singular composició. Potser, doncs, caldria buscar en el títol mateix les contradiccions de la concepció rodolediana de la guerra, entre realisme i poèticitat. En efecte, *Quanta, quanta guerra...* exhibeix la repetició de l'adjectiu *Quanta, quanta* que subratlla de manera inèdita una mena de constatació, resignació o desesperança davant de la realitat de la guerra. Seguint aquesta interpretació, *Quanta, quanta guerra...* pot llegir-se com un sospir inicial davant la constatació de la guerra. Ara bé, els tres punts suspensius matisen tota lectura del títol com a simple constatació perquè introdueixen dins del grup nominal el caràcter inconclús, com si l'última paraula d'aquesta “realitat” de la guerra encara no hagués estat dita.

La repetició de grups nominals i d'estructures sintàctiques és un del grans trets d'estil de l'escriptura de Rodoreda en aquesta novel·la sobre la guerra, on la paraula desencadena una sèrie de repeticions que semblen amplificar-la com els cercles concèntrics produïts per una pedra llançada al riu. L'escriptura de *Quanta, quanta guerra...* s'organitza a partir de la repetició de la por, la gana i la mort<sup>22</sup>, que tornen diverses vegades mitjançant nombroses al·literacions i paronomàsies creant l'efecte de la circulació i la ciclicitat. I, aquí, és justament la imatge de la «circulació de sang i d'excrements» en l'*Heliogàbal* d'Artaud –fornida per l'autora en el seu pròleg– la que permet resseguir el motiu de la guerra com a «circulació de la tragèdia»: «Al voltant de la gent de la meva època hi ha una intensa circulació de sang i de morts. Per culpa d'aquesta gran circulació de la tragèdia, en les meves novel·les, potser alguna vegada involuntàriament, poc o molt, la guerra hi surt.»<sup>23</sup>

21. Vegeu *ibídem*.

22. Vegeu *Quanta, quanta guerra...*, p. 112: «Por. Por de tot. Por de moure's, de somiar, de riure. Por que poguessin veure com era feta per dins. Por d'un crit, d'un reny, d'uns passos sota la finestra, d'un moble que plora en la quietud de la nit. Por dels morts que s'acosten per arrencar-te els llençols d'una revolada. Veus? Por d'aquestes onades.»; p. 82: «La sang era vermella, més vermella que un clavell vermell, més que la cresta desmaiada d'aquelles gallines daurades. [...] Per fer-me passar la gana vaig provar de dormir a la vora de la carretera entre matolls i ginesteres. Per fer-me passar la gana i amb l'esperança que passés algú com el vell del préssec... [...] Em van agafar la mà. Era una mà amiga. Una mà al mig d'un riu... [...] Havia vist morir tanta gent que alguna vegada si pensava en mi em veia mort i patia... Mort en l'atac al molí dels seus pares que no eren els seus pares. Els seus pares de debò...»; p. 116: «...fins a respirar altra vegada tots els vents de la rosa, rosa sota el sol la rosa tornarà a ser rosa, si no ho sabré jo més que ningú, creu-me, rosa, quan la rosada nascuda de la nit humida, no, quan la rosada encara en els brins d'herba...»; p. 84-85: «Si l'herba, allà on l'Eva s'havia assegut, no hagués quedat ajaguda, hauria cregut que l'Eva i el petó de l'Eva havien estat un somni d'aquells que...».

23. *Ibídem*, p. 14.

Com ho anticipa el títol de la novel·la, la guerra rodolediana es presenta com una mena de repetició o circulació de la tragèdia, ja que Rodoreda viu la guerra civil a Espanya i la guerra mundial a França, d'igual manera que viu intensament les tragèdies familiars a Barcelona i el desengany afectiu de la seva relació amb l'Obiols a Ginebra, entre diferents exilis. Tot i així, els punts suspensius del títol que desfan una concepció de la guerra i de la tragèdia com a simples constatacions d'una realitat exterior, també obren la circularitat dels desastres de la guerra i de l'exili al viatge i a l'experiència, tan cercada per Rodoreda, del desconegut.

És potser aquesta estranyesa la que figuren els tres punts suspensius inicials: la guerra seria alhora una tragèdia indefugible i un viatge, una «aspiració de llibertat». La guerra seria simultàniament l'irremeiable —molta, quanta guerra!— i la possibilitat d'una fugida gràcies a un cicle de viatges, un munt d'històries o un enfilall d'aventures. Aquest doble gest de la concepció rodolediana de la guerra és present de manera exemplar en el viatge d'Adrià Guinart cap a la guerra: «Al meu Adrià l'impulsa a anar-se'n de casa la seva aspiració de llibertat. D'aquesta llibertat cantada —la sola paraula m'emociona— que només mena a un canvi de presó. Potser el desig de llibertat en l'home és, més aviat, una necessitat de justícia.»<sup>24</sup> La guerra és, doncs, el nom d'allò que sorgeix entre dues experiències existencials del subjecte: allò que sorgeix entre la constatació de «la circulació de la tragèdia» i «l'aspiració de llibertat». Entre la tragèdia coneguda —«la presó de casa meva», dirà l'antiheroi de Rodoreda— i la promesa d'un canvi d'experiència de les coses —«La vaig avorrir [la Matilde]. I, per sort, la guerra! Me n'hi vaig anar volant»; «Ara començarem a viure, va dir en Rossend tot agafant el volant»; «encara que la guerra s'acabi no tornaré mai més a casa. Estic avorrit de viure fent sempre el mateix. Tip de treballar cada dia a les mateixes hores escombra que escombra places i carrers.»<sup>25</sup>

Ara bé, Rodoreda ens avança en el seu pròleg que aquest desig de llibertat en l'home només porta a «un canvi de presó». Aquesta crueta d'una guerra que simbolitza la fugida de l'ordre establert tot frustrant la llibertat de l'home s'encarna en aquell penjat que Adrià Guinart «salvarà» de la mort i que li retraurà haver-li tallat la corda que li permetia escapar de la vida. Entre plors, el penjat retornat a la vida i, així doncs, retornat a la lògica de l'esperança d'una llibertat impossible, confessa que «va venir la guerra i me n'hi vaig anar per salvar-me l'ànima. I la guerra m'ha matat. Buit de tot, voltat de morts i de sang...»<sup>26</sup> Així doncs, la guerra s'esbossa com la repetició d'aquesta experiència aporètica que entrellaça de manera indefugible l'esperança i la impossibilitat de la llibertat.

24. *Ibidem*, p. 23.

25. *Ibidem*, p. 33, p. 37 i p. 50.

26. *Ibidem*, p. 46.



Jo, vaig dir-li, sempre havia sentit a dir que una pluja d'estrelles anunciava guerra; no havia pensat mai que en poguessin caure quan la guerra ja fa temps que dura. N'hi ha de moltes menes: les que anuncien la guerra i aquestes, que potser volen dir que ja la tenim a sobre i que qui sap quan acabarà... les guerres, fill meu, tothom sap quan comencen i ningú sap quan acaben. Això, vaig dir-li, ho saben els nens petits. ¿Què vols dir? Que el que sap tothom no val la pena de tornar-ho a dir. M'he pogut adonar que la gent parla perquè sí, i sempre diu el mateix. I tu, ¿què voldries? Que només diguessin les coses que val la pena de dir i prou. La vida, si no ho saps, recorda-ho, és una repetició. ¿Per què no vols que els homes quan parlin es repeteixin? Perquè em cansa. Tampoc t'hauries d'agradar tu que no ets altra cosa que una repetició.<sup>27</sup>

Aquí, en lloc de descriure les màquines de guerra com ho fa Kafka en el seu relat *A la colònia penitenciària*, Rodoreda fa gravitar la seva novel·la al voltant d'una guerra existencial i lírica lleugerament inspirada en la circulació de la sang en l'*Heliogàbal* d'Artaud, on la repetició i la imatge del cercle fan possible però alhora segellen l'existència de la llibertat. Sens dubte, cal inscriure la referència a l'obra d'Artaud per part de Rodoreda en la seva singular pràctica de la citació que ja hem resseguit amb el film de Has i que consisteix a atorgar a les lectures i fonts d'inspiració reconegudes explícitament en el seu pròleg un estatut alhora present i absent. Artaud i Has, així com el relat de Kafka ja esmentat, al costat del poema *Cain i Abel* de Baudelaire, són alguns del llibres citats per Rodoreda que assenyalen de diverses maneres la repetició i la ciclicitat en relació amb la creació literària.

Més enllà de l'especificitat dels diferents imaginaris d'aquestes referències literàries, l'autora teixeix un seguit d'imatges de la circularitat que ressonen les unes dins de les altres com a metàfores alhora de l'empresonament i de la repetició que Adrià Guinart denunciava en la seva conversa amb l'home dels escapularis: Adrià rebutjava la repetició no sent, ell mateix, «altra cosa que una repetició». Certament, la ciclicitat travessava les jornades del film de Has i les repeticions, el poema de Baudelaire, d'igual manera que la circularitat i repetició del sol ja eren presents en el déu solar d'Artaud que ressonen en l'interès de Rodoreda pels «pobles adoradors del sol» i per «la importància del sol de debò i del sol de la meua novel·la»<sup>28</sup>. En aquesta mateixa perspectiva, l'autora de *Quanta, quanta guerra...* amplifica les figures del cercle en una multiplicitat d'elements heterogenis –no només els sols i les custòdies religioses, sinó també els ous, els ulls ovalats i les cares rodones.

27. *Ibidem*, p. 78.

28. *Ibidem*, p. 23.

El cercle tancat d'una llibertat repetida es llegeix en l'ombra d'aquells que marxen a la guerra —«ombres retallades contra la glòria del sol».<sup>29</sup> Dins d'aquest motiu serial de la ciclicitat, els homes rodoredians sota el sol caminen amb les boques bocabadades i els ulls rodons propis de l'astorament, amb mirades perplexes de sorpresa davant del desconegut però arrodonides pel cercle de la repetició. Som davant d'aquelles cares grosses i rodones que l'autora ja havia representat en els seus quadres durant l'estiu del 1953, rostres on la recerca figurativa de la repetició de la guerra entrellaça el plec de la representació plàstica i el pes de l'autobiografia. Un existencialisme d'empremta autobiogràfica i una figurativitat plàstica que trobem no només en aquelles més de cent cares que Rodoreda pintà a partir dels anys 50, en els seus autoretrats, sinó, també, en l'última novel·la acabada de l'autora, *Quanta, quanta guerra...*

29. *Ibidem*, p. 90.