

BARBARA ŁUCZAK

Universidad Adam Mickiewicz, Poznań

## NOTA (POLÉMICA) SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LA GUERRA EN *QUANTA, QUANTA GUERRA...* DE MERCÈ RODOREDA

Abstract. Barbara Łuczak, *Nota (polémica) sobre la representación de la guerra en "Quanta, quanta guerra..." de mercè rodoreda* [A (polemic) note on the representation of war in Merce Rodoreda's *Quanta, quanta guerra...*]. *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXIX: 2003, pp. 41-53, ISBN 83-232-1232-5, ISSN 0137-2475.

The objective of the article is to describe the structure of the narrative world in Mercè Rodoreda's *Quanta, quanta guerra...* and to analyse representation of the war as one of the most important elements of this universe.

*Quanta, quanta guerra...*, la última novela que la escritora catalana Mercè Rodoreda (1908-1983) publicó durante su vida, pudo sorprender a los lectores en el momento de su aparición, en el año 1980. Repleto de elementos fantásticos y míticos, el universo ficcional de la novela se distinguía considerablemente de las novelas «barcelonesas» que hasta hoy constituyen la parte más conocida de la narrativa rodorediana. Recordemos que en aquel momento todavía no había visto la luz *La mort i la primavera*, que, presentada sólo en 1986, tres años después de la muerte de la escritora, confirmaba la existencia de una corriente mítica en su narrativa. El universo novelesco sumido en una atmósfera de vaguedad, una estructura episódica que le otorga a la exposición un carácter entrecortado, los espacios dotados de unos rasgos alegóricos... hicieron que el editor Joan Sales intentara desalentar a la escritora para presentar *Quanta, quanta guerra...*, traducida al castellano, al premio Planeta. Efectivamente, a principios de 1980 la novela perdió el premio; no obstante, se convirtió en un *best-seller*. Aquel mismo año, Mercè Rodoreda fue galardonada con el «Premi d'Honor de les Lletres Catalanes»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Seguimos a M. Casals i Couturier, *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura. Biografia*, Barcelona 1991, Edicions 62, pp. 318-320.

Los estudios críticos sobre la novela que empezaron a surgir poco después de su publicación se han concentrado en descubrir el significado de los componentes del universo ficcional, orientando la lectura hacia una determinada interpretación: alegórica, esotérica, psicoanalítica, etc. El grupo de significados relacionados con la guerra, aparecida en el título de la obra, ha merecido una atención especial. El presente estudio se inscribe en la discusión sobre el carácter del universo ficcional instaurado en *Quanta, quanta guerra...* y, en particular, sobre el papel que la guerra desempeña en su estructura y en el proceso de producción de significados<sup>2</sup>.

A un lector inadvertido, la realidad novelesca de *Quanta, quanta guerra...*, a primera vista, puede parecerle desconcertante. Sobre todo, si guiado por el título de la obra —y teniendo en cuenta la trayectoria vital de la escritora, determinada, en gran medida, por las influencias de la guerra civil española— espera una novela con ambiciones historicistas, centrada en un conflicto bélico concreto, presentado de manera coherente y con detalles propios de este tipo de relato: mención de circunstancias políticas y estratégicas, escenas de batalla, carga ideológica más o menos evidente, etc. No obstante, la guerra entendida en este sentido literal prácticamente no aparece en la novela: está tan sólo aludida. «En *Quanta, quanta guerra...*, de batalla, allò que se'n diu una batalla, no n'hi ha cap» (23), advierte Rodoreda en el prólogo a la obra<sup>3</sup>. El arte de elipsis que cultiva en esta novela parece seguir un modelo bien concreto que es el de la poética de supresión y sugestión empleada con tanto rendimiento por Jan Potocki en su *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, y también por Wojciech Has, en la versión cinematográfica del libro. La película debió de haber impresionado a la escritora pues despertó en ella el deseo de escribir una obra que llegase a un mismo grado de «poesía y misterio» (ponemos en nota la anécdota relacionada con la génesis de *Quanta, quanta guerra...*)<sup>4</sup>. Parafraseando las palabras de Rodoreda puede con-

<sup>2</sup> En el trabajo se presentan, revisados, fragmentos de mi tesis de doctorado *Elementos fantásticos en obras escogidas de Mercè Rodoreda. Hacia lo real mítico* (Facultad de Filología Moderna de la Universidad Adam Mickiewicz de Poznań, 1998).

<sup>3</sup> M. Rodoreda, *Pròleg a «Quanta, quanta guerra...»*, en *Quanta, quanta guerra...* Barcelona 1986, El Club dels Novel·listes. Todas las citas remiten a esta edición; entre paréntesis señalamos la página a la que corresponde la cita.

<sup>4</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* del director polonès Hans. Cada fotografia, cada paisatge, cada expressió en el rostre dels actors eren una pura meravella. Una de les pel·lícules més originals, més poètiques, més extraordinàriament fora del món que mai havia vist. 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*. [...] Al cap de dos o tres anys d'aquella tarda al Publi Cinema, tot llegint la cartellera d'espectacles, vaig veure que al cinema Ars feien *El manuscrit trobat a Saragossa*. Necessitava tornar-lo a veure. Me n'hi vaig anar l'endemà a primera hora de la tarda amb el cor palpitant. La taquilla encara estava tancada. A l'entrada hi havia un senyor, no sé si l'amo o el gerent de l'Ars. Vaig donar un cop d'ull a les fotos i vaig veure anunciada una pel·lícula francesa, insubstantial, que ja havia vist feia temps a París. Vaig sortir al carrer a mirar el cartell de

statarse que en la novela la guerra casi «no sale», de la misma manera que la ciudad de Zaragoza «no salía» en la película. Por otro lado, *Quanta, quanta guerra...* parece aprovechar estructuras propias de la novela picaresca por su estructura basada en la secuencia de episodios unidos por la persona del protagonista y también gracias a la presencia de técnicas, temas y motivos típicos: la forma autobiográfica, la soledad del personaje, el hambre, la impiedad del mundo, la paliza, etc.

De *Quanta, quanta guerra...* diríamos, empleando la terminología cinematográfica, que es una «novela de carretera», del camino emprendido por el protagonista «per poder mirar les coses ben a poc a poc» (184) y de esa manera descubrir su propia naturaleza y la del mundo. El camino real se configura como metáfora del «camino de la vida»: gracias a su carácter lineal, evoca el mundo interior en un proceso de desarrollo expreso en coordenadas espacio-temporales<sup>5</sup>. Adrià, el protagonista de *Quanta, quanta guerra...*, viaja por un país inmerso en la guerra que en este caso no es tan sólo una casualidad que posibilite la huida de la casa familiar sino que llega a convertirse en toda una situación existencial que determina el (re)conocimiento final del personaje. La guerra es entonces una circunstancia que le da la oportunidad de moverse libremente en el sentido físico y espiritual, de acuerdo con la intención de la autora de [a]lgafar-lo en ple desordre de la guerra perquè pogués fer el que volgués i anar on tingués ganes d'anar» (14, «Pròleg»), y así propicia la toma de conciencia. En este sentido, *Quanta, quanta guerra...* es también un *Bildungsroman*<sup>6</sup>, historia de un protagonista joven que va madurando y que mediante experiencias y sacrificios consigue orientarse en el mundo y sus cosas.

La lectura de los primeros fragmentos de la novela atestigua la presencia de un componente referencial en la estructura del universo novelesco. El contexto

---

damunt del portal. Res. Ni rastre del *Manuscrit*. Em vaig atrevir a preguntar al senyor de l'entrada: ¿que no fan *El manuscrit trobat a Saragossa*? «"Avui hem canviat el programa. Ara, que no ha perdut gran cosa. ¿Oi que la pel·lícula es diu "El manuscrit trobat a Saragossa"? Doncs Saragossa no hi surt!"; ibidem, pp. 13-15. La autora se equivoca al transcribir el apellido del director polaco.

<sup>5</sup> Sobre el viaje como generador de un específico cronotopo novelesco, véase M. Bajtín, *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica*, en *Teoría y estética de la novela*, Madrid 1989, Taurus, p. 273.

<sup>6</sup> La presencia de la técnica episódica propia de *Bildungsroman* en *Quanta, quanta guerra...* ha sido observada también por P. Roselló Bover, *Mercè Rodoreda i «El manuscrit trobat a Saragossa»*, *Revista de Catalunya*, 108 (VI 1996), pp.105-107. La inscripción de *Quanta, quanta guerra...* en la modalidad novelesca de *Bildungsroman* explica las semejanzas estructurales—textura episódica y forma autobiográfica—entre la obra y los representantes de la novela picaresca. Mariano Baquero Goyanes trata la novela picaresca española como un tipo peculiar de *Bildungsroman*: *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1995, p. 35. Por otro lado, las afinidades entre *Quanta, quanta guerra...* y la novela picaresca, y también, la novela caballeresca, parecen fundamentarse en un análogo componente temporal de sus respectivos cronotopos que es el del «tiempo de aventura»; véase M. Bajtín, op.cit., pp. 306 y 316.

barcelonés es aludido por medio de unos elementos de la topografía urbana (el barrio de Sarrià, el de Sant Gervasi y el de Gràcia, la línea del tren de Sabadell, nombres de calles, etc.) que afirman una continuidad entre la obra y el resto del *corpus* rodorediano, constituido, en su mayoría, por novelas ambientadas en Barcelona. En *Quanta, quanta guerra...* encontramos también elementos anecdóticos empleados anteriormente en otras obras (compárese, por ejemplo, el motivo del padre-maquinista, presente en la novela *Mirall trencat* del año 1974). Anotemos, además, que el protagonista principal de *Quanta, quanta guerra...* posee unas claras semejanzas con Cecília Ce, heroína de *El carrer de les Camèlies* (1966), pues igual que ella abandona la casa en busca de una libertad que le permita alcanzar la madurez. Hijo único de una viuda, plantadora de claveles –la presencia del mundo vegetal es otro elemento que une la novela con otras obras del *corpus*– decide escaparse a la guerra; las experiencias de ese viaje, situadas en una frontera entre lo real y lo fantástico / mítico, le sirven como lección de autoreconocimiento y de conocimiento del mundo. Recordemos también que la huida de la casa familiar como inicio de la vida adulta aparece ya en la primera novela de Rodoreda, *Aloma*, del año 1938 (con una versión revisada del año 1969). Por medio de todos estos recursos, *Quanta, quanta guerra...* recoge y continúa hilos presentes en la producción anterior de la escritora.

Sin embargo, el universo ficcional en *Quanta, quanta guerra...* se revela como más complejo cuando en él empiezan a manifestarse elementos que suponen una ruptura con la lógica del estrato referencial preconfigurado. El aumento sucesivo de elementos *extraños* lleva a la elaboración de una nueva calidad del universo ficcional basado en una superposición del estrato «referencial» y otro, «irreferencial». Esa especificidad del universo ficcional en *Quanta, quanta guerra...* es observada también por Arnau, cuando habla de una alteración que se produce gradualmente en la realidad ficcional establecida al inicio<sup>7</sup>. La estructura superpuesta lleva a un desequilibrio referencial entre diferentes partes del texto y hace más complicada la lectura del universo ficcional. Evidentemente, tal como observa Arnau, el carácter referencial de la realidad novelesca es más fuerte en los dos primeros capítulos y va disminuyendo en las siguientes partes de la obra. No obstante, esta característica no debe inducirnos a menospreciar el papel que el estrato referencial desempeña en la configuración del universo ficcional. Pues es

<sup>7</sup> “Tanmateix, el món creat a *Quanta, quanta guerra...* manté, inicialment, contactes amb altres novel·les rodoredianes: 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». Però, aquest univers de ficció, aparentment quotidià, quedarà alterat, substancialment, amb l’aparició del misteri, d’uns fets que no tenen explicació racional convincent [...]”; C. A r n a u, *El viatge iniciàtic: «Quanta, quanta guerra...» de Mercè Rodoreda*, *Catalan Review*, 2, 1987, p. 67. Véase también M. A. E s t e b a n, “*Quanta, quanta guerra...*”: *de la teoria a la pràctica*, *Actes del Cinquè Col·loqui d’Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Abadía de Montserrat, Barcelona 1988, p. 312.

justamente en los fragmentos iniciales del texto donde se deciden las normas de su interpretación y las condiciones de la legibilidad de la obra entera: el carácter referencial del universo, señalado en los primeros capítulos, es una información que determina la manera de leer el texto y debe ser aplicada a su totalidad. No tomar en consideración el estrato referencial significa prescindir de uno de los componentes fundamentales del universo ficcional en *Quanta, quanta guerra...*, lo cual, a nuestro juicio, puede generar lecturas incompletas.

En *Quanta, quanta guerra...* el carácter referencial del universo ficcional se afirma gracias a una serie de imágenes histórica y socialmente verificables de una época concreta, que se relacionan con la topografía urbana o remiten a un conflicto bélico. A pesar de la escasez de los datos circunstanciales, la información proporcionada a lo largo del proceso de lectura es suficiente para situar la realidad ficcional en un espacio y un tiempo concretos y emblemáticos para la guerra civil española y un período —en este caso, bastante indeterminado— de preguerra, en Barcelona. Para apoyar nuestro punto de vista —si bien de manera indirecta—, recordemos que *La plaça del Diamant* (1962), obra maestra de la escritora, tampoco precisa la localización espacio-temporal del universo plasmado en el texto. Al contrario, las referencias a los datos históricos en esa novela son igualmente vagas que en *Quanta, quanta guerra...*, y sin embargo, nadie ha vacilado en relacionar la realidad evocada con una época y un lugar concretos de la Barcelona de preguerra, guerra y posguerra<sup>8</sup>. Notemos también que la tendencia a relegar la circunstancia histórica a un segundo plano se nota también en *Mirall trencat*, lo cual, sin embargo, no permite descontextualizar la fábula novelesca. En este sentido, la diferencia entre *Quanta, quanta guerra...*, por un lado, y *La plaça del Diamant* y *Mirall trencat*, por el otro, parece más bien cuantitativa y no calificativa: la novela

<sup>8</sup> N. Carbonell apunta: «La crítica no ha posat mai en dubte que l'acció de la novel·la se situa a Barcelona durant un temps que va des de poc abans de la proclamació de la segona República (1931), la guerra civil (1936-39), fins als primers anys de la postguerra, finals dels anys 40 principis dels 50. Certament, al text hi ha indicis per sustentar aquesta afirmació: l'acció comença a la plaça del Diamant, que és el nom en la vida real d'una plaça situada al barri barceloní de Gràcia, es parla del carrer Gran, que també és el nom d'un carrer d'aquesta barriada, es comenta l'enderrocament de la monarquia, l'adveniment de la república, la guerra civil, el front d'Aragó i el triomf de l'exèrcit sublevat en contra de la república. Tots aquests fets coincideixen amb la història recent de la vida política i social de Catalunya i Espanya. Això no obstant, a la novel·la no hi ha afirmacions categòriques pel que fa al temps i a l'espai. És a dir, mai no s'afirma de forma contundent, per exemple, «això va passar a Barcelona l'any 1936». A més a més, cal no oblidar que no es tracta d'una crònica amb pretensions historicistes, sinó d'una novel·la. En aquest sentit, no es pot afirmar sense reserves que *La plaça del Diamant* és la història d'una noia barcelonina del barri de Gràcia en un temps que va des d'abans de la proclamació de la república fins a la guerra civil i la postguerra, sinó d'una creació literària on uns personatges es mouen dins d'uns escenaris urbans en una època d'agitació política, revolució, guerra i postguerra, i que el lector o la lectora pot identificar amb la Barcelona de finals dels anys 20 fins a principis dels 50, sense oblidar que es tracta d'una ficcionalització d'aquesta ciutat i la seva història»; «*La plaça del Diamant*» de Mercè Rodoreda, Barcelona 1994, Empúries, p. 13.

del año 1980 continúa y profundiza la tendencia marcada en las obras anteriores de Rodoreda.

No obstante, la crítica ha tratado el universo ficcional de la última novela como esencialmente distinto de los mundos rodoredianos anteriores. La línea interpretativa dominante ha sido la «universal» o «alegórica» que despojaba la realidad novelesca de su carácter referencial. En esa discusión sobre el carácter del universo ficcional en *Quanta, quanta guerra...* entre los puntos más polémicos encontramos la cuestión de la identidad del conflicto evocado y la del papel que éste desempeña en la estructura de la obra. Y así por ejemplo, se ha observado el carácter anónimo y, a la vez, universal de esta guerra, conseguido por medio de una «depuración» de referencias que pudiesen determinarla con más precisión. Asimismo se ha llegado a inmergir el universo ficcional en un vago espacio universal, y a la vez abstracto:

Tret d'alguns detalls que només els entesos o els qui l'han viscuda en la seva pròpia carn poden identificar fàcilment, aquesta sembla una guerra anònima. Podria ser qualsevol guerra; no té senyes d'identitat; no ens és presentada dintre d'un temps històric determinat i concret. Per exemple, sabem que la majoria dels soldats que apareixen de tant en tant lluiten per la República perquè gairebé tots porten un mocador vermell lligat al coll. Cap nom de batalla famosa; cap nom de poble; cap nom de riu; cap nom de general famós. Rodoreda ens presenta la geografia dels llocs com si fos un paisatge universal i la majoria dels personatges com si fossin éssers mítics i abstractes. Tot és abstracte i a la vegada anònim<sup>9</sup>.

En el fragmento que acabamos de citar se tocan dos cuestiones que, según parece, no necesariamente deben identificarse. La primera es el carácter universal de la representación rodorediana de la guerra, que permite aplicar la imagen a cualquier conflicto independientemente de su lugar y tiempo. Otro aspecto es su carácter anónimo, que ya no parece tan cierto. Creemos que en el proyecto de la autora, la imagen elíptica de la guerra no debía generar – no generó – un ambiente de indefinición. Ciertamente, la guerra evocada en la novela puede aceptar incluso unos significados más amplios y simbólicos, lo cual no significa que la escritora la quiera situar en un ambiente indeterminado. Al contrario, gracias a los datos históricos y topográficos, por pocos que sean, Rodoreda consigue situar la realidad ficcional en un tiempo y un espacio reconocibles, evitando, sin embargo, el peligro de convertir la obra en una «crónica de guerra».

Parece que la fuente principal de las vacilaciones en torno al carácter del universo ficcional en *Quanta, quanta guerra...* es su afinidad estética al mundo de viajes alegóricos, *peregrinatio vitae*, realizados en un espacio simbólico, universal y abstracto. Abramowska distingue dos grupos de relatos alegóricos basados en el motivo del viaje:

A. Relato «heroico» centrado en el motivo de la prueba que pone fin al proceso de la iniciación; p. ej. *Faerie Queene* de Edward Spencer. Según Abramowska, ese tipo de

<sup>9</sup> M. A. Esteban, op.cit., pp. 305-306.

relato alegórico es típico de los países de fuerte tradición caballerescas, ya que remite a la convención de los libros de caballerías y al motivo de la búsqueda del Santo Grial.

**B.** «Alegoría educativa», que halla su máximo representante en *Zodiacus vitae* de Palingenius y se caracteriza por el protagonista pasivo, el carácter «discursivo» de las aventuras, diálogo didáctico, la narración como técnica complementaria de impartir la lección (el protagonista aprende de experiencias relatadas por el interlocutor-«maestro»), la construcción episódica del relato, la presentación de un mundo misterioso y desconocido (*locus horridus*), y el carácter eminentemente didáctico<sup>10</sup>.

En *Quanta, quanta guerra...* encontramos rasgos característicos de los dos tipos de relatos: el motivo de la prueba final, propio del primer tipo, se combina con rasgos del protagonista pasivo que «se deja enseñar» por otros personajes, los cuales adoptan el papel de maestros ocasionales. Por otro lado, el viaje de Adrià también se asemeja considerablemente a las andanzas de un caballero: el protagonista, no obstante su carácter antiheroico, se escapa de casa para «ayudar y salvar vidas» que es su manera de «deshacer agravios y enderezar tuertos». Sus aventuras, igual que las de un caballero andante, están lejos de ser experiencias de una libertad extrema. Al contrario, afirman un orden que no puede definirse ni explicarse por condicionamientos empíricos o racionales. Auerbach argumenta que en los libros de caballerías la *aventure* no tiene nunca un carácter periférico o caótico, sino que constituye el verdadero sentido de la existencia del caballero, es prueba absoluta a través de la cual se pretende ascender a un plano ideal de la existencia<sup>11</sup>. De igual modo, en un plano axiológico, el camino de Adrià no es búsqueda de *unas aventuras*, sino de *la aventura* que permite al protagonista situarse en el mundo.

Esas afinidades entre los relatos alegóricos y *Quanta, quanta guerra...* pueden convertirse en los principales puntos de referencia en la interpretación de la novela:

Perquè, parlant de realitat, ¿quina funció té la guerra en tot això? Em sembla que l'autora ja ho diu al pròleg que «de batalla, allò que se'n diu una batalla, no n'hi ha cap». La guerra, doncs, no existeix com a situació bèl·lica, sinó com a experiència d'una realitat límit, com un crispat *locus-antiamenus*, que és la síntesi d'una realitat impel·lida al canvi per desig de llibertat o per necessitat de justícia. Crec, doncs, que seria erroni analitzar la novel·la com un relat «de la nostra guerra», en tant que no hi ha un desig de localització concreta, geogràfica i temporal; hi ha, en canvi, una volguda essencialització poètica de la dialèctica home-món, o «jo»-realitat, si es vol<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> J. Abramowska, *Peregrynacja*, en M. Głowiński y A. Okopień-Sławińska (eds.), *Przestrzeń w literaturze*, Wrocław 1978, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, pp. 135 y ss.

<sup>11</sup> Véase E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, Warszawa 1968, PIW, vol. I, p. 240. No podemos no remitir, también, al muy aclarador artículo de P. Zumthor, *De Perceval à Don Quichotte. L'espace du chevalier errant*, Poétique, 87 (1991), pp. 259-269.

<sup>12</sup> M. Campillo, *Mercè Rodoreda: la realitat i els miralls*, Els Marges, 21, 1981, p. 130.

En la opinión citada se opta por situar la realidad ficcional de *Quanta, quanta guerra...* en un espacio un tanto convencional del alegórico *locus horridus*. Aplicar una lectura alegórica significa remitir los elementos del universo ficcional a un conjunto de ideas como modelo normativo y, asimismo, situar la anécdota en un segundo plano. El universo alegórico está ideado como una especie de texto; el viaje por el universo implica una exégesis de significados que el texto encierra. Dicho de otro modo, el propósito principal de una *alegóresis* es concentrarse en el desarrollo de significados conceptuales, lo cual implica tratar el universo ficcional en un sentido algo instrumental, como modo de expresar un pensamiento latente<sup>13</sup>. La interpretación presentada, centrada en la experiencia del conocimiento que el protagonista va adquiriendo en su camino alegórico, ignora el estrato referencial del universo ficcional y lleva a plantear el conflicto en términos individuales, los de la relación entre el sujeto y el mundo. Sin duda alguna, en *Quanta, quanta guerra...* –un *Bildungsroman* cuyo protagonista «aprende» la realidad– la tensión entre el yo y el mundo es esencial. A la vez, la estructuración basada en el motivo de la búsqueda, unido estrechamente al motivo del camino, contribuye a destacar este grupo de significados.

No obstante, parece que la propuesta de situar el universo ficcional de *Quanta, quanta guerra...* en un espacio psicológico, ético, filosófico o ideológico, encerrado entre dos polos que son *hombre y mundo*, debería ir acompañada de la reflexión acerca de la validez de una interpretación que ve la guerra evocada en la obra como una situación límite ejemplar planteada al individuo. En este sentido, merece la pena reflexionar una vez más acerca de la esencia de la guerra en la obra que estamos comentando. La crítica ha llegado a afirmar que *Quanta, quanta guerra...* no es «novela de guerra», puesto que no presenta el conflicto en su particularidad concreta<sup>14</sup>. También se ha considerado que es una novela de una «guerra interior», inherente a la naturaleza humana; la guerra histórica sería sólo su «extrinsecación» y «actualización»<sup>15</sup>. Sin embargo, tengamos en cuenta que en el prólogo a la obra Rodoreda declara haber escrito una «novel·la diguem-ne de guerra amb poca guerra» (14) y, en este caso, parece referirse más bien a un «conflicto exterior». De hecho, *Quanta, quanta guerra...* es «novela con poca guerra», ya que prácticamente prescinde de «cuadros de batalla». Aun así, no deja de ser «novela de guerra», pues presenta la guerra con una insistencia obsesiva. Las imágenes del conflicto bélico

<sup>13</sup> J. Abramowska, *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*, en T. Bujnicki y J. Sławiński (eds.), *Problemy odbioru i odbiorcy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977, pp. 142-143. También puede verse A. Wierzchowicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1996.

<sup>14</sup> M. A. Esteban, «En definitiva, malgrat el que el títol pot tenir de suggeridor, i malgrat totes les escenes sobre les conseqüències de la guerra, *Quanta, quanta guerra...* no és una novel·la de guerra», op.cit., p. 307.

<sup>15</sup> L. Busquets, «*Quanta, quanta guerra...*» o el procés d'individuació, en *Estudis de Llengua i Literatura catalanes*, vol. XX, Barcelona 1988, Abadía de Montserrat, p. 221.

están omnipresentes en la novela: el país recorrido por Adrià está sembrado de soldados vivos, heridos o muertos, aviones que explotan en el aire, civiles fusilados en los quicios de sus casas, pueblos arruinados o bombardeados, niños muriéndose de hambre, etc. Centradas en el detalle, llegan frecuentemente a un alto grado de expresividad igual o superior al de un cuadro de batalla: la imagen de «[u]na mà cremada amb els dits cargolats a tocar d'un fusell» (230) no requiere comentario. Por otra parte, el tono trágico que suena en la pregunta «¿per què la fem?» («¿por qué la hacemos?») y en la inmediata afirmación de la absurdidad de la guerra —«El paleta va dir que era per anar contra l'enemic, però el fuster va dir que per a l'enemic nosaltres també érem l'enemic» (192)— es difícilmente reducible a unos contenidos estrictamente individuales, centrados en la observación de un proceso de concienciación del yo; al contrario, le otorga a esta guerra un carácter decididamente colectivo. El conflicto bélico es el componente fundamental del universo ficcional de la obra, aunque se presenta de manera elíptica y fragmentaria, por indicios sugeridores. Apuntamos, con Arnau, que en la novela la guerra ocupa «pràcticament tota la ficció»<sup>16</sup> y en este sentido creemos justo afirmar que la obra es una «novela de guerra», aunque las circunstancias anecdóticas del conflicto no se pormenorizan.

Tras haber concedido a la guerra un papel importante para la estructuración del universo ficcional, volvemos a discutir la cuestión de su identidad. Los autores de las críticas citadas se niegan a tratar la novela como un relato de la guerra civil española o igual no discuten ese aspecto en su lectura del texto. El conflicto presentado en la novela puede entenderse como una Guerra paradigmática entendida como eterno conflicto entre el Bien y el Mal<sup>17</sup>. Esta interpretación se salva del estricto individualismo, al remitir a significados alegóricos, pero a la vez universales y colectivos. Sin embargo, la lectura «universal» de la novela descuida el carácter concreto del conflicto e implica hacer caso omiso de la referencia explícita a la guerra civil española que en ella encontramos. Y si en las palabras citadas arriba, al remitir al significado conceptual del término, la escritora no precisa qué guerra desea evocar, el texto de la novela alude, de manera inequívoca, a la guerra de 1936-1939. Ese aspecto es también observado por Arnau cuando después de presentar su interpretación esotérica del universo ficcional, reconoce que el conflicto «per una sèrie de discretes referències sembla correspondre a la dels tres anys»<sup>18</sup>.

Sin duda, el problema con la interpretación del universo ficcional en *Quanta, quanta guerra...* estriba en su carácter «referencial» —es universo instaurado a partir de una situación histórica concreta— y a la vez mítico. Las lecturas propuestas por la

<sup>16</sup> C. A r n a u, *Miralls màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*, Barcelona 1990, Edicions 62, p.158.

<sup>17</sup> «[N]o és la matadissa de soldats espanyols sinó la Mort; no és exclusivament la maldat d'algunes persones sinó l'existència universal del Mal»; M. A. E s t e b a n, op.cit., p. 308.

<sup>18</sup> C. A r n a u, *Miralls màgics...*, op.cit., p. 159.

crítica se centran en el componente mítico o alegórico, menospreciando el estrato referencial. A nosotros, el tratamiento de la guerra y la configuración de la realidad ficcional en la obra se nos revelan como una lógica consecuencia del proceso de mitización del estrato referencial en la estructura de los universos novelescos, que se puede rastrear en la obra rodorediana<sup>19</sup>. En *Jardí vora el mar* (1967) y *Mirall trencat* el proceso de mitización se observa tan sólo en la esfera del *jardín* y tiene, por tanto, fuerza reducida; en *La meva Cristina i altres contes* (1967) los universos ficcionales prescinden de referencia a coordinadas espacio-temporales concretas, por lo cual el paso hacia una lógica mítica es menos violento. *Quanta, quanta guerra...* «radicaliza» el carácter mítico, puesto que construye el universo ficcional a base de una referencia a la situación histórica concreta y, en un siguiente paso, lo hace abrirse a lo extraño. Ciertamente, el proceso de mitización modifica el estrato referencial y desplaza sus habituales puntos de gravedad. Sin embargo, no consigue –ni pretende– negarlos.

La coexistencia de los dos estratos del universo ficcional resulta más clara cuando leemos los comentarios pronunciados por la escritora acerca del tratamiento del tiempo histórico en su narrativa. En el prólogo a *Mirall trencat* declara: «[E]l meu temps històric m'interessa d'una manera molt relativa. L'he viscut massa [...] Si hagués volgut parlar deliberadament del meu temps històric hauria escrit una crònica». A continuación afirma no haber nacido «per limitar-[s]e a parlar de fets concrets», y confiesa que la novela «reflecteix el que l'autor porta a dintre sense que gairebé sàpiga que va carregat amb tant de llast»<sup>20</sup>. Es significativo que la idea de la estrecha unión que hay entre la escritora y la circunstancia vivencial vuelva precisamente en el prólogo a *Quanta, quanta guerra...* Ahora Rodoreda se refiere a una «intensa circulació de sang i de morts» (14) que ha marcado el destino de su generación y que trata, a veces de manera inconsciente, en sus novelas. A nuestro juicio, la «poética de la guerra» cultivada por Rodoreda es efecto de una constante tensión entre la referencia directa a la tragedia generacional –los conflictos de la época vividos como situación individual y colectiva–, y una huida de «hechos concretos» de crónica. En este sentido, *Quanta, quanta guerra...* no procura retratar la guerra civil española sino más bien evocarla: el conflicto doméstico sirve de telón de fondo, de una «situación existencial», hecho que no implica su descontextualización sino más bien una redistribución de acentos, que modifica la organización del universo ficcional. Y en ello, en nuestra opinión, radica el carácter relativo del interés por la época histórica que declara Rodoreda en el prólogo a *Mirall trencat*.

<sup>19</sup> El proceso de mitización del universo ficcional en la narrativa de Mercè Rodoreda ha sido analizado en mi tesis de doctorado (op.cit.), que presenté en forma de sinopsis en Piotr Sawicki et al. (eds.), *Mundo ibérico, mundo eslavo: afinidades e interrelaciones*, Estudios Hispánicos VIII, Wrocław 2000, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, pp. 205-208.

<sup>20</sup> M. R o d o r e d a, "Pròleg" a *Mirall trencat*, en: *Obres Completes* III (1967-1980), Barcelona 1984, Edicions 62, p.16.

Prescindir de la presencia de la guerra de 1936-1939 en *Quanta, quanta guerra...* parece empobrecer la novela, aunque sigan legibles sus significados básicos. Optar por la lectura universal equivale a relegar a un segundo plano el carácter fratricida de la guerra, destacado con tanta insistencia. La Guerra, aunque sea un modelo paradigmático y abarque en sí cada guerra –también la «guerra» entre el yo y el mundo–, parece no tener tanta fuerza como un conflicto en su realización concreta que, en este caso particular, es la guerra civil española que marca un hito trágico en la historia de España y de los pueblos que habitan en su territorio. La guerra civil española fue tratada en una larguísima serie de textos literarios «mitificadores» y «desmitificadores» que, de una u otra manera, acabaron por convertir el conflicto doméstico en un gran «tema». Hacer caso omiso de ese aspecto en el análisis de *Quanta, quanta guerra...* significa negarle a la novela el lugar en el panorama de la «literatura de la guerra civil». Esa decisión resulta injustificada cuando se trata de una obra que gira en torno al «tema de Caín», emblemático para la discusión sobre la guerra en España. La evocación del nombre de Caín en una «novela de guerra» escrita en el contexto ibérico, por una autora que a raíz de la guerra civil española abandonó el país por un período de cuarenta años, difícilmente puede dejar de remitir al conflicto concreto de los años 1936-1939. Ciertamente, la novela de Rodoreda, aunque narrada desde el ángulo de un potencial soldado republicano, no toma partido en la discusión ideológica o política que dio raíz a la contienda. En este sentido es significativo el hecho de que su protagonista muestre su desinterés por la «causa» y se escape de la zona de combate. En la novela, el conflicto ideológico entre los dos bandos beligerantes es reemplazado por la problemática de índole moral que hace ver en la guerra un factor capaz de transformar todo un pueblo en una tribu de «cafnes / abeles». Los asesinos y los asesinados resultan iguales en pena y culpa: todos consiguen el perdón y la bendición en la escena final. Así la visión apocalíptica que cierra la novela pretende reconciliar a los «hermanos» enemistados y en este sentido puede ser tratada como una voz que procura vencer la división traumatizante ocasionada por la guerra civil, conflicto que marcó dolorosamente la conciencia colectiva de la sociedad en España.

La última novela de Rodoreda hace recordar la poética de la guerra que encontramos en otro escritor catalán, Salvador Espriu. En *Primera història d'Esther* (1948), «improvisació per a titelles», Espriu habla del «peccat de la guerra entre germans» considerada como el «màxim crim»<sup>21</sup>. Según Fuster, la guerra civil española es un tema latente en el drama, y Espriu apunta a ella incluso cuando parece remitir a otros significados: la historia de Esther, extraída de las Sagradas Escrituras, puede ser interpretada a la luz del antisemitismo nazi, tema agudamente actual en la época en la que se escribió el drama. No obstante, el conflicto

<sup>21</sup> S. Espriu, *Primera història d'Esther*, en J. Carner, S. Espriu, J. Brossa, *Teatre*, Barcelona 1981, Edicions 62, p. 129.

doméstico está constantemente presente en el fondo de la obra de Espriu: el poeta se vale de una técnica eufemística y presenta la realidad nacional por medio de muñecos y episodios bíblicos<sup>22</sup>. Ciertamente, el sentido de la lucha fratricida puede ser ampliado hasta transformarse en cualquier conflicto bélico: en la Guerra. No obstante, deshacer la creación de Espriu –p.ej. su obra maestra *La pell de brau*<sup>23</sup>– del fondo inmediato de una circunstancia concreta, significaría para ella una enajenación, una descontextualización injusta y mutiladora.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Abramowska, J. (1977), *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*, en T. Bujnicki, J. Sławiński (eds.): *Problemy odbioru i odbiorcy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, pp.128-148.
- Abramowska, J. (1978), *Peregrynacja*, en M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska (eds.), *Przestrzeń w literaturze*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, pp. 125-158.
- Arnau, C. (1990), *Miralls màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*, Edicions 62, Barcelona.
- Auerbach, E. (1968), *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, PIW, Warszawa.
- Bajtín, M. (1989), *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.
- Baquero Goyanes, M. (1995), *Estructuras de la novela actual*, Castalia, Madrid.
- Busquets, L. (1988), «*Quanta, quanta guerra...*» o el procés d'individuació, en *Estudis de Llengua i Literatura catalanes*, vol. XX, Abadia de Montserrat, Barcelona, pp. 211-236.
- Campillo, M. (1981), *Mercè Rodoreda: la realitat i els miralls*, Els Marges, 21, pp.129-130.
- Carbonell, N. (1994), «*La plaça del Diamant*» de Mercè Rodoreda, Empúries, Barcelona.
- Carner J., Espriu, S., Brossa J. (1981), *Teatre*, Edicions 62, Barcelona.
- Casals i Couturier, M. (1991), *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura. Biografia*, Edicions 62, Barcelona.
- Esteban, M. A. (1988), «*Quanta, quanta guerra...*»: de la teoria a la pràctica, *Actes del Cinquè Colloqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Barcelona, Abadia de Montserrat, Barcelona, pp. 301-312.
- Fuster, J. (1988), *Literatura catalana contemporània*, Curial, Barcelona.
- Łuczak, B. (2000), *Elementos fantásticos en obras de Mercè Rodoreda. Hacia lo «real mítico»* (sinopsis de la tesis de doctorado), en Piotr Sawicki et al. (eds.): *Mundo ibérico, mundo eslavo: afinidades e interrelaciones*, Estudios Hispánicos VIII, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, pp. 205-208.
- Rodoreda, M. (1984), «*Pròleg*» a *Mirall trencat*, en: *Obres Completes III (1967-1980)*, Edicions 62, Barcelona, pp. 13-32.
- Rodoreda, M. (1986), *Quanta, quanta guerra...*, El Club dels Novel·listes, Barcelona.

<sup>22</sup> J. Fuster: *Literatura catalana contemporània*, Curial, Barcelona, 1988, p. 351.

<sup>23</sup> «*La pell de brau* és, agradi o no, el gran poema de la guerra civil espanyola, i no solament vista des del cantó català»; ibídem, p. 352.

- Roselló Bover, P. (1996), *Mercè Rodoreda i «El manuscrit trobat a Saragossa»*, Revista de Catalunya, 108 (VI), pp. 118-131.
- Wieczorkiewicz, A. (1996), *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga, słowo/obraz/terytoria*, Gdańsk.
- Zumthor, P. (1991), *De Perceval à Don Quichotte. L'espace du chevalier errant*, Poétique, 87 (1991), pp. 259-269.