

EL SUBJECTE ARBORI EN LA DARRERA NARRATIVA  
DE MERCÈ RODOREDA. UNA MIRADA ECOCRÍTICA  
I POSTHUMANISTA

IRENE ZURRÓN SERVERA

*Literatura contemporània: estudis teòrics i comparatius (LiCETC)*  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

Quan, doncs, la terra enllotada del recent diluvi es va tornar a enroentir amb els sols eteris i amb la xardor profunda, va infantar innombrables espècies i en part va refer les formes antigues, en part va crear nous monstres.

*Les metamorfosis* (OVIDI 2012: 16)

S'han fet aproximacions ecocrítiques i posthumanistes a l'obra de Mercè Rodoreda (1908-1983), tot i que la majoria no parteixen de plantejaments explícits.<sup>1</sup> La natura, la vegetació, ha estat un motiu d'anàlisi i d'atenció freqüent, un lloc comú de la crítica, que tendeix a veure-la com un element positiu i benèfic, lectura que no crec que es pugui aplicar a la darrera narrativa. Des de marcs teòrics explícitament ecocrítics i posthumanistes, són els contes el corpus que més interès han despertat. De fet, es tracta de treballs recents, cosa que mostra l'impacte d'aquests plantejaments en l'estudi de la nostra literatura en els darrers anys.

1. A tall d'exemple, Bieder (1983) ja apunta que els personatges rodoredians es lliguen a la natura, on troben tant seguretat com evasió (228-229). Arnau (1988, 1990) examina l'empremta que deixa el món vegetal en els personatges i la construcció mítica i sagrada dels entorns naturals. Per Scarlett (1994), la natura és un paral·lel en la construcció dels personatges, fins al punt que les flors funcionen com a caracterització dels cossos femenins. Bruno (2005) es fixa en la connexió de la protagonista amb la natura al conte *La salamandra*, «an almost-supernatural link», que es trenca quan l'home apareix i la viola (113). Łuczak (2014) proposa veure la natura, no tan sols com a reflex i caracterització dels personatges, sinó com un element amb entitat, com a subjecte. En aquest sentit, Buffery (2018) fa notar que les lectures de Rodoreda que s'interessen pel protagonisme de la natura –tradicionalment lligada a la dona–, com un recurs que desestabilitza les estructures que situen la cultura i la masculinitat al centre, són afins a tendències ecofeministes (15-16).

A partir de plantejaments ecofeministes i dels estudis animals,<sup>2</sup> Greppi (2020) estableix un paral·lelisme entre la violència que s'exerceix sobre els animals de mercat, que s'objectivitzen en el procés de ser convertits en aliment, i el context opressiu de la dictadura franquista.<sup>3</sup> Pagnoni (2021) aplica la noció de «menys que humà» al conte «La salamandra» i, des d'una perspectiva posthumanista, apunta que el conte fa trontollar les fronteres, escenificant «que lo humano es una categoría plástica que siempre tiende a fundirse con lo no-humano» (19-21). Fixant-se en la natura com a entitat simbòlica, sobretot en els jardins, Gort (2021) conclou que aquests espais funcionen, d'una banda, com a correlat de l'amor i, de l'altra, com a símbol de dues etapes vitals: la infantesa i la vellesa.<sup>4</sup> Maestre (2021), que se serveix d'un marc teòric basat en el posthumanisme, els estudis animals, els estudis afectius i la teoria queer, troba en la narrativa rodorediana identitats híbrides, que desborden les fronteres entre gèneres, espècies i matèries, i que es forgen com a única possibilitat de supervivència.<sup>5</sup> Més enllà dels contes, la perspectiva ecocrítica i posthumanista permet a Buffery (2018) concebre *Quanta, quanta guerra...* com una novel·la ecocèntrica, que dibuixa una existència diversa, amb un protagonista fronterer, que tot just deixa enrere la infantesa per encarar un viatge incert per espais alteritzats, uns paisatges discontinus i apocalíptics que, per l'autora, remetent al context de la transició espanyola.

En aquest treball em centraré, precisament, en *Quanta, quanta guerra...* (1980), l'única novel·la que Rodoreda va escriure de cap a

2. Tal com fa Greppi (2020), els estudis animals es poden concebre com una branca de l'ecocrítica i l'ecofeminisme.

3. Greppi, a més d'altres textos de la literatura hispànica contemporània, examina el relat *Gallines de Guinea de Vint-i-dos contes*, un text que genera una «narrative empathy» (2020: 69).

4. Es fixa en els contes «El mirall», «La sang», «El gelat rosa», «Carnaval», «Promesos», «Semblava de seda», «La gallina» i «Cop de lluna».

5. Maestre (2021) analitza, sobretot, els relats «Una fulla de gerani blanc», «La sala de les nines», «El riu i la barca», «Semblava de seda», «El senyor i la lluna», «Cop de lluna», «Gallines de Guinea», «La gallina», «Un ramat de bens de tots colors», «L'elefant» i «La meva Cristina».

peus quan ja s'havia instal·lat a Catalunya després de viure a l'exili. La posaré en relació, tanmateix, amb *Viatges i flors* (1980) i *La mort i la primavera* (1986), connectant així la tríada d'obres que Arnau (1990) anomena «de l'altra banda del mirall», perquè intensifiquen la construcció de mons de reminiscències sagrades, esotèriques, «que busquen establir un lligam entre l'home i l'element líquid i vegetal, un lligam únicament possible amb la mort» (12). És una mort que, seguint Arnau, forma part de ritus d'iniciació que condueixen a un nou naixement, a una nova vida (1990: 12-13). Això, de fet, ja podem intuir-ho a *Mirall trencat* (1974), especialment en els passatges referits al suïcidi de Maria encastada en un llorer i la seva integració en el jardí com a esperit. Una imatge que es repeteix a *La mort i la primavera*, si més no d'acord amb els esbossos del monòleg posterior al suïcidi del protagonista, en què continua al bosc en forma d'ombra.

El paisatge de *Quanta, quanta guerra...* ha estat vist com un espai simbòlic ambivalent, que en ocasions funciona com a protecció i en d'altres com a entitat opressiva.<sup>6</sup> El bosc té un caràcter sagrat, és exuberant a la vegada que terrorífic, en paraules d'Arnau (1990), un «cementiri vegetal» (100). Un univers propici per situar-hi n'Adrià Guinart, un protagonista en fuga que abandona casa seva per marxar a la guerra, tot i que ben aviat s'allunya del camp de batalla per endinsar-se en aquests paratges on anirà trobant-se amb tota mena de personatges. Sosa-Velasco (2010) es refereix a n'Adrià com un subjecte exiliat, fronterer, dins i fora de la guerra, en un viatge que es converteix en una recerca d'un espai on construir una identitat, fent-se de l'experiència dels altres. La crítica, de fet, ha tendit a llegir la novel·la com un viatge iniciàtic, de coneixença, com una *Bildungsroman*.<sup>7</sup> M'interessa, precisament, entendre com la iniciació del protagonista, afavorida per la connexió entre individu i natura –un lligam que transcendeix amb el símbol de l'arbre– dona lloc a un nou subjecte: la fusió persona-arbre fa entrar en crisi el subjecte cèntric, humà, a favor

6. En aquest sentit, vegeu Arnau (1990) o Cortés (2010).

7. Com fan, per exemple, Bieder (1983), Arnau (1990), Pérez (1993), Łuczak (2003), Contrí i Cortés (2000; 2014) o Sosa-Velasco (2010).

d'una nova subjectivitat híbrida i inestable. Una transformació propiciada per la violència extrema, que defuig la caracterització maniquea de la natura com a entitat favorable en oposició a la civilització, a favor de la construcció de categories complexes i ambigües.

Des de l'ecocrítica, s'ha insistit en la idea de la natura com a constructe, creada a partir de discursos culturals que l'oposen al que és humà. Així, queda jerarquitzada com allò no-humà,<sup>8</sup> en una posició de submissió. L'objectiu és l'anàlisi del contacte, de la dicotomia humà-natura, que desestabilitza les mateixes categories (ECHAURI i ORI 2021). Com bé diu Foucault (1994a), a la nostra cultura, la consideració de l'ésser humà com a subjecte s'ha fet a partir de dicotomies excloents com poden ser la normalitat, el raciocini o la capacitat de treball. Flys, Marrero i Barella (2010) situen als principis de la dècada dels 90<sup>9</sup> l'inici de l'ecocrítica, una escola que concep el discurs que construeix la literatura sobre la naturalesa com a complementari al d'altres disciplines científiques, i es preocupa per la representació de la natura, l'existència d'una literatura ecològica i la concepció de la identitat humana a partir del (no-)vincl amb el medi ambient (2010: 15-17). I, també, del lligam de l'humà amb els nombrosos altres (CARRETERO i MARCHENA 2018: 17).

En aquest darrer eix que s'interessa per l'acostament, la tensió o la fusió de la persona amb categories diverses, l'ecocrítica connecta amb altres posicionaments. Braidotti (2020) posthumanitza el subjecte, tot parlant d'una subjectivitat ampliada, interseccional, descentralitzada, relacional, que depassa allò humà i estableix aliances amb totes les formes d'alteritat. El cert és que el nostre protagonista sembla més capaç d'establir vincles amb allò no-humà: li agrada una dona, n'Eva, però és com si tingués una incapacitat de fer-hi vincles afectius, de comprometre-s'hi: «L'Eva, que no volia res, que no demanava res»

8. Val a dir que Margarita Carretero proposa el terme «alter-humano» com a equivalent de «other-than-human», en lloc de «no-humano» (CARRETERO i MARCHENA 2018), emfatitzant, doncs, l'alterització de l'ésser que no entra en la categoria d'humà.

9. L'Association for the Study of Literature and Environment (ASLE) apareix el 1992 i la revista *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* l'any següent, tot i que el terme ja l'usa William Howarth el 1970 (FLYS *et al.* 2010).

(RODOREDA 2008: 90).<sup>10</sup> Arnau ja apunta que són molts els personatges que aconseguen els lligams més reeixits amb animals (1990: 136-137). En aquesta línia, Pons anomena «new subjects» aquells que no encaixen en les concepcions tradicionals, «who inhabit the limits of normative subjectivity» (2017: 46), perquè en un moment en què s'afebleix la idea d'una subjectivitat unívoca i centrada que s'havia consolidat a la Il·lustració i el Romanticisme, els nous subjectes es presenten com a no hegemònics, desestabilitzadors de la noció d'humanitat (46-47). Mestre explica:

[...] segons el posthumanisme, els cossos són processos, contràriament a la tradició cartesiana o humanista, que afavoreix la separació de la persona en dualitats com ara cos i ànima, animal i humà. Per això, el cos posthumanista s'imagina en termes totalment oposats, és a dir, basats en la fusió, el contagi i la contaminació, vistos com a fenòmens positius, ja que permeten la reinvençió constant i la relació amb la resta d'organismes vius i inerts [...]. (2021: 66)

Els subjectes híbrids que detecta Mestre en la narrativa rodorediana provenen d'individus subjugats, minoritzats i exclosos, que miren de sobreviure forjant «identitats híbrides transespècies o transhumanes», que qüestionen el concepte d'humanitat (2021: 11). Entre d'altres textos de Rodoreda dels anys seixanta i setanta d'estètica fantàstica, *Quanta, quanta guerra...* configura, per a Mestre, un imaginari posthumà d'acord amb la concepció que en fa Braidotti, un món en què l'home ja no es troba al centre i està en crisi. El copsem, també, en les flors antropomòrfiques i els personatges que habiten els arbres de *Viatges i flors* o en les criatures monstruoses de *La mort i la primavera*.

L'atracció de n'Adrià per la natura la descobrim quan es narra la seva infantesa i en coneixem una trapelleria: posa la filla de la veïna, de la qual es fa càrrec, sobre un llit de fulles de violeta –una flor i un color recurrent a l'obra rodorediana. La pallissa que rep fa que gairebé es

10. A *La plaça del diamant* (1962), na Colometa ja posa en valor que n'Antoni no li exigeix res.

mati llençant-se una i una altra vegada del cobert a terra i, en sobreviure, decideix plantar-se, formar part del món vegetal: «I, a la nit, em vaig plantar. Després de fer un sot molt fondo al peu de l'avellaner, m'hi vaig ficar i em vaig cobrir de terra fins als genolls. Havia dut la regadora plena d'aigua i em vaig regar. Volia que em sortissin arrels: ser tot branques i fulles» (RODOREDA 2008: 25). Aquest delit de ser part del món natural l'acompanya sempre, un desig que fa notar una incomoditat constant, una necessitat d'evasió corporal. Ho expressa quan manifesta que vol fer-se aigua –«Hauria volgut ser riu per sentir-me fort i m'hi vaig ficar» (RODOREDA 2008: 44)– i quan en un passatge significatiu es confessa incòmode i desubicat, mirant amb enveja una vegetació que sap bé què ha de fer:

Ja fa anys que no m'agrado. Em faig nosa. Tot em fa nosa començant pels cabells i acabant pels peus... i per aquesta taca del front. M'agradaria més ser una planta de les que broten i broten sense saber que viuen. Elles saben que viuen i saben a quina banda han de tirar per tenir llum i més sol. Les que necessiten ombra, cap a l'ombra. I les llavors sempre van a plantar-se on s'han de plantar. Mai una planta de muntanya no es plantarà en un jardí. I si els homes la porten al jardí s'hi mor de tristes... (RODOREDA 2008: 62-63)<sup>11</sup>

El desig d'evadir-se, recurrent en tota l'obra rodolediana, ara es representa en aquesta incursió natural. La voluntat de n'Adrià de ser vegetal respon, seguint Duprey (2007), a una pulsio de mort, de tornar a la terra i als orígens (82). El suïcidi, certament, és un tema habitual en Rodoreda, tot i que en aquesta novel·la s'expressa més aviat com a neguit per adoptar una altra forma, per esdevenir un ésser capaç de sobreviure en un entorn descontrolat. En fugir de la guerra, n'Adrià pren el determini de salvar vides, però quan fracassa en l'auxili a un home que s'ha penjat i que es nega a viure, s'adona que no pot for-

11. Arnau (1990) cita un passatge de *Critiques littéraires. Situations I* en què Sartre utilitza la imatge de l'arbre per parlar de la condició humana: «... si fos arbre entre els arbres... aquesta vida tindria un sentit, o millor encara, aquest problema no existiria perquè jo formaria part d'aquest món. Jo seria aquest món al qual m'oposo ara amb tota la meva consciència» (20-21), una reflexió afí a la de n'Adrià.

çar-lo a continuar amb aquella mena d'existència, en un món d'una violència insuportable. Per això, el que fa és ajudar-lo a morir: «El vaig embolicar amb el sac i el vaig arrossegar fins al darrera de la roca, prop de l'arbre on s'havia penjat. De mica en mica el vaig anar cobrint de pedres» (RODOREDA 2008: 38). L'arbre i el bosc, al capdavant, es lliguen recurrentment al cos mort amb la figura del penjat, imatge de ressonàncies dantesques –és en el bosc infernal del Cant XIII de *La Divina Comèdia* on es troben els suïcides. Al relat «Viatge al poble dels penjats», Rodoreda ja construeix un bosc on de cada arbre penja una persona, que es treu la vida en un estat de desesperació per la defunció continuada dels seus fills.

L'improvisat enterrament del mort que fa n'Adrià –que involucra, tanmateix, tant l'element vegetal com el mineral, l'arbre i les pedres– aviat serà sistematitzat per les consignes de n'Eva. Amb els ulls color de violeta, és un personatge afí a n'Adrià, també en fuga, però amb un delit més fort per l'aventura i la llibertat. Bieder nota que els joves es coneixen vora un riu, al límit de la guerra, un paratge natural que, tot i que està plegat de morts que baixen per l'aigua, els dona un moment d'innocència. La noia és com si tingués un origen natural, ja que es diu que es filla del cel i la terra, una evocació que remet a com morirà (1983: 231-233). És «la imatge d'un arbre», apunta Arnau (1990). N'Eva és qui estableix la fórmula per transformar els cossos dels morts en arbres: «Se'ls ha d'enterrar ben endins de la terra perquè puguin reposar per sempre ben a la vora de les arrels. I fer-se arbres» (RODOREDA 2008: 66). La indicació, d'un caràcter poètic, contrasta amb la norma abrupta que també propicia la fusió en arbre a *La mort i la primavera*: si en aquesta s'obliga les persones a morir dins el tronc d'un arbre després d'haver-los introduït ciment per la boca perquè l'ànima no s'escapi, en *Quanta, quanta guerra...* el contacte del cadàver amb les arrels es concep com una forma de bona mort, de donar pas a una nova vida.

Els territoris boscosos i en conflicte de la novel·la proposo entendre'ls com un espai altre, una heterotopia d'acord amb la noció foucaultiana. Els espais, per a Foucault (1994b), són heterogenis, jerarquitzats i relacionals, i n'hi ha que entren en contradicció. L'heterotopia és un reflex contestatari dels espais normatius, que en fan veu-

re l'artificialitat (755-756).<sup>12</sup> El de *Quanta, quanta guerra...* és un espai heterotòpic de desviació, que estableix unes normes pròpies que s'aparten de la vida quotidiana. L'enterrament dels cossos, doncs, que condueix a una entitat híbrida, a un subjecte-arbre, segueix una reglamentació pròpia, desviada de la convenció. És el que també passarà amb la unió agressiva de n'Eva amb l'arbre, que trencarà una doble norma: la del món ordinari i la que ella mateixa havia instaurat.

La fusió o transformació és un mecanisme metafòric que poua en l'imaginari popular, on abunden les representacions de persones arbòries o d'arbres antropomòrfics. Viladomiu (2006) explica:

És ben sabut que tant en les llegendes populars com en les rondalles abunden els casos de transformació de persones en arbres, ja sigui a causa d'un encantament, d'un càstig o d'un amor... Així mateix, es diu que alguns arbres contenen esperits arboris on viuen les ànimes dels difunts, com també es creu que els arbres són estatges d'esperits arboris, divinitats boscanes o silvestres, genis locals. (2006: 169)

*Quanta, quanta guerra...*, de fet, té un caràcter rondallesc.<sup>13</sup> L'heroi va fent camí, introduint-se al bosc, superant obstacles, en un món poblat per personatges grotescos, alguns dels quals es comparen amb figures llegendàries com els gegants. Això pot connectar-se amb aquest motiu propi de la tradició oral. És, també, un tema habitual en les mitologies. A *Les metamorfosis* d'Ovidi abunden les transformacions en arbre, com Dafne que és convertida en llorer per poder fugir –el mateix arbre on mor na Maria de *Mirall trencat*–, les Heliades que esdevenen pollancre, les bacants que es fan arbres o Filemó i Baucis que són convertits en alzina i til·ler per morir alhora, entre molts d'altres personatges que esdevenen vegetals, animals o minerals.

12. Sosa-Velasco, seguint la idea foucaultiana que el mirall pot funcionar com heterotopia, explica el seu ús metafòric a *Quanta, quanta guerra...*: el mirall dona compte del pas del temps i del creixement personal, i incideix en la idea de frontera on n'Adrià es mou (2010: 53-55). Així mateix, Maestre aplica el concepte d'heterotopia al cementiri del relat «Semblava de seda», un espai on manca la vida, «el no-res, el no-lloc» (2021: 84).

13. Per Campillo (1981), es tracta d'una novel·la fragmentada en episodis, com si fossin rondalles o exemples (130).



Sembla que és un motiu més lligat a la feminitat –seguint l’arquetip de la mare natura i de l’atribut de la fertilitat (VILADOMIU 2006: 171). De fet, la figura «dona-arbre» ha estat intensament evocada per artistes, sobretot a partir dels anys seixanta, que fan accions on exploren la fusió amb la natura, seguint «una voluntat d’integració i immersió del cos dins i amb el paisatge» (VILADOMIU 2006: 176). Pons, que examina les «continuitats of being» en Fina Miralles, es fixa en com la seva obra artística fa trontollar dicotomies –humà-animal, subjecte-objecte o natural-artificial– així com la centralitat de l’èsser humà, qüestionant, també, el concepte d’alteritat (2017: 49). El fet de desvetllar la complexitat entre els límits que separen les diferents categories ens fa adonar de la jerarquia que rau en aquesta ordenació. Miralles, doncs, exhibeix un subjecte descentrat, que tendeix a la fusió i que abasta l’alteritat (PONS 2017: 50 i 63). Fixem-nos que aquestes accions artístiques són contemporànies al text de Rodoreda i, per tant, les podem posar en relació. De fet, també la pintora Susina Amat, amiga de l’escriptora en els anys de confecció de la novel·la, s’interessa per aquesta fusió en la seva obra, on trobem éssers híbrids, sorgits de la mescla d’humans, animals i vegetals.<sup>14</sup>

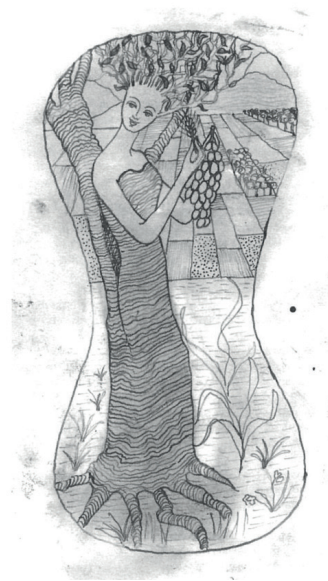
A *Quanta, quanta guerra...*, tanmateix, la unió amb l’arbre no sempre és benigna. És, de fet, el cos de la dona el que experimenta la transformació més brutal, en una escena desmitificadora de la figura de la mare natura. N’Eva es converteix en arbre de manera salvatge. Una vella, com una bruixa de rondalla que viu enmig del bosc, la segresta i la prostitueix amb soldats. Els homes la violen i després la maten. Quan n’Adrià va a la recerca de descobrir què ha passat, la vella li confessa que la va trobar «nua sota dels arbres amb una branca clavada allà on neix la vida» (RODOREDA 2008: 209). Tot i que Bieder apunta que la noia s’integra a la natura que desitjava (1983: 233), vull posar de relleu que la fusió de n’Eva amb la branca ja no és aquella unió orgànica i harmònica que ella propugnava per als morts: és una fusió física, forçada i violenta, que revela el vessant terrorífic de la

14. De fet, Cabré (2013) vincula el motiu de la transformació a *Quanta, quanta guerra...* amb les pintures d’Amat, especialment amb aquella que mostra la transformació d’una persona primer en peix i després en ocell (32-33).

natura i de l'ésser humà, aquell que pot portar a la destrucció –com passa a *La mort i la primavera*, en què l'aigua i la vegetació desfan a poc a poc el poble, on tothom sap que morirà per la força dins un arbre, «l'arbre-taüt» en paraules d'Arnau (1988). La mort brutal de n'Eva, d'acord amb Buffery, «can be seen as the culmination of the novel's anti-anthropocentric exploration of a landscape ravaged and polluted by disharmony, war and human domination of nature» (2018: 23). La connexió plàcida amb la natura sembla poc més que un mite (BUFFERY 2018: 26-27).



Imatge 1. *Dona-arbre* (1973),  
de Fina Miralles.



Imatge 2. De la sèrie *Els quatre elements* (1980), de Susina Amat, reproduïda a la *Revista de Girona* el 1996.

La violència deshumanitza i desperta més violència. Tanmateix és, d'acord amb Duprey, l'única via per desencadenar un nou origen (2007: 87). N'Adrià perd la compassió que el caracteritza, que el fa ser

qui és, que el fa humà. La consciència de si mateix s'esfuma, la seva individualitat s'escindeix. Des d'aquesta posició descentrada torna a evocar l'arbre: «Estava fora de mi, hauria volgut no ser jo, ser a dalt en comptes de ser a baix, ser un arbre ben arrapat a la terra arrels endins branques enlaire amb el sol al damunt amb el blau al damunt i amb el viure furiós de les estrelles al damunt» (RODOREDA 2008: 193). Així, mata per primera vegada, i no només la vella, sinó que cala foc al bosc i destrueix tota la natura de l'indret. En aquest moment on totes les estructures de l'univers estan trasbalsades, les consignes que li donaven sentit ja no són operatives: els cossos dels morts no es poden enterrar així com cal, perquè n'hi ha massa, per això també s'han de cremar. És la destrucció d'allò conegut per donar lloc a un nou origen, una devastació que ens recorda els versos ovidians sobre la gènesi del món: aquí no és un diluvi sinó un incendi el que farà sorgir «nous monstres» (OVIDI 2012: 16), entenent la monstruositat com allò que s'escapa del normatiu. Finalment, esgotat per tanta «vida cremada» (RODOREDA 2008: 2016), n'Adrià emprèn el camí de retorn a casa, on reprendrà la tasca de cultivar clavells que feia la seva família, una forma de fer ressorgir la vida que ara pren sentit. És una activitat de jardineria que li permet, de nou, un contacte controlat amb la vegetació. El jardí també és, per Foucault, una heterotopia, un espai simbòlic on es pretén reproduir la perfecció del món. És un indret il·lusori que vol compensar –i denunciar– la violència dels espais reals (1994b: 758-761). N'Adrià, doncs, no deixa de moure's per paratges alteritzats que funcionen amb unes normes de relació amb la natura que denuncien les atrocitats, que fan trontollar les dicotomies estables, que produeixen individualitats complexes i híbrides.

Com hem vist, a l'obra de Rodoreda la figura del subjecte fusionat amb la natura funciona com a trop de l'aniquilació de la humanitat. De fet, la societat es presenta com un col·lectiu uniforme i homogeni –«La gent era tota igual: amb cames, amb cuixes, amb ulls, amb boques, amb dents» (RODOREDA 2008: 23). Rodoreda ja evoca la crisi de la identitat i la subjectivitat en les obres anteriors, però ara la porta al límit, fins al punt que posa en dubte no només la identitat dels personatges, sinó la seva humanitat. La guerra, la crueltat i els dogmatismes esborren la possibilitat d'un jo lliure, bo i estable. El món que cons-

trueix és post-humà i post-antropocèntric i, impulsats per una violència extrema, els personatges se situen als marges d'allò que és humà. Així, sorgeixen nous monstres, éssers fronterers, subjectes arboris que defugen la civilització.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARNAU (1988): Carme Arnau, «Vegetació i mort en la narrativa de Mercè Rodoreda», *Revista de Catalunya*, 22, p. 124-133.
- ARNAU (1990): Carme Arnau, *Miralls màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Edicions 62.
- BIEDER (1983): Maryellen Bieder «Cataclysm and rebirth: journey to the edge of the maelstrom: Mercè Rodoreda's *Quanta, quanta guerra...*», dins *Actes del Tercer Colloqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 227-237.
- BRAIDOTTI (2020): Rosi Braidotti, «La condició posthumana» i «Els subjectes posthumans», *Coneixement posthumà*, Barcelona: Arcàdia.
- BRUNO (2005): Paula Bruno, «Yin/Yang, Axolotl/Salamander: Mercè Rodoreda and Julio Cortázar's Amphibians», *Confluència*, vol. 21, núm. 1, p. 110-122.
- BUFFERY (2018): Helena Buffery, «A Natural History of Return: Landscape, Myth and Memory in the Late Work of Merce Rodoreda», dins *Catalan Culture: Experimentation, Creative Imagination and the Relationship with Spain*, Cardiff: University of Wales Press.
- CABRÉ (2013): Rosa Cabré, «El pensament clàssic a *Quanta, quanta guerra...* de Mercè Rodoreda», dins *Mercè Rodoreda i els clàssics*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 31-56.
- CAMPILLO (1981): Maria Campillo, «Mercè Rodoreda: la realitat i els miralls», *Els Marges: revista de llengua i literatura*, núm. 21, p. 129-130.
- CARRETERO i MARCHENA (2021): Margarita Carretero i José Marchena, «Introducción. ¿Cómo se representa la naturaleza alter-humana desde la cultura? Entender el medioambiente para entender nuestro mundo, el mundo de todos», dins *Representaciones culturales de la naturaleza alter-humana. Aproximaciones desde la ecocrítica y los estudios filosóficos y sociales*, Editorial UCA, p. 15-26.
- DUPREY (2007): Jennifer Duprey, «Memoria y violencia: el mito de Caín y Abel en la representación de la guerra en "Cuánta, cuánta guerra" de Mercè Rodoreda», *Hispanófila*, núm. 15, p. 77-91.

- ECHAURI i ORI (2021): Bruno Echaury i Julia Ori, «Introducción», dins *Literatura y naturaleza: voces ecocríticas en poesía y prosa*. Sociedad Española de Literatura General y Comparada, p. 11-18.
- FLYS, MARRERO i BARELLA (2010): Carmen Flys, José Manuel Marrero i Julia Barella, «Ecocríticas: el lugar y la naturaleza como categorías de análisis literario», dins *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, p. 15-25.
- FOUCAULT (1994a): Michel Foucault, «Subjectivité et vérité», dins *Dits et écrits*, vol. IV, París: Éditions Gallimard, p. 213-218.
- FOUCAULT (1994b): Michel Foucault, «Des espaces autres», dins *Dits et écrits*, vol. IV, París: Éditions Gallimard, p. 752-762.
- GORT (2021): Marta Gort, «Sembrando palabras y escribiendo jardines: el simbolismo de la naturaleza en los cuentos de Rodoreda y Munro», dins *Literatura y naturaleza: voces ecocríticas en poesía y prosa*, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, p. 75-83.
- GREPPI (2020): Teresa Greppi, *Ethical entanglements: human-animal relationships in modern and contemporary Spain*, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- ŁUCZAK, Barbara (2014). “Hacia la subjetividad del mundo vegetal en la prosa de Mercè Rodoreda”. A *Estudios Hispánicos*, 22, p. 51-60.
- MAESTRE (2021): Antoni Maestre, *Àngels i monstres: personatges masculins en la narrativa breu de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans.
- OVIDI (2012): Ovidi, *Les metamorfosis*, vol. I, Barcelona: Fundació Bernat Metge / Edicions 62 / Editorial Alpha.
- PAGNONI (2021): Fernando Gabriel Pagnoni, «Menos-que-humano: fronteras porosas en “Mister Taylor” de Augusto Monterroso y “La salamandra” de Mercè Rodoreda», *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, núm. 14, p. 18-30.
- PONS (2017): Margalida Pons, «Continuities of Being: Animals, Bodies, Things, and New Aliens in Fina Miralles' Conceptual Work», dins *Cultura, Lenguaje y representación, Revista de Estudios Culturales de la Universidad Jaume I*, vol. XVIII, p. 45-66.
- RODOREDA (2008): Mercè Rodoreda, *Quanta, quanta guerra...*, Barcelona: Club Editor 1984.
- SCARLETT (1994): Elizabeth Scarlett, «“Vinculada a les flors”: Flowers and the Body in *Jardí vora el mar* and *Mirall trencat*», dins *The Garden across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*, Associated University Presses, p. 73-84.

- SOSA-VELASCO (2010): Alfredo J. Sosa-Velasco, «El sujeto exiliado y la construcción de la memoria colectiva en *Quanta, quanta guerra...* de Mercè Rodoreda», *Symposium*, vol. 64, núm. 1, p. 48-62.
- VILADOMIU (2006): Àngels Viladomiu, *Baumkunst. L'arbre com a objecte, subjecte i territori d'experimentació en l'art contemporani*, Universitat de Barcelona.