

**EL USO DE LOS MITOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE ESPACIOS OPRESIVOS EN
LAS NARRACIONES DE MERCÈ RODOREDA: *DEL QUE HOM NO POT FUGIR* Y
*LA MORT I LA PRIMAVERA***

Carles CORTÉS

Universitat d'Alacant

La mort i la primavera és molt bo. Terriblement poètic i terriblement negre. Amb el meu estil d'ara: primera persona i procurant dir les coses de la manera més pura i més inesperada
(Mercè Rodoreda a Joan Sales, 1961)

Introducción. El alejamiento de la realidad en la narrativa de Rodoreda

Cuando Mercè Rodoreda publicó el año 1980 *Quanta, quanta guerra... y Viatges i flors*, el lector habituado a sus relatos más intimistas de corte psicológico, como *La plaça del Diamant* (1962) o *Mirall trencat* (1974), se sorprendió frente a unos textos marcados por el alejamiento progresivo de la realidad y el incremento considerable de símbolos que permitían una multiplicidad de interpretaciones. La publicación póstuma de una obra inédita, *La mort i la primavera* (1986) confirmó el interés de la escritora por acercarse a un tipo de narrativa que, basada en los parámetros de la realidad, usaba la simbología y la construcción de espacios míticos para profundizar en la descripción de unos personajes que se encontraban aislados y que recibían la presión constante del medio donde se localizaban. La crítica también no dejó de destacar el contraste, como sintetizaba Carme Arnau: “a *La plaça del Diamant* l'autora es decanta finalment per la vida, per l'esperança, mentre que a *La mort i la primavera* s'inclina per la mort, pel suïcidi.”¹ Esta peculiaridad apuntada en las últimas narraciones publicadas no era un hecho aislado en el conjunto de su trayectoria; así, en una de las novelas de su primera etapa, *Del que hom no pot fugir* (1934), la protagonista se recluía en un ambiente opresivo marcado por la ruralidad y el peso de las tradiciones. En general, la obra narrativa de Rodoreda evidencia su interés por encontrar un grado de perfección formal y

¹ Carme Arnau, « Vegetació i mort en la narrativa de Mercè Rodoreda », *Revista de Catalunya*, n.22 (IX. 1988), p.128

lingüística importante que provoca el uso de símbolos o atributos de los personajes — pensemos en la significación de la paloma en *La plaça del Diamant* o de las flores en *Mirall trencat*.²

Del que hom no pot fugir es la segunda novela publicada por Mercè Rodoreda en la editorial Clarisme, vinculada a la revista del mismo nombre dirigida por el lingüista Delfi Dalmau y donde la misma escritora colaboraba regularmente durante los años 1933 y 1934. Una historia centrada en una joven huérfana que se recluye en una población cercana a los Pirineos huyendo de una relación amorosa establecida con su tutor, amigo de su padre, que está casado. Con el objetivo de alejarse del problema se establece en un núcleo rural que, al contrario de lo deseado, incrementa la angustia y la pasión de la protagonista. Sus habitantes aparecen a menudo como reminiscencias de su pasado y anticipan los malos augurios de su futuro, un motivo por el cual, la joven parece enloquecer al final del relato. Cabe destacar la figura de Cinta, la joven molinera, que ha perdido el sentido de las cosas tras un fracaso amoroso con un hombre casado.³ La escritora construye, pues, una sociedad opresora del libre desarrollo de la protagonista, un precedente sin duda alguna del pueblo enigmático de *La mort i la primavera*. En esta novela, que vio la luz más de cincuenta años después de la anterior, Rodoreda sitúa un innominado *Él*, como centro de un universo de ficción configurado a través de los mitos. Una población primitiva que provoca a menudo el pánico del protagonista y que se concreta a través de la interrelación con sus misteriosos habitantes. La naturaleza, presidida por la montaña de la Maraldina y el río, se convierten en reflejo simbólico de la evolución del protagonista, dirigido, como en *Del que hom no pot fugir*, a la tragedia final. El suicidio se presenta en los dos relatos como una vía de liberación de las presiones sociales de los personajes centrales. El hilo conductor del relato es, en definitiva, la iniciación del joven protagonista, sometido a los ritos culturales propios de su civilización. Una iniciación que, en el caso de la joven que centra *Del que hom...*, se ve truncada por la presión del medio en el cual habita.

Tanto como *Quanta, quanta guerra...* como la mayor parte de los relatos breves de *Viatges i flors*, tienen una concepción similar del espacio del que observamos en *La mort...* Rodoreda construye de igual modo unos universos oníricos donde el protagonista masculino encuentra su iniciación en la vida a través del conocimiento de personajes singulares, de

² Confrontad C. Cortés “El simbolisme en la narrativa de Mercè Rodoreda”, *Revista de Catalunya*, n. 99 (maig 1995)

³ Roser Porta (2006, 102), en la edición crítica de la novela, apunta el origen de este personaje en la protagonista del cuento *Jacobé* del escritor modernista Joaquim Ruyra, sobre qui en Rodoreda sintió un gran interés, sobre su figura y su modelo lingüístico.

procedencia mítica, que le aportan su experiencia vital en el proceso de maduración. Pensemos en el colgado, la joven del río (Eva), el ermitaño, el pescador o la vieja del bosque, entre otros. En el caso de “Viatges a uns quants pobles”, primera parte del volumen *Viatges i flors*, el anónimo protagonista visita una serie de poblaciones que ofrecen unas costumbres basadas en las conductas primitivas donde la naturaleza vuelve a ser la base que rige su evolución. En definitiva, el grupo de relatos de Mercè Rodoreda que representa una voluntad de alejamiento de la realidad tienen en común la desaparición a menudo del principio de la causalidad lógica. De esta manera, el paso del tiempo es superado con el símbolo, un elemento que ofrece universalidad y perennidad a la concepción global de la historia. Por este motivo, las coordenadas espaciotemporales de la realidad son substituidas por el lenguaje de los sueños, por un mundo onírico donde los componentes del espacio vienen regidos por la asociación y la intensidad. Es evidente que la primera novela estudiada, publicada casi cincuenta años antes que el resto, no puede enmarcarse en el mismo registro de alejamiento de la realidad. *Del que hom no pot fugir* es una novela realista donde el mundo onírico procede de la influencia decidida de la cultura popular conocida por la escritora. Por el contrario, la profusión simbólica y mítica de las últimas narraciones que publicó Rodoreda confirma la preocupación constante en su trayectoria en aras a buscar una perfección formal y lingüística. En este sentido, su interés por el teatro, la poesía y la pintura, en décadas anteriores, pueden enlazar con su voluntad de experimentación y de localización de nuevas formas expresivas de los sentimientos que quiso exteriorizar.

La construcción de espacios opresivos: el mito del iniciado

Con *La Mort i la Primavera* y *Quanta, quanta guerra...* Rodoreda construía dos relatos de gran complejidad centrados en dos protagonistas masculinos que se desarrollaban en medios intranquilos y variables: espacios abiertos, próximos a la naturaleza salvaje, con ríos, montañas y bosques. Unos espacios rurales donde, como recordaba Carme Arnau, “el regne vegetal serà, doncs, el camí que unirà l'home al món, el microcosmos al macrocosmos, d'una manera semblant a l'aigua, atorgant-li l'eternitat”.⁴ El ambiente físico donde se sitúa *Quanta, quanta guerra...*, como también la mayor parte de los relatos de “Viatges a uns quants pobles” recuerdan los alrededores de Romanyà de la Selva (Girona), última residencia de la escritora tras su regreso definitivo a Cataluña tras el exilio que había iniciado después de la victoria franquista en la

⁴ Carme Arnau, *Miralls màgics. Una aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Ed. 62, p. 59

Guerra Civil. Se trata de un mundo abierto, con masías y personajes de ficción peculiares, donde la naturaleza recibe un tratamiento casi humano. Rodoreda potencia la expresión íntima de los personajes en unos universos atemporales y sin concreción real del espacio. Inventa pueblos, sociedades fantásticas donde a menudo reina el absurdo. Asistimos, pues, en los relatos *Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra...* y *La Mort i la Primavera*, a la recreación de universos donde el desarrollo de la naturaleza es fundamental en el crecimiento de los personajes, quienes se sentirán atraídos por la fuerza que emana, como resaltaba Carme Arnau en un estudio de la simbología de la vegetación en la obra de la autora: “hi haurà, doncs, un acostament dels personatges rodoredians a la vegetació, considerada com un element de renaixement, d'eternitat visible.”⁵ Se trata de una naturaleza desordenada, con bosques y ríos, sin los cuidados jardines de relatos anteriores como *Aloma* (1938-1969)⁶ o *Mirall trencat*. Es interesante destacar que con la novela donde el jardín tiene un papel principal, *Jardí vora el mar*, la autora inicia la descripción de espacios naturales ajenos al mundo urbano. En la novela publicada el año 1967 se plantea un medio próximo al mar, un lugar desordenado y misterioso, donde morirá incluso uno de los personajes, Eugeni, tras el desengaño amoroso de Rosamaria. En definitiva, uno de los elementos naturales común a la mayor parte de estos parajes será la presencia del agua. Una humedad que impregna de elementos míticos el espacio donde se desarrollan los protagonistas.

Asistimos, pues, a una personificación de las fuerzas vivas de la naturaleza que las convierte prácticamente en protagonistas del relato, como ya sucedía en *La mort i la primavera* que en *Del que hom no pot fugir* tiene un excelente precedente. Así, las montañas que envuelven las dos poblaciones donde residen los protagonistas proyectan voces misteriosas:⁷

quan fa vent se senten veus planyívoles... a les víctimes de les Encantades els pateix l'ànima. Són veus d'ànima que ploren pel cos que es deixà temptar... (*Del que hom no pot fugir*, 141)

El vent de la Maraldina era un vent carregat d'ànimes que voltaven per la muntanya només per fer el vent més fort quan era l'hora d'anar a buscar la pols... I com que no tenien boca les ànimes ens ho deien amb la veu del vent. (*La mort i la primavera*, 19)

Los protagonistas de estos relatos viven en pueblos o sociedades represivas. El conflicto con la sociedad es permanente. Se trata de unos personajes que muestran una

⁵ Carme Arnau, « Vegetació i mort... », op. cit, p.127.

⁶ Recordemos que existe una primera versión de esta novela y que fue revisada para una segunda edición en el año 1969. La tesis doctoral de P. Gamisans *Évolution de l'écriture et illusion référentielle dans l'oeuvre romanesque de Mercè Rodoreda (1909-1983)*, leída en la Université Paris IV-Sorbonne el año de 1988 (inédita), es un análisis de interés sobre la progresión de la formas discursivas del cuerpo narrativo de la autora.

⁷ Una curiosa interpretación del fenómeno la encontramos en el *Diccionario de símbolos* de J. Chevalier (1991, 726), donde se remite a creencias africanas el hecho que algunas montañas ofrezcan voces y cantos a causa de la existencia de seres fabulosos, espíritus o fuerzas ocultas que son sus prisioneras. Unos espacios que, según estas tradiciones, no son recomendables de visitar sin un guía espiritual.

inadaptación a las normas que rigen su comportamiento, con lo cual, la huida se convierte en un punto de esperanza para encontrar su propia libertad. Así es como se construye *Quanta, quanta guerra...* o “Viatges a uns quants pobles” como una especie de viaje iniciático de un adolescente en su búsqueda interior. En el caso de *La mort i la primavera* y *Del que hom no pot fugir*, la imposibilidad de la huida física dirige al personaje principal a la escapada mental o desaparición con la muerte. Dos situaciones paralelas, con un resultado bien distinto, donde Rodoreda diseña unos protagonistas que luchan contra su alrededor para conseguir su propia identidad. De esta manera, aunque el personaje proceda de una anterior huida, la población de acogida sigue oprimiendo su mundo interior, como reconoce la propia protagonista de *Del que hom no pot fugir*: “el poble, aquest pobre poble que viu conformat, resignat, amarat de tristors.” (pág. 70). La frialdad de las relaciones humanas que se establecen dificulta la venida de la paz interior buscada por la protagonista. En esta novela cabe destacar, sin duda, un personaje secundario de gran trascendencia en la evolución del principal, la Cinta, sobre la cual antes nos hemos referido. A su vez, su trayectoria viene marcada por la muerte de su madre, según explica en la novela su madrina:

La Cinta era menuda quan la seva mare va morir. Va morir d'un càncer a la matriu, i els sofriments que va produir-li ningú ni res no pogueren apaivagar-los. [...] Era jove. Tot just comptava trenta anys. La Cinta nou. Va quedar-li, de la mort de la mare que morí plena de coneixement, amb aquell esfereïment al rostre de veure la fi imminent, una tristesa que res, ni el temps, no feia minvar. (*Del que hom no pot fugir*, 56)

La Cinta asume en el texto un carácter casi simbólico, en tanto que representa el deseo de huida de la realidad que no ha llevado a cabo la protagonista de la narración. La joven, una vez enloquecida, vive ajena a las presiones de su sociedad, y su única ilusión es la venida de un rey moro que la convertirá en su prisionera. De este modo, construye en su mente la existencia de unos personajes de ficción, las *Encantades*, que describe del siguiente modo:⁸

[las *Encantades*] són boniques. Dones d'aigua que a les nits de lluna baixen i renten al riu. Diu que xicots que les han vistes s'han agradat d'elles. Talment com les sirenes que temptaren Ulisses els han temptats; i, en anar-les a descobrir dintre el misteri de la cova se'ls han fet tant seus que mai més ningú no els ha vists. Diu que veurem ombres que es belluguen, ombres que avancen i fan clara la fosc... (*Del que hom no pot fugir*, 138)

⁸ Recordemos la interpretación de la nota anterior del *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant.

Estas *dones d'aigua* se ofrecen de manera atractiva a la protagonista de la novela en su proceso de evolución psicológica. Unos personajes que proceden de la cultura popular, en numerosas *rondalles* catalanas, y que se sitúan en lugares húmedos, como recuerda el estudioso de los mitos populares Joan Prat: “les goges, aloges o encantades, que viuen als llacs, rierols, baumes i cingles”.⁹ En la mitología popular catalana, se trata de unas figuras de consecuencias imprevistas para los seres que las contemplan. Por una parte atraen su atención a los personajes, por otra, como sucede en la novela de Rodoreda, potencian el valor simbólico de la montaña donde se encuentran.¹⁰ Un punto de referencia que, al final de relato, marca decididamente el deterioro psicológico de la protagonista real; así, cuando se empiezan a manifestar su desequilibrio psíquico, ésta también contempla las *Encantades*:

Han baixat les Encantades. Les he vistes. Eren blanques com un lliri i la lluna teixia fils d'argent als seus cabells, que els arribaven als peus. [...] sense tocar de peus a terra, baixaven avall pel caminet que de la cova mena al riu. [...] Les Encantades han fugit muntanya amunt [...]. Em tiraré daltabaix del balcó. Rodolaré avall com la Cinta; tindrè sang a la cara i el duc em buidarà els ulls. Em passejaré per damunt del riu i m'envejaran les Encantades. Jo sóc més bonica que no elles... (*Del que hom no pot fugir*, 190)

Los paralelos entre la protagonista y Cinta son evidentes. La infancia aparece en los dos como un espacio idílico, en compañía de la madre, que se ha perdido para siempre. Por este motivo, Cinta, cuando desarrolla su enfermedad psíquica, vuelve definitivamente a la edad mental de aquella época: “amb aquella imaginació exaltada, una imaginació de tretze anys” (*Del que hom no pot fugir*, 57). Si en Cinta son los trece años la barrera psicológica de límite de la infancia, en el caso de la protagonista, esta frontera se alarga un año más:

He viscut de mentides i en la soledat del meu desencís d'avui no puc deixar d'evocar les belles mentides, veritat passada, veritat que foren dels meus catorze anys... no voldria tornar-hi... m'agrada de recordar i mai de tornar a reviure. (*Del que hom no pot fugir*, 112-113)

De esta manera, la joven añora un momento anterior que ya no podrá volver y que sólo con la ficción y el mito, a través de la historia de las Encantadas aparecidas al final de la historia, podrá superarse. Desde el primer momento del conocimiento de estos personajes femeninos de ficción, la protagonista se sentirá atraída por su posible existencia:

⁹ Joan Prat i Caròs, *La mitologia i la seva interpretació*, St. Cugat del Vallès (Barcelona), Els llibres de la frontera (“Coneguem Catalunya”, 7), 1987 [1984], p. 146

¹⁰ Como destacamos en nuestro estudio sobre las referencias a las obras de Víctor Català/Caterina Albert en la narrativa de Rodoreda, la referencia a las *Encantades*, puede proceder de la novela *Solitud* (1905) que marcó sin duda alguna *Del que hom no pot fugir*. Concretamente, en la novela modernista, el pastor cuenta al joven Baldiret una leyenda popular donde un pájaro es en realidad un prisionero de un rey moro y que éste lo había cedido a las encantades, unas mujeres enigmáticas que lo retienen. Consultad CORTÉS, 2002, 210 i siguientes.

Al poble vingueren uns estiuejants: un matrimoni amb dos fills més menuts que no la Cinta. Aviat, tots tres, es feren amics. Foren els únics companys que tingué. Plegats intentaren de desxifrar el misteri de les Encantades, d'aquella cova, de la qual, les nits de lluna eixien figures blanques, femenines —i segons gent que les havia pogut veure, belles— que baixaven a rentar al riu.

La Cinta [...] creia que, algun dia, en entrar a la cova, les dones blanques la cridarien perquè anés amb elles (*Del que hom no pot fugir*, 56-57)

Por su parte, si volvemos a los paralelos descriptivos de los protagonistas de *Del que hom...* y de *La mort...*, las coincidencias son también evidentes. Protagonistas huérfanos que establecen relaciones incestuosas —el tutor en la primera, la madrastra en la segunda— y que se desenvuelven en medios rurales desequilibrados donde las fuerzas de la naturaleza marcan el desarrollo de las poblaciones donde habitan. De este modo, podemos localizar usos simbólicos de la naturaleza que sirven a la escritora para definir el estado de opresión en que se encuentran, como en la explicación siguiente del protagonista de *La mort...*: “La fosca rajava espessa com si de les roques ragés nit. La nit que jo duia a dintre i que no em trauria de dintre ningú.” (pág. 137). Otro relato de Rodoreda que ofrece un espacio opresivo similar es el pueblo fantástico del “Viatge al poble de les dones abandonades” del libro *Viatges i flors*. En este caso, las mujeres que lo habitan, abandonadas por sus maridos que han ido a la guerra y que no han regresado a causa de su infidelidad con otras mujeres con las cuales han formado nuevas familias, viven en el interior de un capullo que van tejiendo lentamente. Son cuidadas por sus hijos e hijas, quienes nunca crecen y viven en el interior de los árboles. Una costumbre que nos remite nuevamente a una escena de *La mort i la primavera*, donde los árboles servían para enterrar las personas y buscar un mantenimiento inmortal de los cuerpos. En el caso de “les dones abandonades”, los árboles son también una fuente de vida ya que hacen posible el mantenimiento de los pequeños sin ningún tipo de crecimiento. Un espacio, pues, que oprime la existencia libre de los personajes, especialmente el caso de las mujeres abandonadas que tienen que permanecer cautivas en el capullo que ellas mismas realizan: “« I vostè, pot sortir alguna vegada del capoll? » I va contestar amb la mirada tristament desgraciada que no, que el capoll no podia ser abandonat perquè era el signe de l'abandonament.” (*Viatges i flors*, 15-16).

Estos pueblos primitivos, plantean una relación de ritos o de pruebas de madurez a sus habitantes. En *Quanta, quanta guerra...*, la iniciación del personaje queda más allá de los ritos tradicionales que podemos localizar en *La mort...*, donde se conciben como elementos integradores de una sociedad cerrada que defiende su idiosincrasia. Estas novelas de Rodoreda remiten a diversos ritos sociales que desde la antigüedad han regido la maduración

de los jóvenes y su llegada a la edad adulta. Así, los adolescentes son apartados de sus padres para obtener la categoría de miembros del clan o de la tribu. Se constituye así la mitificación del héroe, la construcción de una figura arquetípica común a todas las civilizaciones que, en *La mort...* se proyecta inicialmente sobre su protagonista masculino. Como indicaba Joseph Henderson, en el caso de jóvenes que buscan su madurez, se trata de seres que simbolizan la totalidad de la unidad de la *psique* y la gran fuerza necesaria para conseguir la plena identidad personal.¹¹ Por este motivo, según explica Henderson, el héroe tendrá que llevar a cabo el desarrollo de su interior para conseguir la plenitud del equilibrio individual. El héroe se convertirá, pues, en un rebelde, en un renovador que luchará contra la sociedad donde ha nacido, contra su familia, para poder realizar el objetivo deseado: la transfiguración personal. No obstante, en el caso de la novela de Rodoreda, deberíamos tener en cuenta la diferenciación que indica Henderson entre el *mito del héroe* y el *mito del iniciado*.¹² Así, nuestro protagonista no consigue llegar finalmente a la plenitud de fuerzas del héroe y, en cambio, sí que viene marcado por las convenciones que su sociedad marca a los iniciados o novicios. Mientras que en *Quanta, quanta guerra...*, su protagonista culmina el proceso de iniciación y de consecución de la categoría de héroe, en el caso de *La mort...*, tan solo podemos concebir el mito del *iniciado*.¹³ De este modo, si aplicamos la terminología indicada por Henderson, la consecución de ritos en la novela de Rodoreda, provocan “una muerte simbólica que conduce a la nueva vida”.¹⁴ De esta manera se perpetúa el conjunto social establecido y se crean *nuevos individuos* seguidores de las *normas*. Siguiendo la propuesta clasificadora de Carme Arnau¹⁵, podemos concebir en *La mort...* tres tipos de ritos iniciáticos: ritos de iniciación de pubertad, de iniciación esotérica y de tránsito.¹⁶ Así, podemos destacar el acto iniciático de pasar debajo del pueblo a través del río subterráneo (rito de iniciación de pubertad), la inmersión en el agua del protagonista o la realización de argollas y medallas por parte del herrero para los árboles-ataúdes de cada miembro de la comunidad (ritos de iniciación esotérica) y, finalmente, los actos de entierro de los viejos de la sociedad en el Bosque de los Muertos, en las oquedades de cada árbol (ritos de tránsito).

¹¹ Joseph Henderson, “Los mitos antiguos y el hombre moderno” [1964], en C. G. JUNG, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt Ed., 1984, p. 110.

¹² *Ibidem*, p. 129-130.

¹³ Recordamos el estudio dedicado a la figura protagonista de *Quanta, quanta guerra...* en nuestros estudios siguientes: Carles Cortés, *El personatge i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda*, Alacant, INst. de Cultura Juan Gil-Albert/Conselleria de Cultura, 1995, p.19-36; y Imma Contrí/Carles Cortés, *Aproximació a Quanta, quanta guerra... de Mercè Rodoreda*, Alacant, Ed. Compàs, 2000, p.13-21.

¹⁴ J. Henderson, “Los mitos antiguos ...”, *op.cit.*, p. 128.

¹⁵ Una propuesta realizada a partir de las investigaciones antropológicas de Mircea Eliade, 1957 y 1963, principalmente) a la cual nos referimos en C. Cortés, “El simbolisme...”, *op.cit.*, p. 89-90.

¹⁶ Carme Arnau, *Miralls màgics*, *op.cit.*, p.31-32.

Frente a la rigidez de las normas de comportamiento y la realización de los ritos de iniciación, el protagonista del relato de Rodoreda manifiesta su deseo constante de rebelión, un sentimiento compartido con el resto de jóvenes de la población, como reconoce el personaje principal: “Hi havia una mena de malestar i jo el sentia” (pág. 115).¹⁷ Se concreta progresivamente un cierto conflicto interno que los induce a dudar de los principios básicos en que se basa su civilización. La acción simbólica del fuego y del agua acabará con la tranquilidad aparente del pueblo. El elemento acuoso, a través de la acción simbólica de un río que se convierte omnipresente en el día a día de los habitantes de un pueblo que ven zozobrar, sin ser conscientes, los pilares de su sociedad: “l’última cosa que sentia era el riu que anava descalçant les pedres que aguantaven el poble, mentre tothom reposava amb els ulls tancats.” (pág. 38). La lluvia torrencial se suma a la destrucción completa de la civilización: “l’aigua queia damunt de les brases mortes, de la cendra xopa, dels ossos pelats i de les eines brutes. Un llampec ho va estirar tot de l’ombra i de seguida tot va morir... morir... ple de ciment, dreta dintre de l’arbre, el meu pare ja era mort.” (pág. 42). Un precedente interesante en la misma escritora, en referencia a la relación al agua y la capacidad destructora de la materia, lo encontramos nuevamente en *Del que hom no pot fugir*: “El ventre inflat d’aigua, tot ell inflat de patir... [...] En mirar el riu he vist una ombra que baixava i el remolí de l’aigua l’ha xuclada i se l’ha beguda.” (*Del que hom...*, 137). Pero es el fuego el elemento fundamental en la transformación de la sociedad de *La mort...*: “I torna el foc. Com si adintre de la casa del Ferrer que era la casa que cremava hi visqués el foc i el vent, i vent i foc tot sortís per les finestres a glopades senceres i a glopades trencades.” (pág. 120). Un sentimiento de destrucción que se interioriza en el propio protagonista: “l’olor de foc ho omplia tot com una gran neteja [...] i tot jo cremava per dintre com si hi tingués el foc de la nit” (pág. 123).

Estas son las concreciones de la rebelión de los *iniciados* y la respuesta de la naturaleza: el Bosque de los Muertos será profanado, el *señor* muere —un ser que recibe un tratamiento casi sagrado, de carácter hereditario—, entre otros muchos cambios. El deseo aparece como sentimiento generalizado en un pueblo resignado a no tenerlo y el preso quiere morir—un emblema de la resignación general que mueve a la población—, también

¹⁷ Podemos encontrar una situación similar en un texto de naturaleza bien distinta como *La montaña mágica* de Thomas Mann, donde los pensionistas de la residencia suiza Berghof, después de haber realizado de escondidas experimentos esotéricos con la médium residente Ellen Brand, se sienten intranquilos y se pelean entre ellos. Nos referimos al capítulo “La gran irritación”: “¿Qué pasaba? ¿Qué flotaba en el aire? Un espíritu de querella. Una crisis de irritación. Una impaciencia sin nombre. Una tendencia general a discusiones envenenadas, a explosiones de ira.” Thomas Mann, *La montaña mágica*, Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés Berlín, 1993 [1924], p.676.

desaparece el “garrot del Vell” —otro personaje que simboliza las tradiciones de la población—. Además, los *caramens* —un nombre fantástico aplicado a las sombras que todos temen que lleguen algún día y destruyan su civilización— parece que están a punto de llegar. Un presagio del fin del mundo que provoca la lucha generalizada de todos sus habitantes que se concreta con la muerte del preso y el asesinato de dos seres peculiares del pueblo, el *hombre de la cueva* y el *hombre del cemento*. Del mismo modo, la hija del joven protagonista también muere. La rebelión de los sentimientos de los jóvenes ha terminado con el equilibrio de una sociedad que se perpetuaba en sus convenciones y ritos. Al final del relato asistimos prácticamente a la destrucción casi completa del pueblo de *La mort i la primavera*, de un espacio opresivo para sus habitantes que no ha podido soportar la alteración del curso natural de las tradiciones. Por este motivo, el mito del héroe, confirmado en *Quanta, quanta guerra...*, no ha podido llevarse a cabo en esta novela, donde sólo podemos localizar una recreación mítica de los procesos de iniciación.

La concreción mítica en la construcción narrativa de Rodoreda: el mito de la creación

Como hemos observado, la profusión de símbolos en los relatos de Rodoreda provoca la concreción de mitos subyacentes en la estructura construida en algunas de sus novelas, especialmente en *La mort i la primavera*. Los símbolos rodoredianos se convierten en imágenes que representan a un referente del mundo real o irreal con la finalidad de ofrecer al lector una mayor densificación conceptual y un aumento de la riqueza estilística, unos símbolos que se convierten en universales¹⁸ en el momento que tienen como base una emoción o un pensamiento, como también una experiencia sensorial común a gran parte de las culturas, fuera de cualquier tipo de convencionalismo. El mito nace así en Rodoreda a partir de este uso simbólico de los referentes que conllevan diversos conceptos. Si seguimos las propuestas de Erich Fromm, continuistas a su vez de las de Carl Jung (1952), el mito tiene su origen en el sueño, por lo que no poseen unas dimensiones precisas de tiempo y espacio.¹⁹ Fromm, distanciándose de las tesis de Freud,²⁰ localiza solamente en el mito los principios regidores de asociación y de intensidad. Por

¹⁸ Nos referimos, concretamente, al *uso universal* del símbolo, a la caracterización correspondiente a la tipología elaborada por Erich Fromm a partir de las propuestas de Jung, según podemos consultar en A. Ortiz-Osés (1988: 25); así, entendemos el símbolo como el mediador entre el inconsciente y nuestra conciencia, como el intérprete de lo imaginario.

¹⁹ Erich Fromm, *El lenguaje olvidado. Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas*, Buenos Aires, Hachette, 1951, p.13.

²⁰ Como contrasta Fromm (1951: 59), el creador de la psicoanálisis entendía el lenguaje simbólico únicamente como una herramienta de expresión de instintos primitivos localizados en el inconsciente humano. Nuestra propuesta interpretativa sitúa del mismo modo que Fromm los mitos expresivos de Rodoreda en el ámbito del mundo onírico,

su parte, Mircea Eliade concibe el mito como el relato de una creación, del inicio de la materia. La funcionalidad de los personajes en ese medio es la descripción de la irrupción de los elementos sagrados del mundo.²¹ Según Eliade, los personajes tendrán un carácter sobrenatural, de origen fantástico y participarán de la creación completa de un espacio donde el mito rige su desarrollo.²² Atendiendo, pues, a las concreciones de Fromm y de Eliade, partimos de la concepción de *Quanta, quanta guerra...* y de *La mort i la primavera* como novelas construidas sobre el mito como punto referencial; encontramos dos historias con una expresión mítica total, donde no existen fábulas aisladas sino que asistimos a la creación completa de unos personajes y de su mundo. Unos seres fantásticos que presentan a menudo características irracionales —como el colgado de *Quanta, quanta guerra...* que sigue hablando, después de su muerte con Adrià Guinart, el protagonista de la historia— y que rigen sus comportamientos por las normas rígidas que se generan en la creación de aquel espacio narrativo —como las tradiciones restrictivas que se aplican a los habitantes de *La mort i la primavera*—.

Si atendemos a la caracterización de los mitos expuesta por Mircea Eliade,²³ en el caso de *La mort i la primavera*, Rodoreda usa el mito como *base estructural*, configurando un mitema o mitologema. Esta es la auténtica gradación en el uso simbólico de la naturaleza que la escritora realiza en su trayectoria, pasando de un uso como *alusión* del mito, como figura retórica ornamental, a un uso estructural, de modo que en esta narración, como también en *Quanta, quanta guerra...*, la sucesión de mitemas provoca la construcción de unos relatos de gran trascendencia y sentido conceptual. Las limitaciones en *Quanta, quanta guerra...* son obvias, la falta de una concreción cosmogónica nos lleva a considerar los usos simbólicos de la naturaleza a meras irrupciones del mundo sagrado en el mundo literario. En este sentido, podríamos aplicar las concreciones de Eliade siguientes: “En somme, les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré (ou du "sur-naturel") dans le Monde. C'est cette irruption du sacré qui fonde réellement le Monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui.”²⁴

En definitiva, en las dos novelas de Rodoreda, con las limitaciones expresadas en *Quanta, quanta guerra...*, encontramos hechos irreales que tienen una base verosímil; presentan, pues, una representación real en el mundo físico de los humanos. En ese sentido, el mito tiene una entidad propia, una verificación empírica dentro del mundo de la sacralidad, sólo se verifica

tanto en *La mort i la primavera* como en *Quanta, quanta guerra...* En referencia a esta última novela, podéis consultar el monográfico de I. Contrí / C. Cortés *Aproximació a...*, *op.cit.*, p.13-61.

²¹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, París, Gallimard, 1963 [1062], p.12.

²² *Ibidem*, p.18

²³ Consultad, especialmente, los estudios de Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1983 [1955], p.15-16 y p.121-124 y *Mito y Realidad*, Labor, Barcelona, 1991, [1963], p.22.

²⁴ Mircea Eliade, *Aspects ...*, *op.cit.*, p.17.

junto a los otros, nunca si aparece aislado. De igual modo, conviven historias falsas junto a historias sagradas, que pueden ser conocidas por la sociedad primitiva estudiada. Se interrelacionan, por lo tanto, los mitos con la sacralidad de sus ritos, en línea a las explicaciones de Eliade sobre este tipo de estructuras paralelas: “Dans une formule sommaire, on pourrait dire que, en "vivant" les mythes, on sort du temps profane, chronologique, et on débouche dans un temps qualitativement différent, un temps "sacré", à la fois primordial et indéfiniment récupérable.”²⁵ Es de esta manera como tenemos que entender el estudio de los mitos presuntamente desarrollados en las narraciones de Rodoreda, es decir, como un conjunto de mitos, prueba de hierofanía y como tradiciones o ritos familiares en el desarrollo cotidiano de los personajes. En el caso de *La mort i la primavera*, los mitos —y en esto seguiríamos nuevamente los parámetros de Mircea Eliade, se actualizan periódicamente mediante los elementos rituales incluidos en el relato.²⁶

Cabría citar en primer lugar el mito cosmogónico de creación del pueblo de *La mort i la primavera*. Una historia secundaria incluida en el relato general que sirve para explicitar las convicciones filosóficas o religiosas que rigen aquella civilización. Una leyenda oral que transcurre entre los habitantes y que marca profundamente sus creencias y su desarrollo. Se atribuye así un carácter sagrado al origen de la población y de los elementos que lo constituyen. La montaña de la Maraldina y el río se convierten en principios constitutivos sagrados caracterizados por su carácter inmutable y perpetuo. Así es como se describe en el relato:

En una baixada es van trobar l'home i l'ombra i ja no es van separar mai més. I van fer el poble. I l'home amb l'ombra a la vora, va plantar la primera glicina... Però no era ben bé així... Feia molt de temps el vell més vell del poble, quan era jove, havia explicat que, ell, havia vist el naixement de tot. El poble havia nascut d'un gran malestar de la terra. I la muntanya s'havia partit i havia caigut damunt del riu, estesa. I l'aigua del riu s'havia escampat pels camps, però el riu volia córrer amb tota la seva aigua junta i a poc a poc havia anat buidant la muntanya que havia caigut, per sota. I no havia parat fins que no havia pogut fer passar la seva aigua tota plegada i alegre, a vegades enfurida, perquè topava amb les roques que li feien de sostre. I diu que no al fons d'una baixada, sinó damunt de la terra i de les pedres estimbades, una nit la lluna hi va deixar dues ombres que van ajuntar-se per la boca. I va ploure sang. I així havia començat tot.

Es va aixecar una gran tempesta i els trons, els llamps i la pluja van durar tota la nit. (*La mort i la primavera*, 33)

El *señor*, el personaje que mejor simboliza la tradición en el relato, también participa en la historia de la creación del pueblo. Descendiente del primer creador de la población, sabe que “el primer home que havia fet el poble, va matar la serp a dalt de la muntanya, i la va rebotre...

²⁵ *Ibidem*, p.31-32

²⁶ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1988 [1957], p.73-76.

la va rebotre contra la muntanya i la muntanya es va partir...” (pág. 110). Se enlaza así, junto a la montaña y el río, un animal, la serpiente, en la construcción cosmogónica de este espacio.²⁷

Una segunda concreción mítica en la construcción de la sociedad de *La mort i la primavera* sería la recreación del mito de Osiris, a partir de la existencia de los árboles-ataúd como el que sirve para amortajar el padre del protagonista.²⁸ Unos árboles que, en definitiva, impiden la muerte anímica y favorecen el deseo inmanente de inmortalidad,²⁹ una característica atribuida a la divinidad egipcia. El desarrollo del rito existente en la novela de Rodoreda es el siguiente: cuando un habitante siente la proximidad de su fin, los adultos del pueblo lo acompañan al *Bosc dels Morts*, donde cada uno de sus miembros tiene asignado un árbol desde el nacimiento. Antes de introducirse en el interior del árbol que se convertirá en su ataúd, el finado es rellenado con cemento que, según la creencia, servirá para impedir la pérdida del espíritu. Por este motivo, el acto de cimentación se realiza en vida, cuando el alma todavía no se ha separado del cuerpo. Esta concreción mítica es, sin ninguna duda, la base conceptual de una novela que lleva como título una referencia expresa a la muerte y al renacimiento posterior, la *mort* y la *primavera*, dos conceptos aparentemente antagónicos que Rodoreda hace compatibles con la recreación —posiblemente inconsciente— del mito de Osiris. No obstante, la escritora desvirtúa el pilar filosófico de la población de ficción; así, el rebelde protagonista, siguiendo su concreción personal como héroe liberador, descubre la mentira de su sociedad consiguiendo desmontar el mito del árbol que permite la inmortalidad de las almas. Su curiosidad le llevará a descubrir la corrupción de los cuerpos cementados y la desaparición de cualquier posibilidad de vida futura.

Una mención aparte merece una posible recreación del mito de Edipo en *La mort i la primavera*. Como argumentábamos en un estudio anterior, no encontramos una versión completa de la historia griega.³⁰ En el texto de Rodoreda, el protagonista no mata el padre, aunque

²⁷ Una posible relación de la participación de la serpiente en el mito de creación de esta población la podemos encontrar en la explicación que J. Chevalier realiza en su diccionario de símbolos sobre un mito cosmogónico procedente del mundo mediterráneo: “la serpiente Atum, padre de la Enéada de Heliópolis. Esta serpiente escupe, al principio de los tiempos, la creación entera, tras haber emergido por sí misma de las aguas primordiales” (1969), J. Chevalier, A. Gheerbrant [1969], *Diccionario de los símbolos*, Herder, trad. esp. 1986, 1991 p.929.

²⁸ Remitimos al análisis completo de este mito a nuestro anterior estudio: C.Cortés, *El personatge i ...op.cit.*, 1995, p.85-87.

²⁹ La relación que encontramos se debe en el origen de la historia legendaria de una de las divinidades egipcias más importantes; así, el hermano y marido de Isis, Osiris, fue encerrado en un cofre y lanzado al río por el envidioso hermano Set. Este cofre llegó a la tierra de Biblos, junto a las ramas de un arbusto que, una vez depositado en la tierra, creció envolviendo el ataúd y se convirtió en un gran árbol. El rey de Biblos realizó una columna para su palacio con el tronco donde estaba Osiris. Éste fue liberado y reapareció en su hijo, Hor-Pi-Khaud. Isis lo liberó, pero fue de nuevo hecho prisionero por Set, quien lo trocó y lo repartió por el país. Isis, con la ayuda de los dioses Neffis y Anubis, reunió sus pedazos y lo devolvió a la vida.

³⁰ C. Cortés, *Els personatge...op.cit.*, p.36-38.

presencia el rito de su desaparición, en el *Bosc dels Morts*. No obstante, la contemplación del acto de muerte de su padre constituye una transgresión, ya que está prohibido perturbar la voluntad del finado. Si Edipo se casa con Yocasta, su madre, sin ser consciente de ello, nuestro protagonista iniciará una relación de pareja con su compañera de juegos, la joven esposa que su padre tomó tras perder su primera esposa. Tras el doble crimen de Edipo (parricidio e incesto), éste pierde los ojos y Yocasta se suicida. En *La mort...*, el protagonista es también castigado por su doble pecado (visión de la muerte del padre e incesto con su madre política): la hija que tendrá con su compañera morirá, tras lo cual, ésta lo rechazará. Finalmente, Él, el anónimo personaje de la novela, morirá siguiendo los hábitos rituales de su civilización. Ella, tras el rechazo a su pareja, vivirá recluida en casa de sus padres. Un castigo de una sociedad patriarcal que rechaza el incesto y que puede encontrar una explicación en la interpretación del mito que realizó Fromm: “el sistema patriarcal ha salido victorioso, y el mito explica las razones de la caída del matriarcado. [...] la madre, al violar su deber máximo, ocasionó su propia destrucción.”³¹

La crítica ha destacado en diversas ocasiones el planteamiento en los personajes adultos de Mercè Rodoreda de una añoranza expresada de la pérdida de la infancia.³² Una expresión que ya hemos localizado en *Del que hom no pot fugir*, donde la protagonista y Cinta, encuentran a los catorce o trece años respectivamente, el límite de entrada en la edad adulta. Una frontera que la joven molinera no superará a causa de su desequilibrio mental. En el caso de *La mort i la primavera*, el protagonista masculino muestra con angustia su difícil transición al mundo de los adultos, donde contemplará el *suicidio* de su padre y su compañera de juegos pasará a ser su pareja. Al igual que en *Del que hom...*, la barrera cronológica se sitúa en los trece años (pág. 30) y nunca dejará de olvidar la felicidad del paraíso perdido de la infancia. En efecto, al final de la novela vuelve a recordar los momentos felices de su pasado, cuando jugaba como niño con su madrastra-esposa, cuando paseaba por la *font de la Jonquilla*, entre otros. En los juegos de su infancia, compartidos con Ella, nació el deseo inconsciente de la transgresión, de trasladar sus juegos a espacios sagrados como el Bosque de los Muertos. La felicidad acaba una vez se concreta el *pecado*, el ataque a las normas. La acción incitadora de la mujer en el espacio sagrado remite si cabe aún con más fuerza en la historia bíblica del paraíso perdido: “I vaig seguir-la i es va aturar davant de l’arbre i em va dir que l’obrís i em va acostar la destràl...” (*La mort...*, 67). El aspecto de la escena contiene reminiscencias de la historia sagrada, ya que las serpientes rodean los cuerpos alojados en los árboles-ataúdes. Incluso, Él ataca una serpiente

³¹ E. Fromm, *El lenguaje...op.cit.*, 1951, p.160.

³² Hay diversas interpretaciones, entre las cuales podemos citar, el primer gran estudio sobre la autora realizado por Carme Arnau, donde se analizan los textos a partir de la premisa de la pérdida de la inocencia de los personajes: *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa* (1979).

cuando entra al recinto: “li vaig tirar la pedra d’on havia sortit al damunt i la vaig matar” (pág. 66).

A modo de conclusión

Con el uso de los símbolos y de los mitos, Rodoreda construyó un grupo minoritario de obras que, sin romper con las características habituales del estilo general del resto de relatos, buscaban la expresión más íntima y más intensa de unos protagonistas que — casualmente, la mayoría, masculinos— buscaban su identidad en el mundo opresivo en el que estaban situados. La primera novela referida, *Del que hom no pot fugir*, es en este sentido un precedente para las obras de madurez. La recreación de una sociedad rural³³ donde se satirizan las posturas extremas de un medio que dificulta la recuperación de la protagonista no tiene, en definitiva, un tratamiento mítico de la realidad. Tan solo la construcción de un personaje enloquecido como Cinta, la molinera, y la añoranza del rey moro, con la recreación de las misteriosas *Encantades*, pueden tener un valor suficiente para su aplicación en la construcción de un espacio mítico opresivo. En sus primeros relatos, Rodoreda no huye de la realidad, utiliza los elementos de ficción con una funcionalidad narrativa concreta: completar la descripción de la protagonista principal.

Es en las tres obras publicadas en los años ochenta, como también en algunos relatos breves anteriores, cuando se eleva el grado de fabulación. Como han apuntado diversos estudios,³⁴ el conocimiento de distintas filosofías de base oriental y esotérica, como es el caso del movimiento Rosacruz, pudo haber reforzado el interés de la escritora por nuevas fórmulas expresivas a través de los modelos míticosimbólicos. La autora elabora una serie de viajes interiores que, sin dejar de lado las imágenes referenciales del mundo real, beben de la cultura popular y del conocimiento de los mitos universales para ampliar el nivel de expresión de sus historias. De este modo, se crean lecturas o interpretaciones secundarias que sorprenden, sin ninguna duda, el lector habitual de los textos más racionalistas de la escritora. Como expresábamos en un estudio anterior, “no som davant d’una complexa escriptura jeroglífica, encara que no tots els referents són fàcilment localitzables: la ficcionalitat desborda, de

³³ Una ambientación que recuerda, sin ninguna duda, el espacio narrativo de los dramas rurales de Caterina Albert. En este sentido, podéis consultar nuestro artículo “L’empremta de la narrativa de Caterina Albert en els primers relats de Mercè Rodoreda” (2002).

³⁴ Podemos citar, entre otros, los de C. Aneau, (v. bibliografía 1983, 1987, 1990, 1997) y C. Cortés (v. bibliografía 1995, 1999, 2000).

vegades, la ficcionalitat de la descripció.”³⁵ Con estos relatos Rodoreda buscaba la denuncia de la opresión, de la falta de libertad del ser humano, una voluntad expresiva que la condujo, en especial en una etapa de creación alternativa, a la actividad pictórica con unos resultados, ciertamente, bastante parejos al grado de ficcionalidad de los últimos relatos publicados. Como indicaba Montserrat Prudon en el artículo “La pluma ou le pinceau? L’écriture selon Mercè Rodoreda”: “le passage à l’acte créateur par le biais d’un autre langage relève d’une expérience sans doute assourdissante de violence et de douleur dont les mots ne pouvaient rendre compte.”³⁶ No hay, pues, una evolución cronológica en el estilo narrativo de Mercè Rodoreda que la acerca a un incremento del uso de los símbolos y de los mitos. Nos encontramos frente a un interés constante, desde sus orígenes, por la recreación de imágenes ficcionales que reconstruyen los aspectos más íntimos y primarios del ser humano. Hay que tener en cuenta que *La mort i la primavera*, aunque fue publicada en los años ochenta, fue iniciada por la autora durante los años sesenta.³⁷ La pintura de la autora, que contiene imágenes inquietantes que ofrecen espacios mágicos similares, confirma su continuo interés por la denuncia social a través de los símbolos. No hay nada nuevo, pues, en la literatura de Rodoreda. Como bien apuntaba Carme Arnau un año antes de la desaparición de la autora, “el símbol és consubstancial a l’obra de Mercè Rodoreda. Es tracta d’un simbolisme que s’apunta primer tímidament i que procedeix del món quotidià, especialment del jardí, per agafar més endavant una embranzida i força colpidores”.³⁸ La profusión de flores, bosques, ríos, lluvia, niebla y un sinfín de elementos de la naturaleza abandonan los espacios urbanos y racionales para resituarse en universos míticos donde todo es posible, incluso la muerte, tras la cual viene el renacer, la vida. La evolución de este espacio narrativo encuentra una plasmación concreta en la descripción siguiente del pueblo “de les trenta senyorettes”, del volumen *Viatges i flors*, donde los jardines urbanos —propios de la mayor parte de los relatos de la autora—, a causa de la acción de las fuerzas de la naturaleza: “Totes les cases eren iguals i totes tenien el seu jardí al voltant. Jardins espessos de plantes, silvestres, florits, perquè la regió era regió de molta pluja.” (*Viatges i flors*, 57). En la misma historia, las glicinias que decoran las casas acaban destruyéndolas a causa de la fuerza de sus raíces.³⁹ En este sentido, *La mort i la primavera*, la última novela en la cual trabajó se convierte en el mejor legado de su trayectoria, de sus más de

³⁵ C. Cortés, « El simbolisme, op.cit », p.97

³⁶ Montserrat Prudon, “La pluma ou le pinceau? L’écriture selon Mercè Rodoreda”, Traverses. Travaux et documents, 34, Université Paris VIII-Saint Denis, 2006, p.192.

³⁷ Se refiere, entre otras publicaciones, Carme Arnau en *Miralls màgics* (1990, 7-8).

³⁸ C. Arnau, « Pròleg », a « *La meva Cristina i altres contes*, dins l’obra de Mercè Rodoreda », Lluïsa Vives [Giulia Adinolfi], *Nous horizons*, 62, (abril, 1980), p.12-13.

³⁹ Un símbolo que Carme Arnau Arnau (1990, 61) relaciona con el juego dialéctico entre el Bien y el Mal, la lucha de contrarios que preside la dialéctica establecida en la novela

cincuenta años dedicados a la literatura. Con la realidad y la ficción, con sus historias y pasiones, con el paso del tiempo como base de evolución de sus personajes, de su vida.

Con la creación de estos relatos de fuerte contenido simbólico, Rodoreda entronca en una corriente de amplia difusión en la etapa contemporánea. *La mort i la primavera*, *Viatges i Flors* y, en parte, *Quanta, quanta guerra...* se convierten en novelas míticas próximas al género fantástico, opuestas al racionalismo positivista que perduraba en la literatura realista del siglo XX, como explicaba el crítico Andrés Amorós en *Introducción a la novela contemporánea*, “una visión del mundo propia del hombre primitivo, religiosos o poeta. Para ellos, las cosas concretas son manifestaciones de alguna fuerza oculta.”⁴⁰ La construcción de universos simbólicos regidos por el primitivismo permite nuevos planteamientos y propuestas que no son posibles en la narrativa más realista de nuestra escritora. En este sentido, *La mort...* es el relato con un mayor contenido simbólico y mítico. La autora apuesta por la estética de lo grotesco, de la repulsión hacia la condición humana, conectando así con un movimiento cultural europeo que podríamos denominar *imaginario fantástico*. Rodoreda quiere renovar su estilo, de manera paralela a este texto, realiza dos de sus novelas de estilo más realista e intimista, *La plaça del Diamant* y *El carrer de les Camèlies*, centradas en la Barcelona que ella vivió. La evolución estilística y expresiva es evidente: si la vida era representada en las obras más realistas por la vegetación y las flores —como encontramos en *Aloma*, *La plaça del Diamant* o *El carrer de les Camèlies*—, en las obras destacadas en este estudio, donde el simbolismo se desarrolla de manera más efectiva, la naturaleza se convierte en inmortal y como indicio mítico de la muerte. Así, la muerte aparece en una obra que podemos considerar de transición, *Jardí vora el mar*, relacionada con el jardín, un espacio más intenso y expresivo que el descrito en los ambientes más urbanos de las narraciones anteriormente publicadas. En *Mirall trencat*, donde se hacen compatibles la realidad y el mito, los árboles del jardín y el agua que los rodea mitifican el final de la vida, la desaparición de los personajes más emblemáticos. Finalmente, en *La mort i la primavera*, la naturaleza acontece el receptáculo de la muerte. Con los últimos textos publicados, la escritora huye de la realidad para alinearse con el imaginario fantástico. Con todo, la tendencia a lo grotesco de *La mort...* no es presente con la misma intensidad en textos como *Quanta, quanta guerra...* De igual modo, las diversas versiones que Rodoreda realizó sobre *La mort...* presentan una relajación de la deformación a que somete los personajes y su entorno. Un estilo, pues, en continua transformación en una escritora que buscaba la experimentación.

⁴⁰ Andrés Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1985, p.120.

Bibliografia

Obras de la autora

- *Sóc una dona honrada*, Barcelona,⁴¹ Llibreria Catalònia, 1932.
- *Del que hom no pot fugir*, Ed. Clarisme, 1934a.
- *Un dia en la vida d'un home*, Badalona, Proa, 1934b.
- *Crim*, edicions de la Rosa dels Vents, 1936.
- *Aloma* (1a versió), Institució de les Lletres Catalanes, 1938.
- *Vint-i-dos contes*, Ed. Selecta, 1958.
- *La plaça del Diamant*, El Club dels Novel·listes, 1991³³ [1962].
- *El carrer de les Camèlies*, El Club dels Novel·listes, 1988¹⁸ [1966].
- *Jardí vora el mar*, El Club dels Novel·listes, 1991¹¹ [1967^a].
- *La meva Cristina i altres contes*, Ed. 62, 1978⁵ [1967b].
- *Aloma* (2a versió), Ed. 62, 1990³³ [1969].
- *Mirall trencat*, Ed. 62- "La Caixa" (MOLC, 92), 1988⁷ [1974].
- *Semblava de seda i altres contes*, 62 [1978].
- *Tots els contes*, Ed. 62- "La Caixa" (MOLC, 18), 1988⁵ [1979].
- *Viatges i flors*, Ed. 62 ("El Cangur", 128), 1990 [1980^a].
- *Quanta, quanta guerra...*, El Club dels Novel·listes, 1986⁵ [1980b].
- *La mort i la primavera*, El Club dels Novel·listes, 1988⁴ [1986].
- *Isabel i Maria*, València, Ed. 3 i 4, 1991.
- *El torrent de les flors*, València, Ed. 3 i 4, 1993.
- *La mort i la primavera* (a cura de Carme Arnau), Fundació Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans ("Arxiu Mercè Rodoreda", 1), 1997.
- *Primeres novel·les. Volum II. Un dia de la vida d'un home. Crim* (a cura de Roser Porta), Fundació Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans ("Arxiu Mercè Rodoreda", 4), 2002
- *Primeres novel·les. Volum I. Sóc una dona honrada? Del que hom no pot fugir* (a cura de Roser Porta), Fundació Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans ("Arxiu Mercè Rodoreda", 3), 2006.

AMORÓS, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1985.

⁴¹ Des d'ara només indicarem el lloc de publicació quan no siga Barcelona.

- ARNAU, Carme, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Ed. 62, 1982 [1979].
- “Pròleg” a “*La meva Cristina i altres contes*, dins l'obra de Mercè Rodoreda”, Lluïsa Vives [Giulia Adinolfi], *Nous horitzons*, 62, (abril, 1980), pág. 12-13.
- “L'àngel a les novel·les de Mercè Rodoreda”, *Serra d'Or*, 209 (nov. 1983), pág. 20-23 [678-681].
- “El viatge iniciàtic: *Quanta, quanta guerra...* de Mercè Rodoreda”, *Catalan Review*, vol. II, núm. 2 (XII. 1987).
- “Vegetació i mort en la narrativa de Mercè Rodoreda”, *Revista de Catalunya*, 22 (IX. 1988).
- *Miralls màgics. Una aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*, Ed. 62 (Col. “Llibres a l'abast, 254), 1990.
- (edició crítica i pròleg) *La mort i la primavera*, Fundació Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans (“Arxiu Mercè Rodoreda”, 1), 1997.
- CHEVALIER, J. i GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, Herder (trad. esp. 1986, 1991³). [1969]
- CONTRÍ, Imma i CORTÉS, Carles, *Aproximació a Quanta, quanta guerra... de Mercè Rodoreda*, Alacant, Ed. Compàs, 2000.
- CORTÉS, Carles, “El simbolisme en la narrativa de Mercè Rodoreda”, *Revista de Catalunya*, núm. 96 (maig 1995).
- *El personatges i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda*, Alacant, Inst. de Cultura Juan Gil-Albert/Conselleria de Cultura, 1995.
- “Godless religion in *La mort i la primavera*”, *Voices and visions: the words and works of Mercè Rodoreda*, Susquehanna University Press (Associated University Press), 1999.
- “L'empremta de la narrativa de Caterina Albert en els primers relats de Mercè Rodoreda”, *II Jornades d'estudi: vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Victor Català), 1869-1966*, Barcelona, PAM, 2002, pág. 203-232.
- *Començar a escriure: la construcció dels primers relats de Mercè Rodoreda (1932-1938)*, Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 2002.
- ELIADE, Mircea, *Ímágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1983 [1955].
- , *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor (“Punto Omega”, 2), 1988⁷ [1957].
- , *Mito y Realidad*, Labor, Barcelona, 1991 [1963].
- , *Aspects du mythe*, París, Gallimard, 1963 [1962].

- FROMM, Erich, *El lenguaje olvidado. Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas*, Buenos Aires, Hachette, 1951.
- HENDERSON, Joseph L, “Los mitos antiguos y el hombre moderno”, en C. G. JUNG, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt Ed., 1984 [1964].
- JUNG, Carl, *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós, 1982 [1952].
- MANN, Thomas, *La montaña mágica*, Espugues de Llobregat, Plaza & Janés (Berlín, 1993²) [1924]
- ORTIZ-OSÉS, Andrés, *C. G. Jung (Arquetipos y Sentido)*, Bilbao, Universidad de Deusto (“Psicología”, 3), 1988.
- PRAT i CARÒS, Joan, *La mitologia i la seva interpretació*, St. Cugat del Vallès (Barcelona), Els llibres de la frontera (“Coneguem Catalunya”, 7), 1987 [1984].
- PRUDON, Montserrat, “La pluma ou le pinceau? L’écriture selon Mercè Rodoreda”, *Traverses. Travaux et documents*, 34, Université Paris VIII-Saint Denis, pág. 175-204, 2006.