
LA METAMORFOSIS EN LA OBRA DE MERCÈ RODOREDA

Barbara ŁUCZAK

Universidad Adam Mickiewicz, Poznań (Polonia)

Durante largos decenios el nombre de Mercè Rodoreda ha sido identificado con su «obra femenina» que hasta hoy constituye la parte más leída de su producción. A partir de la publicación de *Aloma* (1938) la obra rodorediana se fue desarrollando jalonada por los personajes femeninos y su conflicto vital como núcleo argumental de las siguientes novelas y de la mayoría de los cuentos. Los tres volúmenes de las *Obres Completes*¹, publicadas a partir del año 1976, reunieron la versión revisada de *Aloma* (1969)², *Vint-i-dos contes* (1958), *La Plaça del Diamant* (1962) y *El carrer de les Camèlies* (1966). De estas obras se ha dicho que exploran un mundo «real», hasta convertirse en una especie de «tranche de vie»³, no obstante su poeticidad, lirismo y simbolismo. Pero ya en el segundo y tercer volumen de aquel mismo corpus se vieron incluidos los relatos de *La meva Cristina i altres contes* (1967) y las novelas *Jardí vora el mar* (1966) y *Mirall trencat* (1974), que, junto a *Quanta quanta guerra...* (1980) y *La Mort y la Primavera* (1986), publicados en volúmenes aparte, hicieron revisar las opiniones sobre el carácter del universo de ficción en la prosa rodorediana, que ahora se vestía de rasgos claramente míticos. La cuestión fue señalada por Carme Arnau ya en el año 1979, en su *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda*⁴, y desarrollada en trabajos posteriores. La estudiosa observa las dos líneas estéticas presentes en la obra de Rodoreda y establece relaciones entre ellas. Remarca que en el caso del universo de ficción rodorediano podemos hablar de un proceso evolutivo que avanza desde lo real hacia lo mítico; también señala,

1. Barcelona. Edicions 62. Todas las citas que se hacen a continuación remiten a las siguientes ediciones: 1936-1960. 3ª edición, 1984; vol.2 / 1960-1966. 2ª edición, 1978; vol.3 / 1967-1980. 1ª edición, 1984.

2. Entre paréntesis señalamos las fechas de publicación.

3. Carme ARNAU: "El viatge iniciàtic: Quanta, quanta guerra... de Mercè Rodoreda", en *Catalan Review*, Junio, 1987, p.65.

4. *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona. Edicions 62, 1979.

como una segunda opción, la posibilidad de tratar las dos líneas como corrientes paralelas, aunque la inclinación hacia lo mítico se manifiesta, de una manera más evidente, sólo en la última etapa de la creación de Rodoreda⁵.

En este sentido, se ha venido a ver en la obra rodorediana un sistemático avance hacia la cristalización de una visión mítica del mundo. En el artículo intentamos ilustrar esa evolución hacia lo mítico, sirviéndonos del elemento de la metamorfosis, tan grato a la autora, que siendo un «elemento mítico», se apodera gradualmente del universo rodorediano, contribuyendo a su mitificación.

I. El carácter mítico de la metamorfosis

En primer lugar creemos útil demostrar en qué consiste el carácter mítico de la metamorfosis. Antes de proceder a consideraciones más detalladas hay que hacer la indispensable distinción entre 1) metamorfosis como motivo y 2) metamorfosis como modelo de interpretación del universo⁶. Empezamos por metamorfosis-motivo que, empleada en determinados contextos, puede servir para resaltar significados simbólicos, morales u otros; o liberada de ese tipo de implicaciones, remitir al relato mismo. Parece que en este caso la metamorfosis es un recurso mediante el cual se pretende crear un *spectaculum*, un *coup de théâtre*, que maravilla al lector u observador; sin embargo, por sí sola, no llega a modificar la manera de interpretar el mundo. El sentido de la metamorfosis se profundiza, por ejemplo, en la poesía barroca. Ahora la metamorfosis deja de ser tan sólo un motivo, aunque sí aparece también en esta acepción, a menudo como recreación de los mitos grecolatinos, y llega a constituir un tema — toda una *temática* barroca — de la eterna inconstancia del *cosmos* que arrastra al ser humano a su incesable movimiento. Pero la metamorfosis llega a constituir una verdadera visión del mundo, y a la vez un modo de interpretarlo, en el pensamiento mítico, que justamente adopta la dinámica de la metamorfosis como uno de sus rasgos característicos. El carácter fluido y oscilante del pensamiento mítico convierte el mundo natural en un espacio inestable donde nada tiene un lugar

5. Carme Arnau habla de la evolución de lo «real» a lo «mítico» que observa en Rodoreda. Nosotros preferimos referirnos a una evolución de lo «real» a lo «real mítico» siendo el mundo racional, empírico y cotidiano el que está sometido al proceso de mitización.

6 Seguimos aquí, en líneas generales, las observaciones presentadas por Stanislaw Stabryla en su estudio de *Metamorfosis* de Ovidio. Wrocław, Zakład Narodowy Ossolińskich. 1995. p. LXIX y ss.

determinado de forma definitiva. La jerarquía de la Naturaleza queda abolida: el ser humano se inscribe dentro del mundo mítico como una forma más, pero sin gozar de un lugar privilegiado. Esa manera de aprehender el mundo implica la posibilidad de la metamorfosis: de pasar de una forma concreta a otra en el seno de los reinos humano, animal y vegetal, sin que ninguna frontera impida el paso de un ámbito a otro:

Nada posee una forma definida, invariable, estática; mediante una metamorfosis súbita, cualquier cosa se puede convertir en cualquier cosa. Si existe algún rasgo característico y sobresaliente del mundo mítico, alguna ley que lo gobierna, es ésta de la metamorfosis⁷.

La metamorfosis rompe el principio de la causalidad, base de la razón empírica y del pensamiento conceptual; borra fronteras o líneas divisorias entre seres particulares; da a la existencia un carácter unitario y total. Gracias al libre movimiento de las diferentes manifestaciones de la vida, que propone, contribuye a crear una visión *simpatética* del mundo unido por una «solidaridad» entre las diversas formas de la vida. Así llega a ser el mejor resumen del mundo mítico al recoger en sí sus características fundamentales:

La métamorphose est à la fois un mythe génésique et un mythe eschatologique. à la fois un mythe de la croissance et de la dégradation. [...] Elle combine altérité et identité, introduisant à l'animal qu'on veut être mais découvrant en même temps l'animal qu'on est. Elle est à la fois imaginaire et réelle, parole et être, sens et non-sens⁸.

II. La metamorfosis en Rodoreda

La metamorfosis como modelo de interpretación del mundo se convierte en un elemento mítico *por excelencia*. En este sentido nos puede ayudar a ilustrar el proceso de la mitificación que se realiza en la obra de Rodoreda. La metamorfosis, cuya presencia se hace cada vez más frecuente con el paso del tiempo, nos servirá de «medidor» de ese proceso evolutivo, por estar estrechamente arraigada en el pensamiento mítico.

7. Ernst CASSIRER: *An Essay of Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. citamos por la traducción española de E. Ímaz: *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p.126.

8. Pierre BRUNEL: *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Librairie Armand Colin, 1974, p.181.

A. *Metamorfosis «onomástica»*

Por «metamorfosis onomástica» entenderemos un cambio de nombre de la persona humana que se carga de sentidos simbólicos compaginado con su aventura vivencial. La metamorfosis «onomástica» parece ser muy importante para Rodoreda: la autora vuelve varias veces a este recurso, que aparece ya en *Aloma* y reaparece, incluso con más intensidad, en obras posteriores. Así llega a ser una primera manifestación del poder de la metamorfosis en la obra rodolediana.

Sin entrar en la cuestión de las posibles relaciones, más o menos estrechas, que puede haber entre la cosa y el nombre que la representa, digamos sólo que para Rodoreda el cambio de nombre significa una verdadera metamorfosis de la personalidad. Esa fe en un sentido recóndito que yace tras los nombres queda explicada en el prólogo a *Mirall trencat*, del año 1974:

Un canvi de nom equival a una metamorfosi:
El nom de debò d'Aloma és Àngela.
El nom de debò de Colometa és Natàlia⁹

La metamorfosis «onomástica» parece tener sus raíces en el convencimiento de que el nombre constituye una auténtica parte del ser humano, cuestión que expone Ernst Cassirer en su obra monumental *La philosophie des formes symboliques*, entroncando con la creencia en el pensamiento mítico:

C'est en particulier le *nom propre* qui est ainsi rattaché par des liens mystérieux à l'originalité de l'essence. Nous sommes nous aussi encore frappés par cette timidité caractéristique devant le nom propre, par le sentiment qu'il n'est pas extérieurement accroché à l'homme et qu'il lui «appartient» en quelque mesure¹⁰.

Y, efectivamente, Aloma, la protagonista de la novela, se llama «Àngela, Rosa, Maria». «Aloma» es el nombre que le otorga a la niña su abuelo. Y aunque no sea éste su nombre verdadero, es el que da sentido simbólico a su vida. Aloma es bautizada dos veces: primero, en la iglesia, a cargo de los padrinos; segundo, por el abuelo de la

9. Mercè RODOREDA: Prólogo a *Mirall trencat*, OC / 3, p.30.

10. Ernst CASSIRER: *La philosophie des formes symboliques*, vol.2: *La pensée mythique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p.63. E. Cassirer dirá también que «le mot et le nom n'ont pas simplement une fonction de représentation et qu'ils renferment au contraire l'objet lui-même avec ses forces réelles», *ibidem*, p.62. Esta afirmación nos remite a la unidad originaria que propone el mito, entendida como indiferenciación entre el original (la realidad) y su expresión (la imagen).

criatura, un supuesto *sabio*, que “llegia Llull en havent sopat”, no jugaba nunca al ajedrez y sabía esperar hasta que “els padrins fessin el que volguessin”, para dar a la niña otro nombre, simbólico y significativo:

En sortir de l'església, un cop la cerimònia acabada, va dir:

— He deixat que els padrins fessin el que volguessin i la criatura es diu Àngela, Rosa i Maria; jo sempre li diré Aloma. És un nom bonic i la primera cosa que una noia necessita és un nom bonic. Si em voleu fer content, digueu-li aquest nom.

A la mare li va agradar i a l'hora del refresc va fer minvar la gatzara:

— No crideu tant, que Aloma dorm (*OC / 1*, p.50).

El primer ejemplo de la metamorfosis que encontramos en la obra de Mercè Rodoreda tiene un carácter simbólico. Aunque no presenciemos ningún cambio sustancial en la protagonista, el hecho de darle el nombre de «Aloma» resalta algunos detalles de su vida. Si el modelo literario de Aloma, que es la madre de Blanquerna, protagonista del *Llibre d'Evast e Blanquerna* de Ramon Llull (c1235-1316), encuentra la felicidad y el sentido de su existencia en la maternidad¹¹, ésta, en el caso de la protagonista rodorediana, es la razón principal de su decisión, que le hace perderse *carrers avall, com una ombra, dintre de la nit que l'acompanyava* (*OC / 1*, p.166). La metamorfosis —el cambio de nombre— ayuda a remarcar el fracaso existencial de Aloma, contrastado con la felicidad de su prototipo literario.

La metamorfosis «onomástica» reaparece en *La plaça del Diamant* y aquí se une con la metamorfosis psicológica que experimenta la protagonista. En la novela el papel del elemento de la metamorfosis crece de manera muy considerable. La serie de metamorfosis que siguen el modelo Natalia / Colometa / la señora Natalia (metamorfosis «onomástica») o, en otras palabras, inocencia / sumisión y pérdida de identidad / liberación (metamorfosis psicológica), se convierte en el eje argumental de la obra entera. Las metamorfosis «onomástica» y psicológica en *La plaça del Diamant* han sido objeto de varios trabajos y son tal vez las cuestiones más estudiadas de toda la obra rodore-

11. «Mentres que Evast e Aloma feien aquests e molts d'altres béns. Déu, qui és compliment de tots béns i de gràcia, recordà lo desig d'Aloma, i la sua humilitat i paciència i dona-li un bell fill, lo qual hagué per nom Blanquerna. Gran fon lo plaer i lo goig i alegria que Evast i Aloma hagueren de la nativitat de Blanquerna». Ramon LLULL: *Llibre d'Evast e Blanquerna*. Barcelona, Edicions 62, 1987, p.25.

diana¹². Por tanto, en este esbozo tan breve, nos limitamos sólo a señalarlas.

La autora retoma este mismo recurso en su última novela *Quanta, quanta guerra...*¹³ La «metamorfosis onomástica» parece marcar la vida de Adrià Guinart, protagonista de la novela, y da sentido a su peregrinación que, una vez acabada, resulta haber sido un viaje iniciático en la vida adulta. La madre de Adrià le habla de un hermano inexistente, el «bueno», contrapuesto al protagonista, que ahora adopta el nombre de «Caín»:

Un dia que vaig contestar malament a la meva mare l'endemà mateix em va parlar per primera vegada del meu germà i quan entrava brut a casa, i xop d'haver desviat els reguerons, deia sense mirar-me: al teu germà li he fet raspallar l'ase del drapaire. Demà de matinada el teu germà m'ajudarà a carregar els clavells. El teu germà... I jo no tenia cap germà (p.33).

Quan feia enfadar la meva mare, deia, mig girada d'esquena, semblés un Caïn (p.27).

Y aunque el protagonista se da cuenta de que este hermano suyo no existe, en cierta ocasión tuvo la sensación de haberlo visto. De este modo, el carácter simbólico de la identificación con Caín queda más patente. Se manifestará con toda fuerza al final del proceso de iniciación: Adrià, igualmente que el bíblico Caín, matará y así conocerá personalmente la trágica existencia del mal.

B. Metamorfosis psicológica

En *Aloma* encontramos también otro detalle, interesante desde el punto de vista de la evolución de la metamorfosis que se realiza en la obra rodolediana. En la novela el mundo humano y el vegetal / animal quedan manifiestamente divididos. A pesar de eso, en la conciencia de la autora parece madurar la idea de unir los dos mundos, aunque de

12. La bibliografía es abundante. Entre otros remitimos a Louise BERTRAND: ««La Plaça del Diamant» de Mercè Rodoreda. Propositions pour une lecture», *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 23, 1975, pp.259-276; María A. ROCA MUSSONS: «Aspectes del sistema simbòlic a «La Plaça del Diamant»», *Catalan Review*, 2, 1987, pp.247-261. Loreto BUSQUETS: «El mito de la culpa en «La plaça del Diamant»», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 420, pp.117-140.

13. Publicada en el año 1980. *La Mort i la Primavera*, aunque inacabada y publicada en 1986. es, en principio, la misma novela que Rodoreda presentó en 1961 al Premio Sant Jordi. A este respecto véase Montserrat CASALS I COUTURIER: *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura. Biografia*, Barcelona, Edicions 62, 1991, pp.256-257.

momento esta unión se limita sólo al plano psicológico. Hablamos aquí del paralelismo entre las relaciones amorosas de Robert y Aloma, y las de la pareja de gatos, que observa la protagonista. C. Arnau recalca la semejanza entre las dos parejas gracias a la cual el «amor animal», con la humillación y la sumisión que exige de la hembra, se convierte en el símbolo de las relaciones sexuales humanas¹⁴. Y aunque el paralelismo citado tenga un significado básicamente simbólico, Rodoreda parece dar un paso más y deja que Aloma, en una sólo ocasión, se comporte como si verdaderamente se realizase el proceso de su metamorfosis. La metamorfosis entra en la esfera de lo psíquico. Aloma es «bestia», porque *se transforma —metamorfosea—* en bestia por un sólo momento. La transformación que se realiza en la psique de la protagonista llega a ser una especie de *pre-metamorfosis* sustancial:

— Ves-te'n! - li va dir baixet Robert la va abraçar tan fort que va fer-li mal. «Quin fastic, l'amor.» Hauria volgut que l'endemà l'haguessin trobada morta al mig del carrer¹⁵. Li va venir mareig. Cada vegada es sentia més presonera, més dominada. *Si tingués el que necessiteu, qui sap on fóra...* Mig boja de desesperació, li va mossegar els llavis.

Robert va saltar del llit, va encendre el llum i, groc de ràbia, li va dir:
— Bestia!

Aloma el va veure que sortia amb la mà damunt dels llavis bruts de sang (OC / I, p.147).

En la obra posterior la autora dejará que la metamorfosis en sus obras se realice «en carne y huesos», cambiando la forma humana por otra, animal o vegetal. La metamorfosis irá evolucionando, pero Rodoreda en la primera etapa de su producción conoce ya sus posibilidades literarias potenciales. *Aloma*, como novela, está inscrita dentro del marco simbólico y psicológico, y la transformación que hemos observado también guarda estos rasgos. El cambio relacionado con la esfera de lo psicológico está presente en la mejor tradición de la metamorfosis, como reflejo de una situación psicológica que no encuentra ninguna salida posible dentro de los límites de la realidad. Tal es también el caso de Aloma, quien en su metamorfosis momentánea en «bestia» encuentra la única manera posible de manifestar sus emociones, que le trastornan profundamente.

14. Véase Carme ARNAU: *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona, Edicions 62, tercera edició, 1993, p.69.

15. Sobre la muerte de la gata leemos: «L'endemà van trobar la gata estirada al carrer, encarcerada. El vigilant l'havia matada d'un cop de garrot entre les orelles mentre estava gatinant» OC / I, p. 52.

Por otro lado, nos damos cuenta de que la metamorfosis de Aloma puede prestarse a otras interpretaciones. El cambio dista tanto de una auténtica transformación del ser, de una *metensomatosis*¹⁶, que admite también una lectura «metafórica». En este caso tendríamos que decir que Aloma *es* bestia, no por haberse *convertido* en bestia, sino por semejanza¹⁷ en el comportamiento. No obstante, Pierre Brunel trata la metáfora como una forma previa de la metamorfosis. El crítico habla del lenguaje como nivel en que se da el *premier affleurement du mythe de la métamorphose: quand elle n'est encore que métaphore*¹⁸. En este sentido, el cambio metafórico que se realiza en la psique de Aloma llegaría a ser un estadio de preparación en el camino hacia la metamorfosis completa. Lo cual, en la práctica, nos hace volver sobre el carácter preparatorio de la metamorfosis psicológica en *Aloma*.

C. Metamorfosis física

La metamorfosis en *La plaça del Diamant*, señalada arriba, se limita, en principio, a la esfera de lo psíquico / simbólico: Natalia-Colometa, experimenta constantes cambios de comportamiento y de condiciones, que vienen unidos a los nombres que va aceptando en diferentes épocas de su vida. Las transformaciones psicológicas no producen cambios violentos en el sentido de una metamorfosis repentina, lo que hemos visto en la primera novela. Sin embargo, en comparación con *Aloma*, en *La plaça del Diamant* se da un paso más. La metamorfosis va ganando terreno y poco a poco parece prepararse para pasar de lo psíquico a lo físico. Natalia parece «vivir» una transformación física, aunque esta experiencia no tenga tanta fuerza como la metamorfosis característica para *La meva Cristina i altres contes*, por estar envuelta en un ambiente de lirismo, de monólogo interior, de vuelo imaginario:

16. «Changement d'être et de substance», término empleado por Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, en su artículo "La métamorphose animale dans la poésie amoureuse de l'âge baroque: thématique et rhétorique", en *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise. Variations et résurgences*, Tübingen-Paris, 1980, p.27.

17. Roman Jakobson afirma: "The development of a discourse may take place along two different semantic lines: one topic may lead to another either through their similarity or through their contiguity. The *metaphoric way* would be the most appropriate term for the first case and the *metonymic way* for the second, since they find their most condensed expression in metaphor and metonymy respectively", "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances", en *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton & Co., 1956, p.76.

18. Pierre BRUNEL: *ob. cit.*, p.25.

I amunt, jo amunt, amunt, Colometa, vola, Colometa... Amb la cara com una taca blanca damunt del negre del dol... amunt, Colometa, que darrera teu hi ha tota la pena del món, desfes-te de la pena del món, Colometa. Corre, de pressa. Corre mes de pressa, que les boletes de sang no et parin el caminar, que no t'atrapin, vola amunt, escales amunt, cap al teu terrat, cap al teu colomar... vola, Colometa. Vola, vola, amb els ulls rodonets i el bec amb els foradets per nas al capdamunt... i corria cap a casa meva i tothom era mort (OC / 1, p.478).

La metamorfosis se acerca a la esfera de lo físico: a medida que Colometa deja de «correr» y empieza a «volar», *la cara como una mancha blanca sobre el negro del luto* pierde rasgos humanos y en lugar de éstos aparecen *ojos redonditos y pico con los agujeritos de la nariz arriba*¹⁹, de paloma. La protagonista se transforma en paloma y se resigna a esa transformación, al llamarse a sí misma «Colometa»: nombre que utilizaba su marido, y símbolo de su sumisión. En ese punto culminante de la despersonalización de la protagonista convergen los tres tipos de metamorfosis distinguidos por nosotros. Y aunque la experiencia no dure más que un momento, y básicamente quede encerrada dentro de la esfera de lo psíquico, como un vuelo imaginario, muy pronto se dará el paso decisivo hacia lo físico donde podrá realizarse una metamorfosis completa en el sentido propio de la palabra²⁰: una *metensomatosis*.

Antes de que la transformación se realice, Natalia pasa por una fase preparatoria en que experimenta una «enajenación» de su propio cuerpo²¹:

Quan em despertava em mirava les mans ben obertes davant dels ulls i les feia moure per veure si eren meves i si jo era jo (*ibidem*, p.393).

I el primer crit em va eixordar. Mai no hauria pensat que la meva veu pogués anar tan lluny i durar tant (*ibidem*, p.395)

19. Citamos por la edición castellana *La plaza del Diamante*, trad. Enrique Sordo. Barcelona, Edhasa, novena reimpression, 1990, p.188.

20. Emilie BERGMANN observa: «*La Plaça del Diamant* seems far from Rodoreda's fantastic short stories of metamorphoses. The technique of continuous narration of retrospection without the implicit privilege of interpretation or recognition in this novel is, however, combined with elements of interior, subjectivized reality that suggest the possibilities of the visionary and the fantastic»: «Flowers at the North Pole»: Mercè Rodoreda and the Female Imagination in Exile», endins *Catalan Review*, 2, 1987, p. 88.

21. La «enajenación» del cuerpo como sintoma de la metamorfosis se observa también en la obra posterior. En la narración «La salamandra», de la colección *La meva Cristina i altres contes*, leemos: «Jo m'estava quieta i quan ja no vaig veure res, perquè s'havia fet de nit i la nit era negra i espessa, em vaig posar a caminar pel fang i pels bassals, i a les manetes els agradava enfonsar-se en aquella pasta flonja, però els peus, al darrera, es cansaven de tant quedar-se enganxats. Hauria volgut córrer, però no podia». (OC / 2, p.269).

La metamorfosis en paloma nos parecerá más convincente si la compaginamos con el proceso inverso cumplido en las últimas escenas de la novela. Unos momentos antes de dar el grito final, la protagonista recupera su forma humana, la de antes de la metamorfosis en paloma:

I em vaig tocar la cara i era la meva cara amb la meva pell i amb el meu nas i amb la meva volta de la galta [...] (*OC / I*, p.521).

Tras haber visto una primera metamorfosis física de Natalia-Colometa llegamos a la *metensomatosis* en *La Meva Cristina i altres contes*.

La colección viene a constituir un punto de inflexión de la creación rodolediana, como un giro decisivo que oriente a Rodoreda hacia lo mítico. Para entender exactamente qué significado han tenido los relatos de *La meva Cristina...* para la cristalización de la imaginaria rodolediana y de la visión mítica del mundo, que van madurando en la conciencia de la autora, hay que darse cuenta de la larga gestación del volumen. La mayoría de los cuentos que lo forman se fueron escribiendo en los años 1960-61; la colección entera, sin embargo, se publicó sólo en el año 1967. En el período que corresponde a la elaboración de *La Meva Cristina i altres contes*, Rodoreda escribió sus novelas más famosas, lo cual, sin embargo, no le impidió ir «ensartando» cuentos. Así la colección se convierte en una especie de «polígono» donde Rodoreda ensaya una nueva manera de ver e interpretar la realidad, la cual se define por presencia de rasgos míticos en un mundo «real» y «cotidiano». Uno de esos rasgos será la susceptibilidad de cambio que, en términos prácticos, se expresa mediante la metamorfosis como principio dinamizador del mundo mítico.

Y así la mayoría de los relatos incluidos en *La Meva Cristina...* son cuentos de metamorfosis. Empiezan con una aventura fantástica²² que, una vez aceptado su carácter, se carga de valoraciones positivas.

22. Por lo fantástico entendemos la ruptura de las normas establecidas en el universo de ficción, ocasionada por la aparición de un elemento sobrenatural, «insólito», desde el punto de vista de dichas normas. Para que lo fantástico pueda manifestarse, el mundo en el que se revelará, tiene que poseer unas normas bien establecidas, la vigencia de las cuales se hallará puesta en entredicho con la aparición de un factor *sobre-natural* —que excede los límites de lo natural—. Lo fantástico, paradójicamente, necesita leyes de la lógica cotidiana para poderlas quebrantar con más fuerza. En este sentido, el mundo que encontramos en las obras de los clásicos del género fantástico tiene la misma estructuración que un mundo «racional», hasta que no se manifieste en él un «escándalo fantástico» («perspectiva racional / fantástica»). El mundo mítico, por su parte, es un espacio dinámico. Esta dinámica consiste en la posibilidad del cambio de todo en todo, de acuerdo con la ley de la metamorfosis.

El mundo mítico, acabado de nacer, es dinámico: permite cada cambio y abre unas dimensiones nuevas, que para los protagonistas pueden significar la salvación o la huida de la realidad que les resulta insoportable. El carácter mítico del mundo en *La meva Cristina* ha sido objeto de varios estudios; así pues, nos limitaremos a registrar las más importantes metamorfosis que se observan en las narraciones.

título	metamorfosis ²³
Una fulla de gerani blanca	metamorfosis insinuada ser humano ⇒ planta
La gallina	metamorfosis insinuada ser humano ⇒ gallina
La sala de les nines	metamorfosis insinuada ser humano ⇒ muñeca
El senyor i la Lluna	metamorfosis simbólica ser humano ⇒ «luna»
La meva Cristina	metamorfosis simbólica ser humano ⇒ «perla humana»
El riu i la barca	metensomatosis ser humano ⇒ pez
La salamandra	metensomatosis ser humano ⇒ salamandra

Sin embargo, y no obstante todos los estudios críticos que se han efectuado, queremos volver al análisis del cuento "La meva Cristina"²⁴, para ver cómo metamorfosis rompe una perspectiva racional / fantástica para pasar a lo mítico²⁵. El relato se nos muestra como una detallada transcripción del proceso metamórfico que acaba por convertir al marinero en una «perla humana»²⁶. El cuento empieza

23. Carme ARNAU ha observado que entre los relatos de *La meva Cristina...* se puede establecer un orden ascendente desde el punto de vista de la intensidad con la que aparece en ellos la metamorfosis. véase *Introducció...*, *ob. cit.*, p. 249. Siguiendo esa pista, distinguimos la «metamorfosis insinuada», un cambio que se propone como una de las posibles explicaciones, pero que no se constata de modo contundente, y la «metensomatosis», cambio físico completo. Añadimos, como categoría complementaria, la «metamorfosis simbólica», que más que llegar a ser una transformación sustancial del ser humano, que lo vuelque hacia lo vegetal / animal, contribuye a sacar a la luz el significado simbólico del relato.

24. Entre los estudios dedicados al análisis del relato remitimos a Kathleen M. GLENN: "Muted Voices in Mercè Rodoreda's «La Meva Cristina i altres contes»", *Catalan Review*, 2, 1978, pp.131-142; Ana RUEDA: "Mercè Rodoreda. From Traditional Tales to Modern Fantasy", en *The Garden across the Border. Mercè Rodoreda's Fiction*, ed. Kathleen Mc Nerney y Nancy Vosburg, Selinsgrove, Susquehanna UP, 1994, pp.201-222.

25. véase nota 20.

26. Gisèle Mathieu Castellani nos dirá que la metamorfosis se realiza en una concreta perspectiva temporal que implica un «avant» et un «après», *une transformation*, mientras que la metáfora se caracteriza «par une absence de perspective temporelle»; *ob.cit.*, p. 26. La estudiosa parte de las palabras de Roman JAKOBSON, quien distingue entre cuatro variantes semánticas de un procedimiento que él llama *le rapprochement de deux unités*. Las variantes son las siguientes: «le parallélisme, la comparaison (cas particulier du parallélisme), la métamorphose (parallélisme projeté dans le temps), la métaphore (parallélisme réduit à un point)», "Fragments de «La nouvelle poésie russe»", en *Questions de poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p.21.

con un suceso de carácter fantástico —la vida dentro de una ballena— que, aceptado, pasa a formar parte del mundo del protagonista y le da un carácter mítico. El marinero, una vez acabada su aventura fantástica / mítica, experimenta un sentimiento de nostalgia y el deseo de sumirse en este mundo nuevo, sobre todo cuando la vuelta a la vida normal, desprovista de rasgos míticos, resulta penosa y, de hecho, irrealizable.

Siguiendo la lectura del cuento, nos damos cuenta de que la metamorfosis física, tratada en términos simbólicos, es consecuencia de toda una serie de cambios que se realizan en la conciencia del marinero, y que le permiten adaptarse al orden mítico del mundo. La primera prueba de esa transformación en la manera de percibir la realidad es el hecho de bautizar la ballena con el nombre del barco, como si el mundo mítico fuese un prolongamiento del mundo «real», que con el naufragio dejó de existir. *Cristina es la ballena més grossa de tots els mars, la més lluent, la més antiga* (OC / 2, p.285). Al encontrarse dentro de una ballena que posee todas estas características, el protagonista adopta una perspectiva nueva que le permite ver el mundo con sus cosas de manera diferente, aunque se trate de este mismo mundo con las cosas de siempre. En el relato se va insistiendo en la «otredad de lo mismo» —en un nuevo carácter, que ahora consigue el mundo conocido—: *I vaig veure coses que ja havia vist moltes vegades, però des de quin lloc més diferent!* (ídem). Cada hundimiento de Cristina significa la inmersión en un mundo mítico, el mismo pero diferente, «otro», porque ahora es un mundo mitificado —el de antes que ha conseguido rasgos míticos—: un mundo *ple de colors que no eren ben bé colors, fantasmes de colors, enceses i apagaments de blaus i de grocs i de vermells que se m'acostaven i se m'apartaven, colors que no semblaven colors, que eren un foc diferent del foc...* (ídem, pp.284-5).

El paso de la visión racional a la mítica es un proceso doloroso, conseguido a través de un naufragio —una muerte simbólica—, y bautizado con la sangre del marinero:

I quan la lluna va decantar-se els colors es van tornassolar una mica i aleshores em vaig adonar que no respirava i que em sortia aigua per les orelles, un regalim a cada banda del coll. I no era aigua, sinó que era sang, perquè es veu que les orelles se m'havien rebotat per dintre [...] (ídem, p.285).

La noche que el protagonista pasa dentro de la ballena simboliza su muerte para el mundo racional. Mircea Eliade, hablando de técnicas iniciáticas en las sociedades primitivas, describe una de ellas, que hace al neófito creerse devorado por un monstruo y esperar en la oscuridad

su renacimiento, que coincide con el fin de una Noche cósmica²⁷. La ballena que devora al ser humano nos remite a la imagen bíblica de Jonás y a su simbolismo:

[L]’entrée de Jonas dans la baleine, c’est l’entrée dans la période d’obscurité, intermédiaire entre *deux états ou deux modalités d’existence* [...]. Jonas dans le ventre de la baleine, c’est le *germe d’immortalité* dans l’œuf, dans la matrice cosmique. La sortie de Jonas, c’est la résurrection, la *nouvelle naissance*, la restauration d’un état ou d’un cycle de manifestation²⁸.

Para explicar el carácter de la muerte iniciática del marinero citamos las palabras de C. Arnau, con las que se refiere a la muerte simbólica de Adrià Guinart, protagonista de *Quanta, quanta guerra...*:

Tanmateix per produir-se el nou naixement, Adrià ha d’esdevenir un altre cop embrió, com ho demostra clarament la sang i l’aigua que l’envolta [...]. Un cop superada la prova, Adrià serà un neòfit, i com a tal, després de morir, tornara a néixer [...]²⁹.

En “La meva Cristina” encontramos los mismos elementos, empleados para destacar el paso vida-muerte-nueva vida («vida mítica»). La muerte del protagonista y su renacimiento se ven ilustrados también en la putrefacción de la ropa del marinero, que le unía con el «mundo de antes». Al final el protagonista pierde su forma corporal, para renacer en un mundo mitificado:

De vegades, si dormia una estona, somiava que estrenyia el cinturó i que dintre el cinturó ja no hi havia res... (*ibidem*, p. 287).

En lugar del «cuerpo de antes» ahora se viste de un «cuerpo mítico», que tanta risa y tanto espanto provocará entre la gente, después de su vuelta. Convertido en «perla humana», el marinero pasa a formar parte del mundo mítico y, en este sentido, no extraña el hecho de que no pueda readaptarse al mundo de la gente que no había pasado nunca por semejantes experiencias. La pertenencia al mundo mítico encuentra su expresión simbólica en la *crosta de perla, tan ben enganxada, tan ben casada amb la meva carn, que mai el martellet no l’havia poguda trencar* (*ibidem*, p.290), e incluso en la incapacidad de

27. véase Mircea ELIADE: *Mity, sny, misteria*. Warszawa, Wydawnictwo KR. 1994, pp.208-9.

28. Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT: *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris. Ed. Seghers. 1974, p.167.

29. Carme ARNAU: *Miralls màgics. Aproximació a última narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona, Edicions 62. 1990, p.109.

volver a las actividades de antes, aunque se trate de las más sencillas y fundamentales como, por ejemplo, la manera de comer:

Em van donar un bon plat de sopa calenta en comptes de la llet acabada de munyir, i a la primera cullerada vaig arrencar a xisclar i a córrer perquè tenia el dintre com una nafra viva, rosegat i podrit per tota la carn malalta que havia menjat de la meva Cristina (*ibídem*, p.289).

Como observa Ana Rueda, la aventura submarina no incita en el marinero un sentimiento de culpa, ni provoca la decisión de arrepentimiento; y, sin embargo, tal es el caso de su prototipo bíblico³⁰, la historia del cual, si no fue fuente directa de inspiración, no deja de pesar en la interpretación del relato. Y quizás justamente gracias a los elementos referenciales cobra nitidez lo atractivo que es para el marinero la nueva visión de la realidad. El mundo mítico se le manifiesta como un fascinante espectáculo que le seduce y que le hace irreversiblemente suyo. El cuento acaba con una visión del mundo deseado y añorado por el marinero, donde Cristina pasa a ser «mi Cristina» y el canto del marinero es un himno a la gloria del mundo mitizado.

D. Metamorfosis como modelo de interpretación del universo

La colección *La meva Cristina i altres contes*, con su mundo lleno de posibilidades sorprendentes, nos ha preparado para la lectura de la última novela de la escritora. Aquí el proceso de la mitificación del universo llega a su punto culminante.

¿De quina manera el mateix pot esdevenir un altre?³¹, pregunta el señor de la casa al lado del mar y así el fenómeno de la metamorfosis, de un cambio incesante de todo en todo, pasa a constituir el tema de la obra entera. Las capacidades metamórficas del mundo en *Quanta, quanta guerra...* aseguran la continuidad de su existencia, su carácter indestructible e inmortal: posibilitan la reencarnación / resurrección de la vida, que ahora se revela bajo diversas formas en lugares y tiempos diferentes. La eterna repetición de la vida se manifiesta a cada paso y, en muchas ocasiones, explica el carácter misterioso de las aventuras que pasan a Adrià y a la gente que el protagonista encuentra en su camino. Las dota de sentido y establece entre ellas relaciones inesperadas. Y así el color violeta de los ojos de

30. Ana RUEDA: *ob.cit.*, pp.207-8.

31. Mercè RODOREDA: *Quanta, quanta guerra...*, Barcelona, El Club dels Novel·listes, 1986. p.147. Todas las citas que se hacen a continuación remiten a esta edición.

Eva es un recuerdo de los ojos de violeta de una criatura que Adrià cuidó cuando era niño; el gato del sueño de Pere Ardèvol tiene los ojos de Fermí Baixeres; la vieja del bosque se parece a una madrina de Adrià; a la hora de la muerte, en la palma de la mano del señor Ardèvol se abre una herida análoga al tajo que un amigo suyo se hizo años atrás, como prueba de su valentía, y al estigma que lleva la misteriosa mano aparecida en el espejo; el color de la sangre del muchacho evoca el rojo de los claveles que cultivaba su madre y también el de las crestas de las gallinas, etc. Los misteriosos vínculos que unen las diversas manifestaciones de la vida —personas, acontecimientos, circunstancias— se revelan también en la sensación de haber visto, o de haber conocido antes, cosas nuevas y personas desconocidas:

Ploren perquè hi ha guerra, va dir el vell que s'havia assegut i semblava que em conegués de sempre (p.78).

Ens vam mirar als ulls i em va semblar que ens coneixiem de sempre, que ja l'havia conegut, no sabia on ni quan, al mig d'una tarda com aquella, asseguts en un marge (p.70)³².

Así, el carácter mítico parece surgir de la esfera de lo inconsciente, de los niveles más profundos de la aventura vivencial, y saca a la luz las experiencias más escondidas o misteriosamente relacionadas con la vida del ser humano.

La metamorfosis es también una oportunidad más, si no la única, de escapar del mundo humano, de satisfacer el *deseo* de arrojar al reino vegetal / animal. El deseo de la transformación y la transformación realizada se pueden considerar dos modos retóricos de la metamorfosis: «optativo» y «asertivo»³³, respectivamente. En *Quanta, quanta guerra...* encontramos ejemplos de la metamorfosis de tipo «optativo»:

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 (p.31).

32. Mircea ELIADE habla de la *anamnesis* platónica como sorprendente continuación del mítico *illud tempus*, tiempo que el ser humano tiene que recordar para participar en el Ser; véase *Mity, sny, misteria*, Warszawa, Wydawnictwo KR, 1994, p.42.

33. «[I] nous faut d'abord distinguer dans notre corpus —la poésie amoureuse 1570-1620— deux types de métamorphose animale, ou plutôt deux modes différents d'expression, soit que l'amant déclare son désir d'être transformé en bête, soit qu'il représente cette métamorphose comme un résultat acquis» Gisèle MATHIEU-CASTELLANI: *ob.cit.*, p.22.

Vaig alçar-me agafat a la soca d'un arbre... poder ser arbre poder ser núvol poder ser vent (p.207).

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 (p.223).

El mundo mítico encuentra su punto de máxima intensidad en la escena que cierra el libro, con un toque casi apocalíptico y evidentemente universal. La visión de Adrià, aunque no pretende dar sentido a la muerte de las víctimas de la guerra —ya antes se ha dicho que la guerra carece de cualquier sentido— sí la inscribe dentro de la historia del universo mítico, con la promesa del eterno reposo. De esta manera la visión de Adrià, que «transforma» los coches, que traen muertos a quemar, en ángeles y «batallons d'ànimes», da un significado mítico a la muerte de millares de víctimas de la guerra, tanto vencedores, como vencidos. También da sentido al viaje de Adrià quien, después de haber visto y conocido el mal, y después de superar su muerte simbólica, es un «hombre nuevo» —«transformado»— y puede volver a casa. *Tornaria diferent* (p.246).

Con la visión del mundo en *Quanta quanta guerra...* el proceso de mitificación del universo en la narrativa rodorediana llega a su fin. El mundo, que a primera vista puede parecer desconcertante, resulta caracterizarse por una gran coherencia, gracias a los vínculos míticos que unen todos sus elementos. La metamorfosis pasa a ser la ley principal de este mundo nuevo y un modelo de interpretarlo, después de haberse preparado a asumir ese papel en los estadios previos, que hemos ido observando.