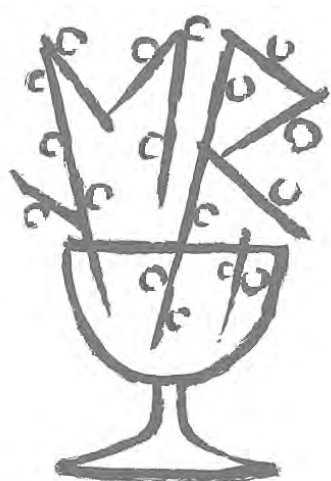


LAURA BOLO

METAMORFOSIS EN EL RECULL
LA MEVA CRISTINA I ALTRES CONTES



FUNDACIÓ
MERCÈ
RODOREDÀ

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

Metamorfosis en el recull
La meva Cristina i altres contes

FUNDACIÓ MERCÈ RODOREDA, FP
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

LAURA BOLO

Metamorfosis en el recull
La meva Cristina i altres contes

Premi Mercè Rodoreda 2018

BIBLIOTECA MERCÈ RODOREDA, 13

BARCELONA
2020

Bolo, Laura, autor

Metamorfosis en el recull La meva Cristina i altres contes. — Primera edició. —
(Biblioteca Mercè Rodoreda ; 13)

Bibliografia. — Premi Mercè Rodoreda 2018

ISBN 9788412113426

I. Fundació Mercè Rodoreda II. Títol

III. Col·lecció: Biblioteca Mercè Rodoreda (Fundació Mercè Rodoreda) ; 13

1. Rodoreda, Mercè, 1908-1983. Meva Cristina i altres contes 2. Metamorfosi en la literatura
821.134.1Rodoreda, Mercè7Meva Cristina i altres contes.09

591.34:82

La Fundació Mercè Rodoreda, a proposta de la Comissió Tècnica, constituïda per Josep Massot, Joaquim Mallafrè i Damià Pons, acordà de concedir el Premi Fundació Mercè Rodoreda 2018 a Laura Bolo Martínez pel treball *Metamorfosis en el recull 'La meva Cristina i altres contes'*.

© Laura Bolo Martínez

© 2020, Fundació Mercè Rodoreda, per a aquesta edició

Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Primera edició: juny de 2020

Text revisat lingüísticament per la Unitat de Correcció del Servei Editorial de l'IEC

Compost per Jorge Campos

Imprès a Open Print, SL

ISBN: 978-84-121134-2-6

Dipòsit Legal: B 11843-2020

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del *copyright*, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

Els sentiments manté, fins i tot convertida en una ossa.

OVIDI

Taula

Agraïments	11
Presentació	13
1. Introducció	15
1.1. Estructura	15
1.1.1. La base teòrica	16
1.1.2. L'anàlisi dels contes	17
1.2. Metodologia	18
1.3. Objectius	18
2. La base teòrica	21
2.1. Entre el símbol i el mite	21
2.1.1. El símbol	21
2.1.2. El mite	25
2.2. La metamorfosi i els altres símbols veïns	31
2.2.1. La metamorfosi	31
2.2.2. L'avatar	40
2.2.3. La metempsicosi o transmigració de l'ànima	41
2.2.4. La transformació	43
2.3. La metamorfosi segons Jung	44
2.3.1. La libido	45
2.3.2. El símbol	47
2.3.3. L'arquetipus	49
2.3.4. El mite	50
2.4. Altres interpretacions psicològiques del mite	52
2.4.1. Friedrich Wilhelm Nietzsche	52
2.4.2. Sigmund Freud	53
2.4.3. Eugen Drewermann	54

2.5.	La metamorfosi en l'obra rodorediana	54
2.5.1.	La metamorfosi segons Rodoreda	54
2.5.2.	La metamorfosi rodorediana segons els estudiosos	55
3.	El recull <i>La meva Cristina i altres contes</i>	61
4.	Els contes amb metamorfosi	65
4.1.	«El riu i la barca»	65
4.1.1.	Sinopsi	65
4.1.2.	Metamorfosi	66
4.1.3.	Símbols	68
4.1.4.	La metamorfosi com a mite palingenètic	70
4.2.	«La salamandra»	70
4.2.1.	Sinopsi	70
4.2.2.	Metamorfosi	71
4.2.3.	Símbols	73
4.2.4.	La metamorfosi com a mite de degradació	78
4.3.	«La meva Cristina»	80
4.3.1.	Sinopsi	80
4.3.2.	Metamorfosi	80
4.3.3.	Símbols	84
4.3.4.	La metamorfosi com a mite palingenètic	88
4.4.	«Una fulla de gerani blanc»	91
4.4.1.	Sinopsi	91
4.4.2.	Metamorfosi	91
4.4.3.	El naixement a partir de la metamorfosi	92
4.4.4.	El nou ésser nascut de la metamorfosi	93
4.4.5.	Símbols	94
4.4.6.	La metamorfosi com a mite palingenètic	98
5.	Els contes límit	99
5.1.	«La sala de les nines»	99
5.1.1.	Introducció	99
5.1.2.	Sinopsi	100
5.1.3.	Metamorfosis	100
5.1.4.	Les nines	103
5.1.5.	El mite de la metamorfosi	104
5.2.	«El senyor i la lluna»	105
5.2.1.	Sinopsi	105
5.2.2.	Metamorfosi	106
5.2.3.	Símbols	107
5.2.4.	El mite de la metamorfosi	108
5.3.	«La gallina»	109

6. Esquema general dels contes	113
7. L'aparell transmissor de la informació	115
8. La dona com a víctima	119
9. Conclusions	125
10. Bibliografia	131

Agraïments

Vull agrair la supervisió i la confiança del meu mestre, Vicent Simbor Roig, pel camí que hem traçat els dos i per l'autonomia que sempre m'ha atorgat. Així mateix, m'agradaria donar les gràcies a Josep Massot i Muntaner, per la seua probitat a l'hora d'avaluar el projecte. Finalment, voldria agrair les converses amb Noèlia Díaz Vicedo, que tan convenients han estat en l'última fase de la publicació.

Presentació

No puc afirmar que hagi presenciat mai la metamorfosi d'una persona, de la part material d'una persona, però sí que he presenciat metamorfosis de l'ànima: que és la veritable persona (Rodoreda, 2006, p. 33).

La mort d'un ésser estimat, el naixement d'un fill, l'esquinçament d'una relació o el patiment d'una malaltia són esdeveniments vitals que exigeixen a l'ésser humà un recol·locament de les estructures internes; per tant, la transformació és un tret inherent a la condició humana. Aquestes transformacions, de vegades més abruptes i d'altres més progressives, poden afectar de manera distinta les persones. Mentre unes les senten com un ritu de pas, altres poden experimentar-les amb resignació, com una experiència més de la vida.

Al llarg de la història de la literatura occidental, el tema de la metamorfosi ha estat un recurs que han fet servir els escriptors. Aquesta és, entre d'altres, una de les qüestions que desenvolupa el treball: com les metamorfosis ens permeten articular el polifacetisme de l'ésser humà.

Rodoreda va escollir les metamorfosis com a recurs predilecte quan l'any 1967 presentava *La meva Cristina i altres contes*. Una part substancial del conjunt —compost de setze relats— feia ús del motiu (set relats). Els personatges, que es van esbossar curosament, eren heterogenis: una balena, un mariner, el senyor de Bearn, un exèrcit de nines, una gallina reina, una lluna i un home llunàtic, un peix d'aigua dolça, una salamandra tolideta i una cànvida fulla de gerani blanc... Cadascú a la seua manera va estenent-nos la mà perquè els acompanyem i ens endinsem en un univers amb ressonàncies mítiques i replegat sobre símbols arcans.

La metamorfosi remata aquest llenç amb uns tocs poètics, fins i tot una mica esotèrics, que, certament, obliguen el lector a dedicar més temps i més atenció a la lectura, però, a canvi, graven amb més contundència el missatge i les imatges que

es despleguen. El recurs de les metamorfosis enriqueix la narrativa rodorediana en el sentit que cada metamorfosi resta sempre oberta a moltes interpretacions i, per tant, ofereix múltiples respostes (humor, terror, allegoria, alliberament...) (Feldherr, 2006, p. 165).

Els més atents ja m'hauran agafat el caure i, per tant, no pretenc distraure'ls amb més preludis. El propòsit d'aquesta breu presentació no era més que servir d'humil aperitiu per a aplanar el camí de l'àpat principal, que és l'estudi que tenen a les seues mans, així és que, sense més ambages, els convida a resseguir al meu costat els set contes i desitge que aquesta obra pugui afegir-se a l'estol de recerques —serioses, solvents i ben documentades— que han contribuït a dignificar i universalitzar l'obra rodorediana.

1. Introducció

1.1. ESTRUCTURA

L'obra que tenen a les mans és un estudi del tema de les metamorfosis en un corpus concret de contes. L'abstracció i amplitud previsibles del tema obliguen qualsevol estudiós a posar a la seua disposició diverses tècniques d'anàlisi per a abordar l'estudi. A grans trets, podem avançar que l'estudi se sustenta sobre tres potes bàsiques: els mecanismes de transformació (metamorfosi, avatar, metempsicosi i transformació), els símbols i el mite. A aquesta tasca hi hem sumat, de manera molt transversal, la veu narrativa i la modalització i, a l'últim, hem fet una petita incursió en l'anàlisi de gènere per descabdellar, sense ànim de ser gaire exhaustius, les relacions de poder entre home i dona.

L'estudi s'articula al voltant de dos eixos: la base teòrica i l'anàlisi dels contes. Pel que fa al desplegament teòric, primer s'analitzen els conceptes de símbol, mite, metamorfosi, avatar, metempsicosi i transformació partint de la teoria literària (diccionaris de símbols i bibliografia especialitzada en la matèria); després s'hi fa un acostament des de la psicoanàlisi, amb una atenció especial a l'obra de Jung (*Symbole der Wandlung*, 1953), i, en menor mesura, també s'exposen les teories de Nietzsche, Freud i Drewermann. Per acabar, ens centrem en la narrativa rodorediana i exposem què en va dir Rodoreda i què han proposat els seus principals estudiosos.

Un cop establerts els fonaments teòrics i la metodologia, es passa a l'anàlisi dels contes. Així, es distingeixen dos grups de contes: els que tenen plenament metamorfosi i els que se'n troben al límit.

Finalment, de manera més genèrica, hi ha dos capítols que tracten sobre temes recurrents en els contes, però que van més enllà de l'apartat teòric emprat. Es tracta del que ja hem esmentat adés: «L'aparell transmissor de la informació» (veu narrativa i modalització) i «La dona com a víctima» (anàlisi de gènere). En el cas

de l'aparell transmissor de la informació, prenem com a base teòrica la nostra publicació anterior, *Mecanismes narratius en la construcció dels personatges de la novellística rodorediana* (Bolo, 2017). En el cas de l'estudi de la dona, disposem d'algunes aportacions que s'han fet en perspectiva de gènere.

1.1.1. *La base teòrica*

De manera més exhaustiva, podem dir que la nostra recerca comença amb una base teòrica que analitza principalment les relacions entre el símbol, el mite i la metamorfosi. El primer apartat, «Entre el símbol i el mite», se centra en l'estudi del símbol com a base del relat mític. Autors com Chevalier i Gheerbrant (1982) i Morel (2004) indaguen quines condicions ha de tenir un objecte per a esdevenir símbol: ha de generar múltiples sensacions i imatges i ha d'estar lligat a diversos conceptes. En resum, un símbol és un motiu carregat de significat.

En el mateix punt, s'analitza el mite com a relat compost de símbols i d'estructures narratives esquemàtiques. La narrativa breu rodorediana no podem afirmar que siga mítica, sinó que pren els recursos de la tradició mítica i els trasllada al seu univers de ficció. Amb això, Rodoreda elabora un relat amb símbols o amb motius clàssics del món mític com ara les metamorfosis. El mite, bastit sobre un entramat simbòlic, té nombroses funcions (socials, polítiques, estètiques, literàries, etc.) que, en part, són coincidents amb les del símbol. D'altra banda, l'un i l'altre (símbol i mite) tenen lògicament algunes funcions específiques que analitzem.

El segon gran apartat porta per títol «La metamorfosi i els altres símbols veïns». Ací, s'analitzen els diferents símbols de transformació, principalment l'objecte del nostre estudi: la metamorfosi, però també d'altres que hi tenen molts punts en comú i que poden donar joc a l'hora d'interpretar algun relat. Hi trobem l'avatar, la metempsicosi i la transformació.

En el cas de la metamorfosi, que és el que més ens ocuparà, Pierre Brunel (1974) va més enllà de considerar-la un símbol i afirma que es tracta d'un mite. Brunel pensa que la metamorfosi és un mite perquè conté símbols i esquemes repetits. En tota metamorfosi hi ha un esquema de modificació que es pot resoldre de diferents maneres segons fluctue el sentit de la història. Hi ha, segons Brunel, cinc tipus de mites de metamorfosis que s'han de tenir en compte a l'hora d'analitzar el sentit de cada relat.

La metamorfosi consisteix en un canvi de forma. Naturalment, quan Rodoreda i els grans mestres i fabuladors empraven aquest recurs mai no ho feien debades. Lligat al canvi de forma, hi sol haver un canvi interior. L'ànima roman en el nou cos, però no és immutable. El canvi de forma afecta d'una manera o d'una altra el personatge, bé alliberant-lo de la seua existència anterior, degradant-lo, fent-lo créixer... L'estudi del món interior, de la psicologia del personatge arran de la

metamorfosi, esdevé crucial a l'hora de comprendre l'evolució i els canvis personals. D'aquesta manera, naixen els darrers apartats teòrics.

«La metamorfosi segons Jung» i «Altres interpretacions psicològiques del mite» intenten donar una dimensió menys narratològica a l'estudi i se centren en l'anàlisi de les forces interiors que impulsen l'ésser a esdevenir un altre.

Symbole der Wandlung (Jung, 1953) és una aproximació teòrica força complexa, orientada al camp de la psiquiatria. Jung analitzava les allucinacions dels seus pacients —especialment els esquizofrènics. Observava com en algunes d'aquestes visions els pacients inconscientment feien referència a esquemes o símbols que es trobaven en la mitologia universal. Amb una gran recollida de dades, Jung va poder unificar molts símbols, desxifrar-ne el significat i, en conseqüència, comprendre què volien explicar els pacients a través d'aquells estats de somni. És cert que l'estudi de Jung tenia un objectiu terapèutic clar, però la tasca que feu de síntesi i de comparació de símbols reals —dels seus pacients— i universals —de la tradició mítica— fou tan eminent i precisa que nosaltres no ens hem pogut estar de llegir detingudament tota l'obra i situar-la com un dels pilars principals de la nostra recerca.

Després de Jung, hem confrontat les seues aportacions amb les d'altres filòsofs i psiquiatres (gràcies a l'obra de Duch, 1996) de les darreries del segle XIX i del segle XX, per a contextualitzar millor la tasca del psiquiatre suís. A l'hora de fer l'anàlisi de les obres, les aportacions de Nietzsche, Freud i Drewermann han estat un contingut de fons que, tanmateix, no hem aplicat mai directament, com sí que hem fet amb Jung.

La darrera part de la teoria es titula «La metamorfosi en l'obra rodorediana». S'hi apunten les opinions que Rodoreda confegí sobre el tema, especialment a partir del pròleg de *Mirall trencat* (Rodoreda, 2006), en el qual destaquen les metamorfosis en un apartat reservat, igual que el tema dels àngels. Per a Rodoreda, la qüestió tenia una importància cabdal i ja llavors pregonava que el tema tenia un interès preminent com a objecte d'estudi de la seua obra.

Finalment, en l'apartat s'hi inclouen les aportacions que han fet els principals estudiosos de l'obra rodorediana sobre la temàtica, fonamentalment basant-nos en les investigacions de Gregori (1998), Łuczak (2000), Cortés (1995) i Arnau (1990, 1992 i 1993).

1.1.2. *L'anàlisi dels contes*

Acabada l'exposició dels fonaments teòrics, donem pas a l'anàlisi dels contes. Hi ha un apartat a manera d'interludi («El recull *La meua Cristina i altres contes*») que ens serveix per a contextualitzar el recull, per a delimitar els contes escollits, per a avançar els principals punts estudiats i alguna conclusió global. Tot seguit,

analitzem set contes per a justificar-ne i aprofundir-ne la relació amb les metamorfosis: «El riu i la barca», «La salamandra», «La meva Cristina», «Una fulla de gerani blanc», «La sala de les nines», «El senyor i la lluna» i «La gallina». Darrere de l'anàlisi dels contes hi ha un esquema que mostra els resultats i en facilita la comprensió. Tot seguit, trobem els dos apartats esmentats anteriorment: «L'aparell transmissor de la informació» i «La dona com a víctima». Finalment, n'extraïem les conclusions pertinents.

1.2. METODOLOGIA

A partir de la teoria proposem un esquema d'anàlisi homogènia que constitueix l'esquelet de la nostra metodologia. En cadascun dels contes hom desenvolupa els mateixos punts, tot i que inevitablement les peculiaritats de cada relat fan que ens centrem més en uns detalls i d'altres es generalitzen.

A grans trets, aquesta és la metodologia aplicable a tots els contes:

— Sinopsi o introducció. S'hi contenen sumàriament els fets del relat per a orientar el lector.

— Metamorfosi. En aquest apartat es detalla el procés de la metamorfosi (si és prolongada, sobtada, si hi ha dolor o calma...) i els canvis experimentats.

— Símbols. Rodoreda construeix un espai mític farcit de símbols. En general, al voltant de la metamorfosi, apareixen un seguit de símbols que augmenten el valor poètic de la transfiguració. De fet, alguns dels animals o éssers metamorfoats constitueixen ells mateixos autèntics símbols de la tradició occidental.

— Metamorfosi com a mite. En l'apartat teòric veurem, gràcies a Brunel, que cada metamorfosi s'interpreta d'una manera segons el que represente per a l'ésser metamorfozat. Així doncs, en els nostres relats trobem, principalment, metamorfosis que són autèntics mites pal·lengètics o de renaixement i, en menor mesura, hi ha mites de degradació i de creixement.

1.3. OBJECTIUS

Els objectius que pretenem assolir els podem sintetitzar en els punts següents:

— Conformar una base teòrica amb aportacions de diferents disciplines i escoles literàries que permeti estudiar la metamorfosi amb la profunditat que mereix.

— Donar una definició clara i acotada del motiu de la metamorfosi.

— Determinar quin nombre de contes s'adhereixen al motiu, gràcies a l'aplicació sistemàtica del concepte acotat de *metamorfosi*.

— Aprofundir en els aspectes que envolten i condicionen la metamorfosi, i hi donen sentit, com ara el procés de canvi, els antecedents, els símbols i la funció de la metamorfosi.

— Justificar les raons per les quals alguns relats («Els contes límit») no s'adiuen escrupolosament a la metamorfosi.

— Comprendre què aporta la inclusió d'escenaris gairebé mítics, de símbols i de metamorfosis en la narrativa breu rodorediana.

— Valorar la riquesa de la producció literària rodorediana, especialment de la narrativa breu.

— Confirmar la mestria literària de Mercè Rodoreda amb l'adopció, en aquest cas, d'elements tan complexos com els símbols i les metamorfosis.

Esperem, amb aquesta recerca, contribuir a millorar el coneixement i la divulgació de l'obra rodorediana. En darrer terme, aquest és el motiu que ens ha impulsat a emprendre un treball sobre un tema sovint esmentat pels principals investigadors, però poc estudiat específicament.

2. La base teòrica

2.1. ENTRE EL SÍMBOL I EL MITE

2.1.1. *El símbol*

2.1.1.1. Definició

El símbol és un element sensible que serveix com a lligam entre un objecte i una sensació o un concepte. És quelcom que va més enllà de la representació objectiva d'un objecte, és a dir, ha de tocar una dimensió inconscient, esotèrica, filosòfica... L'ésser humà ha creat els símbols quan la llengua no ha pogut comprendre el significat d'alguns conceptes. Marchese i Forradellas, citant l'obra *De l'interprétation* (1965), de Ricoeur, conclouen que: «Existe símbolo cuando la lengua produce signos de grado compuesto en los que el sentido, no bastándole designar a un objeto cualquiera, designa otro sentido que no podría ser alcanzado sino en esa y por esa traslación» (Marchese i Forradellas, 1991, p. 381). Per això, la majoria de símbols són vehiculats a través d'imatges: «à l'inverse des continus conscients, les continus inconscients ne sont pas représentés par des mots. Ils sont véhiculés à travers des images» (Morel, 2004, p. 12).

A diferència del signe que té un significat més homogeni i que s'ha convingut arbitràriament, el símbol té un sentit de transformació, de connotació, de polisèmia..., i uneix els costats conscient i inconscient de l'intel·lecte perquè té una càrrega suggestiva important:

Bien loin d'être faculté de former des images, l'imagination est puissance dynamique qui déforme les copies pragmatiques fournies par la perception et ce dynamisme réformateur des sensations devient le fondement de la vie psychique tout entière. On peut dire que le symbole... possède plus qu'un sens artificiellement donné, mais détient un essentiel et spontané pouvoir de retentissement (Chevalier, 1982, p. x).

Le symbole a précisément cette propriété exceptionnelle de synthétiser dans une expression sensible toutes ces influences de l'inconscient et de la conscience, ainsi que des forces instinctives et spirituelles (Chevalier, 1982, p. vii).

Chevalier i Morel coincideixen en les condicions que ha de tenir un objecte per a esdevenir símbol. En primer lloc, ha de contenir algun sentit o alguna emoció o pensament: «Si l'on considère que tout objet, sujet ou événement a un sens, c'est-à-dire, qu'il génère une pensée, une émotion ou un concept» (Morel, 2004, p. 17), llavors podrà esdevenir símbol. En segon lloc, i conseqüència de l'anterior, ha d'existir una certa interpenetració, és a dir, «une affinité essentielle» (Chevalier, 1982, p. xvii). Quan dos elements, dues imatges o dues realitats es fonen creen una afinitat difícil de rompre. En tercer lloc, ha de ser suggestiu: «Le propre du symbole est de rester indéfiniment suggestif: chacun y voit ce que sa puissance visuelle lui permet de percevoir. Faute de pénétration, rien de profond n'est perçu» (Chevalier, 1982, p. xv). En quart lloc, hi ha la recurrència (Morel, 2004, p. 18) o constància (Chevalier, 1982, p. xvii). En cinqué lloc, destaca la pluridimensionalitat (Chevalier, 1982, p. xvii): «dimension ésotérique, philosophique, religieuse ou sacrée» (Morel, 2004, p. 18), és a dir, el símbol desperta una multitud de sentits: «un des traits caractéristiques du symbole est la simultanéité des sens qu'il révèle» (Chevalier, 1982, p. xvi). En darrer lloc, hi ha la significació col·lectiva que fa que la majoria de símbols, per haver estat extrets de la natura o d'objectes fabricats essencials, tinguen un abast mundial com tot seguit veurem.

2.1.1.2. Finalitat

La dimensió inconscient dels símbols ens ajuda a expressar allò que no pot ser dit en paraules i, per tant, els símbols constitueixen un mitjà ideal per a explicar i compartir la nostra vida interior: «Il incite alors l'inconscient à la participation: il engendre la vie et stimule son développement» (Chevalier, 1982, p. xv).

Per mitjà dels símbols deslliurem el nostre inconscient: «Les symboles permettent par conséquent à des continus inconscients de se libérer, sans pour autant qu'ils deviennent conscients, [...] parce qu'ils sont exprimés sous une forme cryptée dont le sens exige une interprétation» (Morel, 2004, p. 12-13).

Aquestes raons són les que han convençut les religions per a escriure, o més aviat *encriptar*, el seu missatge a través d'un llenguatge força simbòlic. També ho han fet les mitologies profanes. Els símbols:

a) Representen la riquesa d'allò invisible, d'allò que no pot ser explicat amb paraules.

b) Protegeixen els missatges perquè no són explícits, ni denotatius, ni exotèrics i, per tant, demanen ser dilucidats, estudiats i interpretats: «La parabole sert à pro-

téger le message. Seuls ceux qui possèdent les qualités nécessaires pour l'accueillir, c'est-à-dire l'ouverture du cœur et de l'esprit, le reçoivent» (Morel, 2004, p. 15).

c) La dimensió esotèrica del símbol fa que només hi arriben els entesos per mitjà del treball i la reflexió, de manera que el missatge es grava millor que si fos donat clar i explícit: «Tout symbole se médite avant de devenir lumineux» (Morel, 2004, p. 16).

Conèixer el símbol demana, doncs, comprendre'l i, per a fer això, cal conèixer moltes de les formes i dels contextos en què ha aparegut per a copsar quin sentit té en cada cas. Posem com a exemple el cavall. Si mai no n'he sentit històries màgiques, ni he llegit relats en què aparega, ni l'he vist representat figurativament, com podré rebre els estímuls suficients per a comprendre el símbol del cavall quan m'aparega? Sense connotació, cosa que s'aconsegueix gràcies al solatge de variades aparicions, no hi ha símbol: «En symbolique, connaître, c'est comprendre; ce n'est ni savoir, ni répéter ou appliquer» (Morel, 2004, p. 17).

2.1.1.3. Anàlisi i funcions dels símbols

Els símbols són realitats subjectives que tenen un abast divers segons la quantitat de persones o grups humans capaços de percebre'n el sentit. Així, n'hi ha alguns que són comuns a tota la humanitat (per exemple, el cercle), d'altres que només són propis d'una cultura o d'una època (l'olivera) i, finalment, alguns que són exclusius d'un autor o obra i que, per tant, caldrà conèixer-los i interpretar-los.

Podem analitzar, partint d'aquestes conclusions, com es construeixen els símbols (Morel, 2004, p. 13).

a) En primer lloc, des d'una perspectiva més individual, hi ha una percepció subjectiva i personal, és a dir, què desvela i significa en mi el símbol? Exemple: *M'agrada el roig perquè és vibrant, atraient.*

b) En segon lloc, hi ha símbols que són autèntics referents culturals, és a dir, què simbolitza tal objecte en la meua cultura? Exemple: *En la meua cultura el roig simbolitza la passió, el desig.*

c) En darrer lloc, hi ha una realitat objectiva que fa unir el símbol al seu referent, és a dir, per què s'ha relacionat una cosa amb l'altra? Exemple: *El roig és el color de la sang, el color dels llavis, dels òrgans sexuals.*

Lògicament, com més estreta siga la línia que uneix el símbol amb el seu referent, més probabilitats d'abast universal hi haurà. Tant si és a escala individual com col·lectiva, la realitat és que el símbol té moltes funcions. D'entre les principals, Chevalier (1982, p. xviii-xxiii) destaca:

— L'exploradora: «Il permet [...] de saisir d'une certaine manière une relation que la raison ne peut définir, parce qu'un terme en est connu et l'autre inconnu» (1982, p. xviii).

— La substitutòria: conseqüència de l'anterior, el símbol és un substitut d'una pregunta o qüestió que tenim en l'inconscient (1982, p. xix).

— La mediadora: entre elements separats, «il relie le ciel et la terre, la matière et l'esprit, la nature et la culture, le réel et le rêve, l'inconscient et la conscience» (1982, p. xix).

— La unificadora: de les experiències totals de l'home (religiosa, còsmica, social, psíquica) (1982, p. xx).

— La pedagògica i terapèutica: «le symbole exprime une réalité qui répond à des multiples besoins de connaissance, de tendresse et de sécurité» (1982, p. xx).

— La socialitzadora: en el sentit que cada grup social i cada època eleven alguns símbols al seu imaginari col·lectiu i els desenvolupen a través dels mites i de l'art (1982, p. xxi).

— La de ressonància i vitalitat: de fet, un símbol té més vitalitat com més actiu siga dins l'imaginari col·lectiu i individual, «la vitalité du symbole est d'autant plus active que le symbole s'accorde mieux à l'atmosphère spirituelle d'une personne, d'une société, d'une époque, d'une circonstance...» (1982, p. xxii).

— La transformadora de l'energia psíquica: ja que estimula i recondueix l'energia inconscient (1982, p. xxiii).

En definitiva, el símbol té un fort pes socialitzador i també psicològic. Gràcies a la solvència i al polifacetisme que genera, el símbol és un dels elements més recurrents en la construcció social i col·lectiva d'un poble: «Le symbole a cette capacité d'introduire en même temps au cœur de l'individuel et du social. Qui pénètre le sens des symboles d'une personne ou d'un peuple connaît par le fond cette personne et ce peuple» (Chevalier, 1982, p. xxii). I, sobretot, per al que a nosaltres ens interessa, el símbol ha estat l'eix vertebrador del mite.

2.1.1.4. Relació entre el símbol i el mite

Chevalier recorda que «les mythes se présentent comme des transpositions dramaturgiques de ces archétypes, schèmes et symboles ou des compositions d'ensemble, épopées, récites genèses, cosmogonies...» (Chevalier, 1982, p. xii).

Segons Jung (2015), un arquetipus és un prototipus de conjunts simbòlics que estan tan ancorats dins de l'inconscient que constitueixen una estructura sòlida, un engranatge. Gràcies a això, tots els éssers humans tenen interioritzat un seguit de símbols que els són comuns i gairebé innats: «les archétypes se manifestent comme des structures psychiques quasi universelles, innées ou héritées, une sorte de conscience collective; ils s'expriment à travers des symboles particuliers chargés d'une grande puissance énergétique» (Chevalier, 1982, p. xi). Jung, en qualitat de psiquiatre, analitzava els elements simbòlics que apareixien en els relats dels seus pacients, els quals eren incapaços d'explicar-se «racionalment» i, per tant, acudien

al mite o al símbol. D'aquesta manera, a través del símbol, Jung connectava amb l'inconscient d'aquests.

Aquest inconscient reacciona de dues maneres distintes segons la influència de les estructures dels arquetipus. Per una banda, hi ha l'estructura esquizomorfa, en la qual l'individu s'identifica amb els déus i els herois i es produeix una certa alienació perquè pretén copiar-los, fer-los servir com a model (Chevalier, 1982, p. 12). Per l'altra, hi ha l'estructura isomorfa, en què l'individu, en comptes de repetir o mimetitzar un model, el filtra, integra les estructures simbòliques i, per tant, es produeix el que, precisament, es coneix com a *individuació*. Són estructures que serveixen de guiatge a l'home per a conèixer totes les experiències humanes, per a assimilar-les, destriar-les i millorar-les, és a dir, «devenir *lui-même*» (Chevalier, 1982, p. 12).

El primer cas era més propi de pacients com els de Jung; el segon, diríem que és el propi del bon lector/escriptor, que aprén a través dels personatges de ficció.

Els conjunts en què s'insereixen els arquetipus s'han anat concretant al llarg de la història en forma d'esquemes que es repeteixen en totes les cultures, bo i admetent algunes variacions (rapte, incest, viatge, ostracisme, adulteri...).

2.1.2. *El mite*

Les estructures simbòliques són inherents a la condició humana i es reforcen cada cop que ens exposem a un conjunt simbòlic (relat, quadre, escultura...). L'instrument més eficaç per a consolidar-les ha estat de manera unànime el *mite*, perquè intenta donar resposta a les qüestions fonamentals de l'existència humana, tant en l'ordre material com en l'espiritual. L'apel·lació als símbols i als mites en una societat s'ha vist històricament com un mitjà de legitimació de la seua cultura i de les seues estructures de poder.

Ara bé, és inqüestionable la pèrdua irreparable de referents mítics a què s'ha vist abocada la humanitat contemporània. Hereus com som del racionalisme i cientisme del segle XVIII, del Renaixement i, de retop, fills del llegat platònic, no podem evitar ser escèptics respecte d'aquest complex entramat d'històries.

En la *República*, Plató és taxatiu: «Cal "desprendre's violentament" de la poesia i del mite com si fossin "uns vells amors" per tal de passar del regne de la imitació al de l'original» (Duch, 1995, p. 66). Tanmateix, Plató no el desbanca completament. Fill d'una cultura amb una base mítica excelsa, valora la tradició clàssica d'autors com Homer i Hesíode (Duch, 1995, p. 76), i rep els mites com els seus contemporanis del segle V aC, quan s'estancà el culte en la polis grega (Duch, 1995, p. 77), així és, com un factor cultural. Així, va tenir lloc una «humanització del mite» i llavors la mitologia esdevingué una disciplina que hom impartia a les escoles (Duch, 1995, p. 77). L'ús platònic del mite quedarà relegat, doncs, a l'expressió de tot allò

que no pot ser demostrat empíricament. El mite, com sabem, té en Plató un ús narratiu i simbòlic:

Plató [...] usa sovint narracions que literalment són falses, però que, amb tot, contenen unes veritats que solament poden expressar-se *narrativament*, perquè llur intenció és fonamentalment *simbòlica*. Sembla, segons la interpretació de Plató [...] que els àmbits que no són directament accessibles a la comprovació empírica [...] han de ser expressats, necessàriament, mitjançant el *mythos* (Duch, 1995, p. 66-67).

Més endavant, l'home il·lustrat veurà en el mite un seguit de narracions de crims, adulteris, enganys, ambicions, luxúria, que seran incompatibles amb «l'esperit moralitzador i pedagògic de la Il·lustració» (Duch, 1995, p. 40). Per a molts, els pobles que continuen seguint el guiatge dels referents mitològics són, no només al segle XVIII, sinó ja entrat el segle XXI, intel·lectualment i moralment inferiors als pobles avançats i racionalitzats, perquè aquells «dissortadament, hagueren de fer llur camí històrico-cultural sense el guiatge suprem i terapèutic de la raó» (Duch, 1995, p. 40), de manera que «hagueren de submergir-se en les foscors dels mites, és a dir, en la corrupció i la ignorància més abjectes» (Duch, 1995, p. 40).

Ara bé, la causa que ens duu a nosaltres a emprendre aquesta obra és precisament l'aposta per tot allò mític que va dur a terme una autora tan cèlebre com Rodoreda. És a dir, que, malgrat la quantitat de detractors i de mala fama que encara hui sosté en general Occident envers l'univers mític, trobem autors, estudiosos, antropòlegs, músics, etc., que abonen tornar a les arrels mítiques de l'home en un esforç per a treballar i aprofundir en els problemes universals que comporta l'existència humana a partir del gran ventall de recursos simbòlics que proporciona el coneixement dels mites.

A priori, i amb una certa ironia, Mircea Eliade, citat per Arnau, afirma que «l'originalitat de l'home modern, la seva novetat en relació amb les societats tradicionals, rau precisament en la voluntat de considerar-se com un ésser únicament històric, en el desig de viure en un cosmos dessacralitzat» (Arnau, 1990, p. 27). Però Mercè Rodoreda no es conformarà, com deia ella, a contar històries. Sovint advertia que no era una cronista, sinó una creadora i, per això, les seues darreres obres i els seus contes estan tenyits d'una aura diferent: «Aconsegueix reflectir un univers primitiu, carregat d'una força imprecisa, tan desconeguda com poderosa, que provoca por, pànic sovint, en el protagonista de la ficció» (Arnau, 1990, p. 27). Rodoreda finalment es decanta per l'evocació de la sacralització (Arnau, 1990, p. 27), per a acarar l'home a les veritats perdurables o oblidades en un exercici per a demostrar-ne la profunditat i universalitat (Arnau, 1990, p. 168-169).

Tenint en compte l'afecció que Rodoreda manifesta pel recurs, cal qüestionar-nos amb més precisió sobre què és concretament un mite i per què va nàixer en un moment de la història.

Al llibre *Premiers pas dans la mythologie*, Bost-Fievet és clara: el mite és una faula, un relat. Històricament, el naixement del mite s'ha explicat per confrontació amb el *logos*, atès que ambdós han intentat respondre a «les grans preguntes que es feien els humans» (Bost-Fievet, 2013, p. 12). Ara bé, difereixen en el mètode. Els mites parteixen del costat sobrenatural i imaginari de l'home, i per a això empenen les històries, els relats i l'art per a vehicular el seu missatge. El *logos*, en canvi, parteix del costat més racional i, precisament, intenta explicar a partir d'hipòtesis racionals els fets científics, allò que es pot calcular, la mida dels astres, l'energia del vent, etc.

Lluís Duch s'aproxima filològicament a la qüestió: «La significació original de *mythos* es mouria a l'entorn dels termes *pensament*, *representació*» (Duch, 1995, p. 57); de fet, originalment els mots *mythos* i *logos* estarien emparentats i significarien 'paraula, discurs parlat' (Duch, 1995, p. 58). El *logos* remetria a la paraula «pensada, significativa i argumentadora», a la paraula analítica, de càlcul, discussió i reflexió (Duch, 1995, p. 58), mentre que el *mite* «indicaria la paraula poderosa, autoritativa, autoevident, reveladora de la divinitat, que crea amb poder i plenitud allò que evoca» (Duch, 1995, p. 58). Amb el pas del temps, el *logos* va anar guanyant pes sobre el mite, el qual començà a connotar-se negativament: «en el segle v abans de Crist, el terme *mite* va anar prenent una significació negativa, que es trobava directament emparentada amb allò que no és veritat, que és radicalment fals» (Duch, 1995, p. 64). «A poc a poc, hom accentuarà la significació desqualificadora d'aquest terme en la llengua grega» (Duch, 1995, p. 65), cosa que hem pogut comprovar anteriorment amb els comentaris de Plató.

A l'hora de caracteritzar el mite, Duch és ben precís. En primer lloc, parla de la inconsistència que té, és a dir, de la facilitat que té el mite per a afegir nous elements, «matisos, modulacions, la qual cosa significa que [...] constantment es troba sotmès a inacabables processos de metamorfosi i transformació» (Duch, 1995, p. 42). El mite no és, doncs, un relat tancat. L'autoria col·lectiva i la transmissió oral ajuden a mantenir-lo viu i constantment renovat.

El mite naix arran de l'estranyesa profunda que experimenten els humans envers la vida i el món: «L'estranyesa provoca perplexitat, i aquesta, al seu torn» ens dona a entendre que la vida humana «és complexa, inaprehensible en una sola direcció» (Duch, 1995, p. 44). Aquesta extensió i riquesa que té el mite se situa als antípodes del pretès «racionalisme occidental» que precisament s'entesta en la «reducció, l'elecció partisana i empobridora de la *pars pro toto*, la qual comporta, en el fons, l'anorreament de la humanitat de l'home, que és policèntrica, contradictòria, polifacètica» (Duch, 1995, p. 44). En conseqüència, el mite s'erigeix com un discurs en què es poden condensar totes aquestes tessitures i, per tant, una de les seues característiques és la de la «integració explicativa» (Duch, 1995, p. 44).

A més a més, el mite ens permet copsar d'una manera ràpida «el sentit més profund de les realitzacions culturals d'un àmbit geo-històric determinat» (Duch, 1995, p. 45), ja que abraça nombroses funcions —com tot seguit veurem—, entre les quals hi ha les funcions polítiques, les historicosocials, les estètiques, les religioses... És un discurs força ric etnològicament parlant:

Cal dir que els mites són, teòricament, multifuncionals: en ells coexisteixen diverses menes de motivacions [...]. En definitiva, el mite és, alhora, significatiu i insignificant des de diverses perspectives. Totes elles són aprofitables en allò que afirmen i no prou ajustades a la realitat en allò que exclouen» (Duch, 1995, p. 81).

En resum, «el discurs mític no és demostratiu, sinó que ofereix una evidència [...] visionària (Duch, 1995, p. 45). Coneixent els mites i els ritus d'una cultura, podem accedir ràpidament a continguts històrics, religiosos, festius, drames col·lectius, gustos estètics, que, tot i això, com ens preveu Duch, caldrà contrastar.

Parlem ara de les funcions que aconsegueix el mite. Mite i símbol per formar part d'una mateixa cadena comparteixen força funcions, tot i que el mite com a discurs complet en si mateix és capaç de dur-ne a terme algunes d'úniques i més àmplies que els símbols.

Els mites comparteixen algunes funcions amb els símbols (vegeu l'apartat «Anàlisi i funcions dels símbols») en la mesura que són unes narracions esculpides sobre pilars simbòlics. En aquesta línia, Assumpció Bernal apunta: «L'expansió (llegiu transformació) del mite en qualsevol relat va paral·lela a l'expansió/transformació dels símbols que el constitueixen i es concreten d'acord amb el context historicocultural on s'insereixen, de manera que el mite es reconstrueix a partir dels símbols que implícitament dirigeixen el sentit del relat» (Bernal, 1998, p. 67). Així, per exemple, el mite, igual que el símbol, també aconsegueix una funció socialitzadora, atès que narra relats èpics o fundacionals d'una societat: «Chaque peuple se reconnaît dans la légende partagée de ses origines, qui lui confère une généalogie sacrée et remarquable» (Bost-Fievet, 2013, p. 12). Com el símbol, el mite representa un relat esquemàtic que es repeteix (incest, purificació...) i que cada grup humà ha codificat d'una manera, «il s'agit d'un langage certes merveilleux, mais très codifié, institutionnalisé» (Bost-Fievet, 2013, p. 12-13); per tant, té un valor col·lectiu. En el costat oposat, el mite també té una funció psicològica i individual, ja que és un llenguatge únic que no podem descodificar racionalment, s'acompanya de símbols, de nombroses intuïcions, sentits «que nous pouvons étudier mais sans jamais pouvoir le déconstruire pour le comprendre, le substituer à un autre langage» (Bost-Fievet, 2013, p. 13). Es tracta, doncs, de «besoins profonds de l'âme humaine» (Bost-Fievet, 2013, p. 14). De fet, des del camp de la psicoanàlisi, Jung confirma que els mites s'han format a partir dels arquetipus, és a dir, de conjunts simbòlics —complexos, prohibicions, desitjos— que estan en la nostra ment i que

necessiten ser d'alguna manera expiats a través dels mites, com ara l'incest a partir d'Èdip.

Com recorda Chevalier:

Les archétypes seraient [...] comme des prototypes d'ensembles symboliques, si profondément inscrits dans l'inconscient qu'ils en constitueraient comme une structure, *des engrammes*, selon le terme de l'analyste zurichois. Ils sont dans l'âme humaine comme des modèles préformés, ordonnés et ordonnateurs, [...], c'est à dire des ensembles représentatifs et émotifs structurés, doués d'un dynamisme formateur (1982, p. xi).

En resum, mite i símbol comparteixen una funció social i psicològica.

A banda de les funcions que comparteix per extensió el mite amb el símbol, n'hi ha d'altres que són gairebé exclusives dels mites. En primer lloc, tenim la funció comunicativa, «és la preeminent» (Duch, 1995, p. 49). El mite serveix per a expressar emocions, per a parlar dels orígens, per a plasmar la història, per a reforçar l'esperit col·lectiu, per a treballar el plaer i els referents estètics, etc. Hi ha, en segon lloc, la funció etiològica (Bost-Fievet, 2013, p. 13), és a dir, la de la recerca de l'origen, bé del naixement d'un poble, bé de la vida i dels seus éssers. En tercer lloc, tenim la funció històrica (o historicosocial, segons Duch [1995, p. 82]), ja que els mites sovint justifiquen l'ordre polític i social d'una comunitat (Bost-Fievet, 2013, p. 13). En quart lloc, el mite busca transcendir la realitat: es tracta de sacralitzar-la i universalitzar el comportament humà (Duch, 1995, p. 49). En cinquè lloc, el mite té la funció de legitimar, justificar i fonamentar determinats esdeveniments, accions i llocs importants en la vida de l'individu i del grup (Duch, 1995, p. 51). «El mite exerceix una funció de model fonamental, on es troba la legitimació última de l'existència humana» (Bernal, 1998, p. 65). Això equival a dir que la finalitat més pròpia és la de la justificació de les relacions i de les institucions que regulen la vida humana en un lloc concret per tal de sacralitzar-les (Duch, 1995, p. 51). Amb relació a aquest fet, Duch atribueix al mite funcions polítiques: «els mites són l'expressió d'un narcisisme primari i col·lectiu i, en aquest sentit, serveixen per a l'autorepresentació de la consciència d'identitat de les comunitats humanes» (Duch, 1995, p. 82).

El mite, així mateix, ha exercit d'una manera primordial «tot un conjunt de funcions de tipus cultural, ja que transmet veritats de tipus religiós i estableix criteris decisius a l'entorn de les qüestions de la culpa i de la innocència» (Duch, 1995, p. 82). De fet, és a través dels mites que hem conegut el llinatge dels déus de les diferents mitologies i que els humans hem anat instituint-ne el culte.

Finalment, els mites tenen un valor narratiu indubtable. I aquesta és la seva gran conquesta. Mentre contem històries, divertim els nostres oients (funció lúdica) i els ensenyem (funció didàctica) (Bost-Fievet, 2013, p. 15).

2.1.2.1. Personatges i tipus de mites

Bost-Fievet (2013, p. 17) recorda, citant Dumezil, que, en els mites grecs, quan hom imaginava els déus de l'Olimp, estava fent un exercici de translació de les estructures socials i polítiques de la terra al cel. De fet, seguint el mateix estudiós, els déus representaven uns camps ideològics que es corresponien amb una divisió tripartida de les societats. Una correspondència entre les societats a la terra i els déus del panteó. Així:

— Hi havia divinitats amb sobirania política i religiosa com a la terra hi havia senyors nobles i clergues.

— Hi havia divinitats que eren guerreres, com també hi havia persones en el món antic i medieval que es dedicaven a l'ofici de la guerra.

— Hi havia divinitats de la fecunditat i de la producció de la mateixa manera que hi havia productors i agricultors.

Marchese i Forradellas exposen al seu *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (1991) una entrada de *mite* que va més enllà d'aquesta divisió. Els estudiosos, que en la seua obra citen el cèlebre Northrop Frye, apunten directament el cicle solar com l'eix organitzatiu de la vida humana i, per extensió, de la vida orgànica. Seguint aquest raonament, és a partir del Sol, «único modelo de significado», que s'han construït els mites. Basant-se en les quatre fases més característiques del recorregut solar (primavera, estiu, tardor i hivern), Marchese i Forradellas descriuen les tipologies de mites, els personatges i els gèneres literaris (1991, p. 269-270), així:

— La primavera: acull els mites del naixement, de la victòria i de la fecunditat i es correspon amb l'arquetipus de romanç. Pel que fa als personatges, hi apareix el naixement de l'heroi i la figura del pare i de la mare.

— L'estiu: representa el zenit, el matrimoni, l'apoteosi i l'entrada al paradís. Es correspon amb la comèdia, el gènere pastoral i l'idil·li. Poden aparèixer tots els personatges que es relacionen amb aquests esdeveniments (déus i herois), a més d'alguns de secundaris, com ara l'amic i l'esposa.

— La tardor: fa referència a les vespres de la mort i es relaciona amb la traïció, la mort i el sacrifici. La tragèdia i l'elegia serien els gèneres que hi correspondrien. Com a personatges secundaris tenim la figura de la sirena i del traïdor.

— L'hivern: representa l'obscuritat i la dissolució. Acompanya els mites del diluvi, de la tornada i de la derrota. Com a personatges secundaris poden sortir l'ogre i la bruixa.

En resum, hi hauria una correlació entre els personatges mítics i els actors socials (Bost-Fievet, 2013, p. 17) i entre els tipus de mites i el cicle solar (Marchese i Forradellas, 1991, p. 269-270).

2.1.2.2. Conclusió

Els mites són relats que, en general, acompleixen dues funcions: una explicativa (per confrontació amb el *logos*) i una altra de més estètica o psicològica, que fa de boc expiatori de l'inconscient. Així, les funcions social, col·lectiva, etiològica o històrica es relacionen amb la funció general explicativa, mentre que la funció estètica i de plaer es relaciona amb les susdites funcions psicològiques i narratives.

Hi ha molts tipus de mites, cadascun dels quals arreplega un conjunt d'arquetipus, d'accions, de personatges i de símbols que es repeteixen. D'entre els que hem esmentat fins ara, en destaca un. Hi ha un símbol força recurrent en la tradició mítica que ocuparà d'ara endavant el motiu central de la nostra recerca. Parlem de les metamorfosis. En els apartats següents tractarem de donar una definició àmplia d'aquest concepte i també d'alguns símbols molt pròxims, com ara l'avatar, la transmigració o metempsicosi i la transformació. Havent comprés les diferències i les similituds entre aquests símbols i la metamorfosi, aplanarem el camí per a dilucidar millor el nostre símbol (metamorfosi) i no confondre'l en l'anàlisi de les obres.

2.2. LA METAMORFOSI I ELS ALTRES SÍMBOLS VEÏNS

2.2.1. La metamorfosi

La metamorfosi és el símbol universal de transformació. L'etimologia del mot prové del grec *meta* ('canvi') i *morphosis* ('forma') (Martin i Ronnberg, ed., 2011, p. 774). Es tracta, a grans trets, d'un procés de canvi en què, a diferència de l'avatar, l'ésser conserva la seua ànima, la qual, lògicament, es pot trastocar a causa del canvi físic. Per tant, el canvi de forma implica una modificació de la personalitat original. En tot cas l'ànima és conscient del canvi que ha experimentat (no com en el cas de l'avatar): «Les changements de forme semblent même ne pas affecter les personnalités profondes qui gardent en général leur nom et leur psychisme» (Chevalier, 1982, p. 630).

Per què les metamorfosis han esdevingut un *leitmotiv* corrent tant en els relats antics com en els més moderns? La generalització de l'ús d'aquest motiu la devem al seu poder dinàmic, a la seua capacitat de representar en un sol gest una gran transformació. De fet, Brunel considera la metamorfosi en si mateixa un mite. En el llibre *Le mythe de la métamorphose* (1974), explica la relació entre mite i metamorfosi: [el mite és] un «ensemble dynamique de symboles, archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit» (Brunel, 1974, p. 10-11). De la mateixa manera, la metamorfosi també està formada per un esquema general que es repeteix en múltiples relats. L'esque-

ma, segons Brunel, és un «squelette dynamique, le canevas fonctionnel» (1974, p. 9), «une généralisation dynamique et affective de l'image» (1974, p. 10). Igual que el mite és un conjunt de símbols i esquemes, en totes les metamorfosis s'insisteix en un esquema de modificació sobre la base d'elements simbòlics i arquetípics. Així, segons Brunel, finalment els pobles i les religions entronitzen les històries sagrades de les metamorfosis i les concentren «en un ensemble» per a esdevenir en elles mateixes un mite central. Citem Brunel:

On ne tardera pas à s'apercevoir que, s'il existe un schème de la modification, le mythe de la métamorphose le dépasse infiniment et qu'il révèle le plus souvent une combinaison de schèmes divers (1974, p. 10).

A nos yeux, en effet, les histoires sacrées de métamorphoses, singulières selon les peuples et les religions, se composent en un mythe central, en un «ensemble» (1974, p. 11).

Recapitem tot l'anterior. Per una banda, la metamorfosi és un símbol universal de transformació. Es basa en un canvi de forma de l'ésser, el qual manté, però, el seu món interior:

Jo, però, encara que era un perfecte ase, conservava el meu enteniment humà (Apuleu, 1999, p. 59).

I quan a l'aigua es veu reflectides la cara i les banyes / [...] i les llàgrimes vessa / per un rostre aliè; tan sols conserva la pensa (Ovidi, 2008, p. 77).

Per una altra banda, Brunel ha anat més enllà de la consideració de símbol i l'ha categoritzat com a mite. Per què? Per la seva solvència. Segons Brunel, de tots els tipus de mites que hi ha, el mite de la metamorfosi podria articular-ne cinc: el mite del creixement, els mites antropogènics, els mites etiològics i cosmogònics, els mites de la degradació i els mites palingenètics.

2.2.1.1. La metamorfosi com a mite

El mite del creixement està estretament lligat a l'evolució humana. La nostra vida se'ns revela com una transformació contínua. I les causes d'aquesta transformació les devem a la confrontació original entre l'estabilitat i el dinamisme. Partir del que som i adaptar-nos al que volem ser constituïria la lògica del creixement:

Il repose sur la vieille idée d'unité fondamentale de l'être attesté par la multiplicité de formes et de structures que le psychisme et la matière sont capables

d'assumer. [...] La vraie métamorphose exprime elle, l'apparition de qualités différenciées, permanentes et prophétiques (Martin i Ronnberg, ed., 2011, p. 774).

Metamorfosi i evolució van lligades: «La métamorphose [...] considérée comme partie intégrante d'un enchaînement évolutif normal, censé réfléchir le déploiement progressif des structures et potentiels sous-jacents [...] de l'être» (Martin i Ronnberg, ed., 2011, p. 774).

Si, de fet, com diu Duch (1995, p. 70), «l'existència humana i del cosmos era una lluita constant», l'ésser humà ha d'estar atent i subjecte als canvis per a poder superar les adversitats i les alteracions del medi:

El procés de construcció de l'autonomia personal és en definitiva un procés d'autoreconeixement i resolució de la pròpia identitat. Les metamorfosis [...] en tradueixen les crisis que inevitablement comporta aquest procés i llur petjada en l'ànima humana (Bernal, 1998, p. 69).

Seguint la línia dels mites de creixement, hi hauria els mites antropogènics, els quals no únicament serveixen per a explicar l'ésser humà i la seua natura, sinó per a crear models d'homes i de dones exemplars:

Il ne faut pas s'imaginer qu'on raconte les mythes cosmogoniques et anthropogoniques uniquement pour satisfaire à des questions comme celle-ci: qui sommes-nous? D'où venons-nous? De tels mythes constituent aussi des exemples à suivre lorsqu'il s'agit de créer quelque chose, ou de restaurer, de régénérer un être humain.

Descriptif, étimologique, exemplaire, le mythe de la métamorphose, mythe génésique, est nécessairement du nombre des mythes anthropogoniques (Brunel, 1974, p. 63).

Els mites etiològics i cosmogònics són els que expliquen els orígens i les característiques de l'Univers, dels seus fenòmens i dels seus éssers (plantes, humans i animals). En *Les metamorfosis*, Ovidi manlleva el motiu de les metamorfosis a la tradició mitològica precedent i, mitjançant la paraula poètica, justifica i embelleix la naturalesa d'alguns éssers, plantes, fets, etc. La vinculació implacable entre l'home i la natura d'aquests relats dona fe de la fascinació profunda del primer sobre la segona. Així, segons Martin, la metamorfosi representaria un romanent del pensament animista dels primers temps:

La metamorfosis es la expresión de una relación profunda del hombre con la naturaleza y la huella del pensamiento animista del hombre de los primeros tiempos; su imaginación, despertada por un detalle o por la característica particular de una planta o un animal, inventa un relato para explicar, por ejemplo,

el aspecto guerrero de la abubilla, con su largo pico en forma de jabalina y su copete (1996, p. 291).

Quan no hi ha una explicació racional a un dubte existencial, no ens queda més que forjar-ne una fabulació. Així, és curiós com d'un mateix mite sobre els orígens les cultures n'han fet tantes versions. El més important en aquest cas no és buscar la causa del mite, sinó la condició mental dels homes que l'han creada:

Les mythes n'expliquent jamais les faits qu'ils essaient d'élucider, ils jettent incidemment de la lumière sur la condition mentale des homes qui les ont inventés ou qui y ont cru; et après tout, l'esprit humain n'est pas moins digne d'être étudié que les phénomènes de la nature dont, en fait, il ne peut être absolument distingué (Brunel, 1974, p. 60-61).

Ens trobem, doncs, davant dels mites etiològics i cosmogònics (Martin, 1996, p. 291).

Hi ha, així mateix, els mites de la degradació. Estan relacionats amb el complex de culpabilitat, amb el castic i amb la degradació pròpiament dita de la condició humana dels personatges. En molts casos, l'individu experimenta una animalització, metàfora de la inferioritat a què s'ha vist sotmés. A més, en la majoria de casos, els personatges es metamorfosen esperant que, amb la transformació, es redimisca la seua culpa i al capdavant s'esdevé tot el contrari. El canvi no és sinó una font més gran de turment i culpabilitat. El cas de la metamorfosi kafkiana n'és el paradigma, com tot seguit apunta Brunel:

En transgressant un interdit, la métamorphose constitue une faute qui appelle un châtement; mais elle constitue aussi un châtement lui-même. Telle est l'impasse où se trouve Grégoire Samsa. Il croyait par la métamorphose échapper à une faute, et il n'est métamorphosé que pour expier cette faute (1974, p. 157).

La métamorphose est ressentie comme un appauvrissement de l'être humain, privé de libéré, de parole, éventuellement menacé dans sa virilité, voué à une vie plus courte... (1974, p. 160).

Per acabar, seguint Brunel, hi ha els mites palingenètics, en què hom renuncia a la seua existència present abans que s'acabe i es llança a viure una altra vida. Aquesta metamorfosi ens pot ajudar a renovar la nostra vida. En molts relats, de fet, significa un parèntesi —que el pot conduir a la mort o no— en el món dels vius que permet el passatge a una altra vida. Tenir l'oportunitat de viure dues realitats, dues dimensions, representa un enriquiment vital. «Qui soc»:

Cette question pourrait être reprise par tous ceux qui, à travers l'expérience de la métamorphose, on été pris de vertige devant la complexité de leur personne, la multiplicité de leur existence, les replis où ils se dissimulaient, non plus à la mort, mais à eux-mêmes» (Brunel, 1974, p. 174).

Ara bé, qui, com o què ens fa canviar? Com es pot engegar la transformació? Com bé apunta Corinne Morel, les metamorfosis, sobretot prenent com a base la cultura grecoromana, són un símbol de poder dels déus sobre els humans. De fet, la història de Zeus, pare de tots els déus, és gairebé la història de les seues metamorfosis. Les metamorfosis sobre els humans són sovint imposades per les divinitats, bé de manera benèvola (sublimació i elevació, ascens), bé de manera punitiva (descens) (Morel, 2004, p. 599), com quan un déu o deessa irats i orgullosos castiguen per voluntat pròpia un mortal:

Ces métamorphoses peuvent être ascendantes ou descendantes, suivant qu'elles représentent une récompense ou un châtement ou suivant les finalités auxquelles elles obéissent. Ce n'est point pour se punir que Zeus se transforme en cygne auprès de Leda (Chevalier, 1982, p. 630).

Es el procedimiento de intervención divina más corriente para vengar la moral escarnecida, castigar la hbris de los orgullosos o las afrentas personales a algún dios (Martin, 1996, p. 290).

On peut considérer la transfiguration de Jésus en Christ, fils de Dieu, comme un processus de métamorphoses ascendantes et successives vers la divinité (Martin i Ronnberg, ed., 2011, p. 776).

Aquesta mena de metamorfosis, efectuades per designi diví, són típiques dels relats clàssics com el d'Ovidi. Actualment, però, les metamorfosis s'efectuen de manera natural sense la mediació d'un déu, com ocorre en els contes de Rodoreda o *La metamorfosi* de Kafka.

Fins ara hem vist la funcionalitat, la gran varietat de recursos temàtics que abracen els mites, la possibilitat que ens permet de donar obertura al psiquisme humà. Aprofundirem ara en les possibilitats que ofereix aquest recurs en la narrativa rodorediana.

2.2.1.2. Metamorfosi i metàfora

És el moment de contestar una pregunta clau: per què fem servir hui dia les metamorfosis en els relats?

Les metamorfosis permeten representar la paradoxal condició humana: d'una banda, la confrontació ment i cos; de l'altra, dins la ment, la contradicció entre

idees oposades (el trànsit continuat entre bé i mal, la tristesa i l'eufòria), i, finalment, l'enfrontament entre l'ésser humà i la natura. En resum, tenim per moltes bandes una confrontació original: «Chacun de nous change, au cours de son existence, mais tout change aussi autour de lui» (Brunel, 1974, p. 7). La naturalesa, així mateix, també presenta aquests canvis, com és conegut, la larva esdevé crisàlide. Molts escriptors reivindiquen la natura com a fonament de la metamorfosi:

Il n'est pas impossible d'être témoin d'une déviation anormale dans le fonctionnement latent ou visible des lois de la nature. Effectivement, si chacun se donne la peine ingénieuse d'interroger les diverses phases de son existence [...] il ne se souviendra pas [...] que, tel jour, pour parler premièrement de choses objectives, il fut témoin de quelque phénomène qui semblait dépasser et dépassait positivement les notions connues fournies par l'observation et l'expérience, comme, par exemple, les pluies de crapauds [...]. Admettons qu'il plaisante [...]. Pourra-t-on en dire autant de Goethe parti à la recherche de l'archétype de la plante ou de la bête pour étudier la métamorphose dans les règnes animal et végétal? Avouons-le: il peut arriver que l'extraordinaire se révèle fort ordinaire (Brunel, 1974, p. 6).

Mitjançant la metamorfosi podem combinar en un mateix individu conceptes materialment incompatibles com ara l'*alteritat* i la *identitat*, la *fantasia* i la *realitat*, el «sens et non-sens» (Brunel, 1974, p. 6), en definitiva, nocions contràries.

Aquest fet lliga amb la utilització creixent de la metamorfosi en la literatura contemporània. Com afirma Gregori, «la mirada subjectiva» (Gregori, 1998, p. 282) és la talaia des d'on presentem tant el món interior com l'exterior de manera que el primer acaba deformant el segon. Aquest fenomen d'una manera o d'una altra esdevé desconcertant, ja que estem habituats a percebre la realitat exterior de manera objectiva, mitjançant l'ordre i la raó, a la qual cosa ha contribuït la mirada històrica del narrador-déu. Tanmateix, la subjectivitat (la mirada subjectiva) ha travessat aquest esquema mental i l'ha fet trontollar: «La realitat, per tant, incorpora la passió, l'al·lucinació, les creences i els somnis, i lluny d'aquell afany de verificació objectiva i racional, instaura una visió del món basada en les interioritats de l'ànima humana» (Gregori, 1998, p. 282). En paraules de J. M. Le Clézio: «La réalité n'a pas tellement d'importance, ce qui compte, ce sont les mouvements venus de l'intérieur, les pulsations qui sortent du tréfonds» (Gregori, 1998, p. 282-283).

Fet i fet, en el segle xx els elements fantàstics adopten cada cop un caràcter més natural. Recordem de quina manera tan brutal i alhora espontània Gregor Samsa es desperta un matí i intenta alçar-se, com parla..., la família reacciona, certament, però no per l'estranyesa de veure'l com un monstre, sinó per la seua inutilitat, perquè no pot anar a la feina. La metamorfosi s'ha efectuat i sorprenentment ningú no sembla perplex pel canvi, sinó més aviat resignat:

La métamorphose finit par apparaître au lecteur comme un phénomène naturel, grâce, en particulier, à la banalité de l'entourage. C'est que le héros [...] ne s'étonne jamais. Nous sommes contraints, nous lecteurs, d'épouser son point de vue [...] nous sommes obligés de contempler sans surprise ce qui nous ébahit (Brunel, 1974, p. 18).

Kafka, igual que Rodoreda, acabarà per fer-nos desdibuixar l'oposició clàssica entre un fet normal i un fet extraordinari. Els mites grecs ja compatibilitzaven les dues dimensions de l'ésser de manera natural. I de nou, els grans autors del segle xx en repetiran l'esquema. S'ha superat la dualitat món realista – personatges reals – fets quotidians i món fantàstic – personatges imaginaris – fets sobrenaturals. Nosaltres, com a bons lectors, caldrà que acceptem aquests fets sobrenaturals i haurem de creure en la versemblança que tenen:

La métamorphose se présentera bien souvent comme une explication, introduisant à côté de la causalité simple une causalité seconde, et bientôt première. [...] Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère; à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage (Brunel, 1974, p. 6-7).

T. Todorov considère que *La métamorphose* de Kafka marque un tournant dans l'évolution du genre fantastique [...] un fantastique domestiqué et par conséquent débarrassé des conventions inutiles et périmées au profit de ce seul objet fantastique, l'homme (Brunel, 1974, p. 18-19).

I sobre aquesta aparició del món fantàstic encara hi ha, a més, dues interpretacions; dues lectures que poden concórrer quan hi ha motius fantàstics en una obra. D'una banda, la lectura al·legòrica, que és aquella en què l'element fantàstic es pot traduir a un element real o en què «le sens allégorique se trouve parfaitement explicite» (Brunel, 1974, p. 40). Té un sentit «amagat». De l'altra, hi ha la visió poètica de l'element fantàstic. La lectura poètica està fonamentada en la metàfora, en quelcom que és incorruptible, incapaç de ser traduït, en definitiva, una expressió única.

Aquesta segona visió no constreny tant la significació del text, l'obri a moltes interpretacions i, per tant, lògicament l'enriqueix. És aquesta, precisament, la línia que hem seguit en el nostre treball i que ens condueix a considerar la màxima cèlebre de Pierre Brunel «la métamorphose n'est qu'une métaphore». A través de la metamorfosi els escriptors aconsegueixen recrear aquells conceptes, emocions i traumes de la fràgil condició humana que una paraula sola no podria assumir i, en canvi, per mitjà d'un símbol o un arquetipus sí que podem desenvolupar i, fins i tot, dotar d'una certa amplitud i autonomia. Malauradament, no tenim mots per

a definir-ho tot i és justament en aquest terreny tan pantanós on se situen sovint les grans veritats: «Darrera del mirall hi ha el somni; tots voldríem atènyer el somni, que és la nostra més profunda realitat, sense trencar el mirall» (Rodoreda, 2006, p. 27-28).

Aquesta veritat profunda, segons Brunel, ens pot ser revelada mitjançant el mite i la poesia; per tant, en petita instància, mitjançant la metamorfosi i els seus símbols:

La poésie comme le mythe est inaliénable. Le plus humble des mots, la plus étroite compréhension de plus étroit des signes, est messenger malgré lui d'une expression qui nimbe toujours le sens propre objectif. Bien loin de nous irriter, ce «luxe» poétique, cette impossibilité «à démythifier la conscience» se présente comme la chance de l'esprit, et constitue ce beau risque à courir (1974, p. 44).

Les metamorfosis esdevenen, en definitiva, eines de doble tall. Per una banda, aconsegueixen la funció d'entendre i explicar els canvis psicològics de l'ésser, la seua individuació, la seua condició paradoxal i, per l'altra, com a metàfores, inclouen l'element fantàstic i el naturalitzen:

Les mythes abondent en histoires de dieux transformant d'autres créatures en humains, en animaux, parfois en arbres, en fleuves ou en fleurs. Ces transformations ont permis de mettre en forme les dynamiques psychologiques les plus hétéroclites (Martin i Ronnberg, ed., 2011, p. 774).

2.2.1.3. Tipus de metamorfosis

En el llibre *Premiers pas dans la mythologie* (2013), Mélanie Bost-Fievet ens il·lustra els cinc tipus de metamorfosis més recurrents. Comença amb les metamorfosis vegetals, després passa per les animals, les aquàtiques, les minerals i, finalment, les estel·lars. De cada tipus de metamorfosi s'explica generalment què simbolitza i tot seguit es glossa i s'exemplifica a través de nombrosos mites. Vegem, a grans trets, què representaven aquestes metamorfosis:

— *Metamorfosi vegetal*: pot ocórrer tant en dones com en homes, tot i que la més comuna la trobem entre les nimfes. Aquests éssers mig mortals mig divins esdevenien plantes o arbres per a escapar de la passió d'algun déu o amant que les perseguia. Amb la metamorfosi, l'home o la dona evita un destí que no desitja. El més famós dels relats d'aquesta mena és el mite de Dafne i Apollo o el de Siringa i Pan.

A banda d'aquests mites, les metamorfosis vegetals, en menor mesura, també poden representar «le couronnement d'amours tragiques, la seule forme possible pour un être rongé de honte» (Bost-Fievet, 2013, p. 149), com és el cas de Narcís o

de Píram i Tisbe, una història d'amor que degué inspirar la tragèdia de Romeu i Julieta, en la qual els amants, després d'un malentès, decidiren llevar-se la vida a la vora d'una morera que llavors tenia els fruits blancs; l'arbre es tenyí primer de roig per la sang de Píram i després els fruits prengueren el color violaci per la sang de Tisbe:

Prenen els fruits d'aquell arbre el mateix color dels esquitxos
i s'ennegreixen tots, i l'arrel, amb la sang que la rega,
dóna a les móres que hi ha penjades el to de la porpra (Ovidi, 2008, p. 99).

— *Metamorfosi animal*: en aquest cas, les metamorfosis no tenen eixides inesperades (i desesperades com la de Dafne), sinó que són ben ideades pels déus per a castigar els humans:

Les métamorphoses animales sont les plus souvent une forme de punition et non pas de survie inespérée. Elles frappent ceux qui ont fait preuve d'un orgueil démesuré, se croyant égaux des dieux, commis un sacrilège ou trahi les serments (Bost-Fievet, 2013, p. 152).

És, per exemple, el cas d'Aracne, que, després de ser desafiada per Atena per a teixir la tela més bella, la mortal guanya i, com a represàlia, la deessa la condemna a ser una aranya i a «rester suspendue à un fil et à tisser sa toile pour le restant de ses jours» (Bost-Fievet, 2013, p. 153):

I, apartant-se, després la ruixà amb l'extracte d'una herba
d'Hècate; tot seguit, tocats per la negra metzina,
els cabells li van caure, i el nas també, i les orelles,
va encongir-se-li el cap i el seu cos es féu petitíssim;
les anques té uns dits esmolats en lloc de les cames;
ja sols li queda un ventre, del qual les filades li surten,
i continua teixint com a aranya les teles antigues (Ovidi, 2008, p. 148).

Igual que les metamorfosis vegetals, algunes metamorfosis animals també serveixen per a explicar una història de tristesa immensa com la història de Dedalíó (Bost-Fievet, 2013, p. 154).

— *Metamorfosis aquàtiques*: l'aigua pot ser símbol de tristesa o bé de vida, de fugida (Bost-Fievet, 2013, p. 155-156). Algunes nereides i nimfes seguien els mateixos passos que Galatea. Aquesta va rebutjar l'amor del ciclop Polifem perquè estimava Acis. El monstre va voler llançar una roca sobre l'amant. Per a evitar el colp, Galatea va suplicar a son pare, Nereu, que el convertira en riu i que llavors li donara una natura aquàtica com la seua. El riu encara hui dia conserva el nom d'Acis.

— *Metamorfosis minerals*: representen castics o bé petrificacions després d'una pena molt intensa (Bost-Fievet, 2013, p. 156). Sovint es tracta de «légendes locales destinées à expliquer la forme inhabituelle de telle ou telle formation rocheuse, la présence d'eau suintant sur la pierre» (Bost-Fievet, 2013, p. 157):

Se n'estremí, tot nedant, la nimfa; mentre nedava,
jo li tocava el pit, que amb ràpids espasmes glatia.
I acaronent-la així vaig notar que anava endurent-se
tot el seu cos, i la carn li quedava coberta de terra.
I, pels seus mots, una terra recent l'abraçà quan surava
i, dels membres així transformats, sorgí una gran illa (Ovidi, 2008, p. 216).

— *Metamorfosis estellars*: segons Bost-Fievet, aquesta mena de metamorfosis són les més prestigioses, ja que «glorifient un personnage ayant reçu la faveur des dieux qu'il ait aidés, soit qu'il ait mérité un regard bienveillant à la suite d'un exploit ou d'une épreuve» (Bost-Fievet, 2013, p. 157). És el cas d'Orió, les Plèiades i, en definitiva, totes les constel·lacions del zodíac que tenen un origen mitològic.

2.2.2. *L'avatar*

El terme *avatar* prové del sànscrit i significa 'descens'. Originàriament, s'emprava per a designar les «multiples "incarnations" des divinités brahmaniques» (Cazenave, dir., 1996, p. 62). El déu Vixnu, protector i conservador del món, era, per excel·lència, qui més avatars posseïa. En cada cas, es transformava en l'ésser més idoni per a resoldre els problemes de la humanitat «est celui que se prête le plus volontiers à ce jeu des métamorphoses chaque fois que l'humanité doit échapper à un grand péril» (Cazenave, dir., 1996, p. 62). En altres paraules, cada avatar encarnava unes qualitats concretes del déu Vixnu, que s'encaraven a aconseguir ajudar els humans «il incarne plusieurs reprises pour venir en aide aux humains ou délivrer son enseignement» (Morel, 2004, p. 115).

Parlem, llavors, d'una encarnació divina que, igual que la metamorfosi, servia per a explicar la complexitat de la *psyché* humana. Els déus, amb els seus avatars, representaven «la complexité infinie du monde comme du psychisme humain» (Morel, 2004, p. 114).

A banda d'aquesta transformació divina, hi ha altres menes d'avatars. En tots els casos, es tracta de transformacions sobre la forma i també sobre l'estat de consciència, que és modificat temporalment:

Le phénomène va de la métamorphose physique à la migration temporaire de l'âme dans un enveloppe animale; pendant ce temps, le corps humain de-

meure dans un état modifié de conscience, à l'état endormi ou rêveur (Martin i Ronnberg, ed., 2011, p. 770).

Sovint l'àvatar serveix a l'home per a inserir-se en les profunditats de l'inconscient. Desposseït del seu propi ego objectiu i conscient, l'àvatar, a través d'un animal, sovint desenvolupa el potencial obscur i amagat que porta dins l'humà:

L'àvatar [...] procède [...] d'un glissement fluide derrière l'un ou l'autre des visages de la psyché (Martin i Ronnberg, ed., 2011, p. 770).

Nombreuses sont les créatures du «côté obscur» —fantômes, démons, superhéros tel Spiderman, Satan lui-même— qui passent allègrement d'un àvatar à l'autre. Leur comportement, empreint de l'expérience des profondeurs, vient contrebalancer l'attitude psychologique rationnelle (Martin i Ronnberg, ed., 2011, p. 770-772).

La transformació contribueix a revelar la naturalesa plural i polimorfa del nostre psiquisme. El canvi de forma fa entrar l'home en un estat de trànsit que li permet experimentar totes les formes obscures i també lluminoses del seu ésser:

Il ne relève pas davantage de la complète transformation, car il n'altère pas l'essence mais dessine la «réalité alternative» plurielle de polymorphe, de ce qui est. En fait les manieurs d'avatars éprouvent de l'aversion pour la vérité de la forme figée, lui préférant les expériences obscures, hermétiques et médiumniques, toutes effrayantes pour l'ego qui ne cherche rien tant que la permanence et la continuité objective (Martin i Ronnberg, ed., 2011, p. 770).

En resum, l'àvatar és una transformació temporal de l'ànima que pren el caràcter del cos on està inserida (per exemple, si esdevenim llops, doncs, tindrem un caràcter més agressiu i ferotge). Hom deixa, llavors, de pensar com un humà i assumeix els impulsos d'un animal.

2.2.3. *La metempsicosi o transmigració de l'ànima*

La metempsicosi o transmigració de l'ànima és un estat de transformació propi de l'hinduisme. Segons aquesta religió, l'ésser humà ha de morir i renàixer tant vegades com calga per a arribar a purificar l'ànima. És el que es coneix com a *samsara* o roda de l'existència, el cicle de morts i renaixements.

El *Bardo thodol* o llibre dels morts dona els fonaments d'aquesta pràctica. Es tracta d'un llibre mític que explica el conjunt de proves que es posaran a l'ànima per a demostrar tota l'experiència i el *karma* acumulat. És, en realitat, una guia pràctica per als vius, als quals indica quin és el camí que han de seguir si volen

arribar al nirvana. Després de quaranta-nou dies de proves, l'ànima del difunt decidirà, en un acte de plena consciència, si encarnar-se en un cos (transmigració) o si restar en l'estat inefable (nirvana), segons el *karma* (bo o dolent) que haja aplegat durant els seus actes en vida:

Le livre des morts tibétain expose ce qu'il advient entre le dernier souffle et le choix d'une nouvelle matrice, après 49 jours symboliques d'épreuves, au cours desquels l'être désincarné, guidé par le principe conscient, n'est autre que le fruit de ses actes antérieurs. En fait, l'homme est libre et responsable de son destin; il choisit sa transmigration, selon le bon ou mauvais karma accumulé durant son existence (Chevalier, 1982, p. 631).

Durant ce cycle symbolique de sept fois sept jours, l'âme est jugée, soumise à une série d'épreuves, avant de choisir sa nouvelle matrice (Morel, 2004, p. 600).

La métempsychose repose sur [...] l'idée d'une rétribution des actions humaines, le karma des hindous, qui conduit une âme à s'incarner plusieurs fois afin de «payer aux dieux ce qu'elle doit» et de s'acheminer ainsi, peu à peu, vers la perfection spirituelle (Cazenave, dir., 1996, p. 409).

Hi ha sis vies de transformació de l'ànima, segons el *karma* acumulat. Chevalier en distingeix tres que són francament dolentes, una quarta és *miserable* (1982, p. 964) i les altres dues són bones. En el primer cas, les vies dolentes consisteixen a fer l'home renàixer als inferns, o bé reencarnar-se en un fantasma o animal. El camí més penós, segons apunta el llibre, és transformar-se en un tità, però. En darrer lloc, hi ha els passatges o transformacions anhelades que són la reencarnació en humà o en déu. Morel, per la seua banda, diu que n'hi ha tres de bones i tres de dolentes. Pel que fa a les dolentes, coincideix amb Chevalier: «Les enfers, les esprits inférieurs» [fantasmes], «les animaux» (Morel, 1994, p. 600). Les bones, en canvi, són «les hommes, les esprits supérieurs, les dieux» (Morel, 1994, p. 600).

Cadascuna d'aquestes condicions no és immutable. Quan l'ànima considera que ja ha assolit les condicions per les quals havia estat transformada, s'esgoten els efectes i llavors torna a passar les proves i a mudar. L'estat desitjat no és, doncs, cap dels anteriors, sinó el nirvana o *bodhisattva*, del qual tot seguit parlarem:

Mais chacune de ces conditions ne dure qu'un temps et s'arrête à l'instant même où s'épuise l'effet des actes qui l'avaient déterminée, le fait de renaître dans les meilleures d'entre elles n'est qu'un remède provisoire à la douleur. Le vrai bonheur est autre et consiste en un état où, le mécanisme transmigratoire s'étant arrêté, il n'y aurait plus de remise en cause de la destinée (Chevalier, 1982, p. 964).

Quan l'ànima és jutjada i merita la seua purificació, segons Chevalier, té dues opcions: o bé fondre's en el nirvana, o bé posseir l'ideal de *bodhisattva*, és a dir, tornar a la terra, fora ja del cicle de *samsara*, «afin d'aider ses semblables à se libérer du monde de la souffrance» (Chevalier, 1982, p. 964).

Aquest cicle de morts i resurreccions fa de l'hinduisme una doctrina que creu en la perfecció de l'ànima. Tantes vegades com calga, l'ànima haurà de canviar de cos, cosa que la fa responsable en cada cas de fer un pas més en l'evolució i l'acostament al nirvana. A diferència de les religions monoteistes que tenen un sentit més lineal de l'existència i no tan cíclic, l'hinduisme convida els seus adeptes a responsabilitzar-se en cada vida dels seus actes. De fet, creure en la metempsicosi aboleix l'atzar (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 630), crea un alt sentit de la responsabilitat i continuïtat moral de la vida i ens porta a acceptar el nostre destí (Cazenave, dir., 1996, p. 411):

La croyance en la métempsychose incite l'homme à bien se conduire [...] elle amène les homes à s'améliorer, à croître vers le bien et vers la lumière, génère néanmoins une perception négative et péjorative de l'existence terrestre. [...] Devant l'ampleur et la difficulté de la tâche, de nombreuses existences sont nécessaires (Morel, 2004, p. 599-600).

En definitiva, la metempsicosi o transmigració de l'ànima és un tipus de transformació que té les arrels simbòliques en l'hinduisme. Es basa en el cicle de morts i de renaixements que ha d'efectuar l'ànima de camí a la purificació absoluta. Durant els quaranta-nou dies en què passa les proves per jutjar el seu *karma*, es decideix en quin tipus d'ésser haurà de reencarnar-se. Una vegada superat el cicle, podrà arribar al nirvana o bé escollir el *bodhisattva* i ajudar la resta de mortals. A causa de la responsabilitat que tenen els actes personals en el camí cap a la fi de la vida, hom afirma que l'hinduisme és una religió que estimula la responsabilitat moral. De retop, com hem pogut veure, crea una certa angoixa entre els homes perquè són ells els únics capaços de salvar-se del cicle etern de morts i resurreccions per a poder, per fi, descansar.

2.2.4. La transformació

Només una de les fonts que hem desplegat estudia aquest fenomen. A *Le livre des symboles*, de Martin i Ronnberg (ed.), es parla de la transformació com una solució constant de canvi en l'ésser humà. La transformació obri, doncs, un camí en la continuïtat de la personalitat, sense haver d'estar sotmesa a canvis bruscos de forma (metamorfosi, avatar i metempsicosi) o d'estat (avatar i metempsicosi). És un fenomen que no ocorre gràcies a la mort (transmigració o metempsicosi), sinó durant la vida; de fet, és el mitjà d'evolució psíquica per excel·lència:

Apparentée aux notions d'avatar, de métamorphose et de renaissance, la transformation, comprise sur le plan psychologique, s'en distingue cependant en ce qu'elle suggère une solution neuve et relativement constante, qui préserve «au passage» la continuité de la personnalité et du processus (Martin i Ronnberg, ed., 2011, p. 778).

La transformació consisteix, en poques paraules, en el canvi constant que experimenta l'ésser humà al llarg de la vida, vivint experiències traumàtiques que li causen dolor o angoixa, d'altres de calma, de felicitat, d'eufòria..., tots aquests estats modifiquen, alteren i fan progressar l'ànima o *alquímia hormonal* (Martin i Ronnberg, ed., 2011, p. 778) vers el seu desenvolupament i consagració finals:

De fait les modalités psychologique et les mécanismes des processus de transformation sont souvent ravageurs: fragilité, deuil, colère, dépression, angoisse, modifications de l'alchimie hormonale et de l'intégrité physique que concourent à déclencher la transformation (2011, p. 778).

La transformation a beau symboliser le changement authentique et durable, elle n'est pas l'unique accomplissement d'une existence, mais plutôt un moyen par lequel nous progressons vers la totalité (2011, p. 778).

La transformació, com bé s'apunta més amunt, simbolitza el canvi durador i permanent. Comparteix amb la metamorfosi la idea de canvi i d'explotació de totes les facetes de la *psyché*, però no es basa en el canvi de forma. Així doncs, és un procés menys invasiu, condicionant i violent que els altres tres anteriors, per això no modifica tant la personalitat o la forma; a canvi, però, és més estable. La transformació és el procés majoritari de canvi que trobarem al llarg dels relats, atès que els esdeveniments, en la majoria dels casos, modificaran els personatges i els faran desenvolupar-se i créixer, sense l'ajuda de la metamorfosi, l'avatar o la metempsicosi.

2.3. LA METAMORFOSI SEGONS JUNG

Una de les aportacions teòriques més importants sobre la metamorfosi és l'estudi dedicat per Carl Gustav Jung, *Symbole der Wandlung* (1953), treball que ha esdevingut bàsic en la investigació posterior. Jung, deixeble de Freud, tot i que finalment va separar-se'n a causa d'algunes divergències teòriques, continuà estudiant profundament l'inconscient dels seus pacients i s'esforçà per a intentar crear teories que explicaren aquest món interior tan convuls i irracional que és la *psyché* humana. Una lectura profunda dels seus llibres ens demostra la fascinació que sentia per l'inconscient, la curiositat que li suposava estudiar cada cas i, alhora, tenir la convicció que en el camp de la psiquiatria també es podia fer teoria, contràriament al que semblava refusar la ciència i la resta de disciplines mèdiques. Potser hui les conclusions que

avançarem de Jung semblen poc científiques; tanmateix, el mòbil que impulsava el psiquiatre era clar: fer teoria era l'única manera possible de trobar la veritat:

C'est donc un devoir moral de l'homme de science de s'exposer à commettre des erreurs et à subir des critiques, pour que la science avance toujours. — Un écrivain... a vivement attaqué l'auteur en disant que c'est là un idéal scientifique bien restreint et bien mesquin. Mais ceux qui sont doués d'un esprit assez sérieux et froid pour ne pas croire que tout ce qu'ils écrivent est l'expression de la vérité absolue et éternelle, approuvent cette théorie qui place les raisons de la science bien au-dessus de la misérable vanité et du mesquin amour-propre du savant (Jung, 2015, p. 46).

Je considère que la pratique de la science n'est pas une joute en vue d'avoir raison, mais un travail qui contribue à augmenter et à approfondir la connaissance. C'est à des hommes qu'anime cette idée de la science que s'adresse ce travail (Jung, 2015, p. 721).

Una de les propostes teòriques de Jung que hui mereix la nostra atenció fou l'estudi dels símbols i de la metamorfosi de la libido com a eines fonamentals en la interpretació dels somnis i en l'anàlisi, el diagnòstic i la cura dels pacients amb atencions psiquiàtriques, principalment afectats per la neurosi i l'esquizofrènia:

Jung, que es proposava de portar a terme una tasca pròpiament terapèutica, era del parer que quan el psiquiatre coneix la mena d'arquetipus, és a dir, els «mites privats», que dominen en un determinat pacient, aleshores pot diagnosticar correctament en quin indret i de quina manera es troba afectada la seua ànima (Duch, 1996, p. 90-91).

Gràcies a un coneixement profús de les mitologies del món, Jung aconsegueix interpretar els símbols universals i arribar a la conclusió que tots els humans els hem creat, d'una banda, per a identificar i consolar els nostres complexos, i, de l'altra, per a reconduir la libido. Donem pas, doncs, a l'explicació dels principals conceptes que va desenvolupar Jung en el llibre *Symbole der Wandlung* (1953). Parlem de temes com ara la libido, el símbol, l'arquetipus i el mite. Desglossem-los un per un.

2.3.1. *La libido*

En parlar de *libido*, a tothom ens ve al cap el concepte que va popularitzar Freud. Ens ve al cap la sexualitat. Jung coincidia en part amb el seu mestre, ja que pensava que la majoria dels nostres instints es mouen a causa del sexe, tot i que incidia que no era l'únic motor de pulsio. En l'home hi ha la fam, la set, el sexe, la son i la necessitat d'afectes que també tenen un potencial d'emoció i pulsio importants:

La libido est un "Appetitus" dans son état naturel. Dans l'histoire de l'évolution, ce sont les besoins corporelles, comme la faim, la soif, le sommeil, la sexualité, ou des états émotionnels, les affects, qui constituent l'essence de la libido» (Jung, 2015, p. 242).

Segons Jung (2015, p. 233-234), la libido és més aviat una energia psíquica que concentra les forces instintives de l'home (l'apetit, el sexe, l'amor, la son...), és a dir, en certa manera *libido* és sinònim de *desig*, de ganes de satisfer totes aquestes necessitats: «Le concept de libido en tant que *cupiditas* ou *appetitus* est une interprétation du processus pshychoénergétique que nous éprouvons sous la forme d'un *appetitus*» (Jung, 2015, p. 245). En altres paraules, la libido és per a la psiquiatria el que l'energia és per a la física: «On peut dire que dans le domaine psychologique le concept de libido a la même signification que celui d'énergie dans le domaine de la physique» (Jung, 2015, p. 237).

La tendència d'aquesta massa d'energia és el retrocés envers la mare, és a dir, que l'ésser humà està orientat cap a l'incest, cap a la no-evolució. El lligam perpetu amb els familiars pot acabar torbant l'individu en tant que ha estat incapaç de superar les tendències del seu inconscient i, finalment, aquest s'ha apoderat d'ell. L'inconscient dominarà la consciència: «Car si on laisse faire la libido fixée au milieu de l'enfance au lieu de la libérer en vue de buts plus nobles, alors on reste sous l'influence de la contrainte inconsciente» (Jung, 2015, p. 673).

Per a poder superar aquesta atracció instintiva envers la mare o envers quelcom contrari a la moral, l'ésser humà, segons Jung, té dues possibilitats. Per una banda, pot metamorfosejar les tendències incestuoses en forma de símbols que haurà de crear i venerar. Aquests símbols, segons Jung, ens reporten a un passat, infantil, intrauterí, universalment comú per a tots els éssers humans. Per una altra banda, l'humà ha de desfer-se de la libido i renàixer. Cal que faci un pas endavant i que sacrifique el món familiar que ja té construït, que el nodreix, que supleix les seues necessitats afectives, per un nou món que haurà de crear i que, justament per això, l'ensenyorirà:

Ce sacrifice ne se fait que par un abandon total à la vie; alors toute la libido enfermée dans les liens familiaux doit sortir du cercle étroit pour se porter vers le plus vaste; car il est indispensable, pour le bien-être de l'individu qu'après avoir été dans son enfance une parcelle qui suit le mouvement d'un système rotatif, maintenant qu'il est adulte, il devienne lui-même le centre d'un nouveau système (Jung, 2015, p. 673).

[...] libérer l'homme de son attachement à sa famille, qui n'est pas plus haute intelligence, mais bien mollesse et dépendance du sentiment infantile. Car si on laisse faire la libido fixée au milieu de l'enfance au lieu de la libérer en vue de buts plus nobles, alors on reste sous l'influence de la contrainte inconsciente.

L'inconscient crée toujours à nouveau, où qu'il se trouve, le milieu infantile, par projection des complexes, et ainsi continuellement se rétablit, à l'encontre de son intérêt vital, la même dépendance, le même enchaînement qui caractérisaient les rapports avec les parents (Jung, 2015, p. 673).

Aquest sacrifici és el que van fer, per exemple, Crist i molts altres herois antics, els quals, després de suportar el mal i la mort, van renàixer i esdevingueren divinitats essencials (Jung, 2015, p. 702). Amb la domesticació i la renúncia dels instints, l'ésser humà, segons el cristianisme, purificarà els sentits «pour les tourner vers un but spirituel supraterrrestre» (Jung, 2015, p. 708). Aquest sacrifici és, en definitiva, la lluita per la independència personal, una garantia necessària per a tenir una vida pròpia. Tot i que les raons que ens arrosseguen cap al cercle familiar són fortes, cal superar-les. En cas contrari, desenvoluparíem, segons el psicoanalista, una neurosi.

L'altre cas, la regressió dels sentits mitjançant la metamorfosi, la creació de símbols, és el que Jung anomena *refoulement*: «Refouler signifie se libérer illégitimement d'une conflit, c'est-à-dire qu'on se forge l'illusion qu'il n'existe pas [...] le refoulement provoque, par régression, la réanimation d'un rapport ou d'une forme de rapport ancien» (2015, p. 128). En aquest cas, ens interessa com l'ésser humà que, en general, té tendència a estimar la mare, encara que fuig de casa i esdevé lliure, no pot escapar de la propensió humana a refugiar-se en ella. Per això, s'han creat els símbols que són una manera de reconduir la libido amb tendència incestuosa cap a una mare metafòrica:

La prohibition de l'inceste intervient comme obstacle et c'est pourquoi les mythes [...] inventent toutes sortes d'analogies de la mère pour permettre à la libido de s'écouler en de nouvelles formes et pour barrer efficacement la route à une régression jusqu'à un inceste plus ou moins véritable (Jung, 2015, p. 376).

2.3.2. *El símbol*

Jung va dedicar una part molt important de la seua recerca a la investigació dels símbols i és per això que l'hem inclòs en la nostra obra. Igual que Morel i Chevalier, Jung considerava els símbols figures ben diferenciades del signe. Segons Jung, un símbol era «une expression indéterminée, voire équivoque, indiquant quelque chose que l'on n'a pas entièrement compris»; en canvi, el signe «a un sens ferme, parce qu'il est une abréviation (conventionnel) pour une chose connue ou une référence à cette même chose» (Jung, 2015, p. 226). El símbol, llavors, no designa un objecte, sinó la libido que l'objecte encén: «Un symbole phallique ne désigne pas l'organe sexuel, mais la libido» (Jung, 2015, p. 374).

Certament va analitzar molts tipus de símbols (la serp, el drac, el cavall, el Sol...), però l'abast de la nostra obra ens impedeix desglossar-los extensament. En cas que apareguen en el nostre corpus d'anàlisi, hi remetrem degudament. En canvi, atès que hem estat parlant del motiu de l'incest i la mare, de la regressió cap al ventre matern, volem aprofitar per a il·lustrar quins símbols es relacionen amb aquest motiu (*refoulement*). Abans, però, de passar al cas concret, cal esclarir de quina manera els humans hem concebut generalment els símbols. Quins mecanismes hem emprat per a crear-los?

Segons Jung, hi ha tres maneres de simbolitzar la libido (Jung, 2015, p. 185):

1. La comparació analògica: com ara el sol i el foc.

2. La comparació causativa: la libido es designa pel seu objecte o subjecte, per exemple, el fallus amb la serp.

3. La comparació d'activitat: la libido, per exemple, és perillosa «par la violence de sa passion» com el lleó.

A partir d'aquesta tríada totes les societats a la terra han creat els motius simbòlics, «ces comparaisons représentent autant de possibilités symboliques, et, par suite, l'infinité des différents symboles, dans la mesure où ils sont des images de libido» (Jung, 2015, p. 185).

Per a representar la libido de la imatge materna, amb tots els significats inconscients a què s'associa (protecció, puresa, nodriment, seguretat, vida...), s'han creat els símbols següents:

— *La ciutat*: «La ville est un symbole maternel, une femme qui renferme en elle ses habitants comme autant d'enfants» (Jung, 2015, p. 348). Hi hauria dos tipus de mare: la terrible, representada per Babilònia, «qui, par une diabolique séduction, mène tous les peuples à la prostitution et les rend ivres de son vin» (Jung, 2015, p. 361), i la mare bona, la celeste, representada per Jerusalem, la «mère-fiancée» (Jung, 2015, p. 363).

— *La mar*: d'on naix el sol (imatge masculina) i la qui l'infanta «puisque la femme “mer” a préalablement englouti le soleil, et qu'elle met maintenant au monde un nouveau soleil, c'est qu'elle est évidemment devenue grosse» (Jung, 2015, p. 352).

— *L'aigua*: el naixement de la majoria dels herois ha estat relacionat amb l'aigua, heus ací Moisès, o bé ha tingut un contacte fonamental amb l'aigua (Aquil·les) o ha nascut per segona vegada, i aquest cop de manera divina, de l'aigua, amb el baptisme (Jesucrist). Aquesta capacitat d'engendrar (recordem també que l'ésser humà durant els primers mesos de vida nada dins líquid amniòtic) fa que l'aigua adquireixi unes qualitats màgiques: «La projection de l'imaginaire maternel sur l'eau confère à cette dernière une série de qualités divines ou magiques, telles qu'elles sont propres à la mère» (Jung, 2015, p. 366).

— *L'arbre i la fusta*: amb referència a l'arbre de la vida, la font de tota genealogia, de la fecundació d'una família. L'arbre també és, a més, la font que fa créixer

els fruits i que alimentava els primers humans (l'arbre del paradís). Arran d'aquesta idea de la fecundació i del nodriment, moltes divinitats femenines són venerades en forma d'arbres (Jung, 2015, p. 367-368).

— *La terra*: rica en fruits i en aliments per a l'home, ha de ser forçosament fecundada per ell en cada estació perquè produïska fruits. Així, mitjançant el treball de la terra (agricultura), la libido maternal es reconduïx i es reconverteix en esforç i treball.

— *La creu*: formada per la fusta de l'arbre, en el cristianisme, representa la mort i el sacrifici de Jesús, per una banda, i, per l'altra, és l'objecte que abraça Jesucrist quan és mort: «Le héros se suspend [...] dans les branches de l'arbre maternel en se faisant attacher aux bras de la croix. Il s'unit en quelque sorte, dans la mort avec sa mère en même temps qu'il nie l'acte d'union et paie sa faute du tourment de la mort» (Jung, 2015, p. 441). En aquesta mateixa línia, Carme Arnau apunta: «La creu de Crist s'identifica [...] amb l'arbre de la vida —*lignum vitae*— pel fet d'esdevenir, gràcies a la mort mística, el símbol de vida, d'eternitat. La creu cristiana, símbol conegut milers d'anys abans del cristianisme, encarna la victòria sobre la mort, la renúncia al propi jo» (Arnau, 1990, p. 69).

— *La mare terrible*: representada per diferents dones segons les tradicions. Exemples cèlebres que encarnen aquesta mare són Lilith, Làmia o la bruixa de Hänsel i Gretel. Totes tres devoren xiquets (Jung, 2015, p. 416).

— *La serp i el drac*: representen imatges negatives de la mare, contra les quals els herois han hagut d'invertir totes les seues forces per a combatre-les (Jung, 2015, p. 435-437).

2.3.3. *L'arquetipus*

Com hem esmentat abans, tots els éssers humans tenen tendència a crear representacions semblants o anàlogues, els símbols. Dins d'aquest grup de símbols, n'hi ha uns que tenen un caràcter universal, que s'anomenen *arquetipus*. Segons Jung, els arquetipus són més aviat unes estructures de caràcter diví que tenim inserides en la *psyché*. Aquestes estructures tenen una mena d'independència, de funcionament propi i una energia específica que atrau els símbols que més convenen per a la vehiculació i transformació de la libido (Jung, 2015, p. 386). Un arquetipus encarna un conjunt molt concret de qualitats que el fan universalment recognoscible (Jung, 2015, p. 381). Aquest arquetipus acaba esdevenint un símbol universal bé de tall numinós (els déus, els herois, la bruixa) (Jung, 2015, p. 645), bé de tall humà (l'ànima, l'home vell), bé de tall conductual (el camí vers la llum, la baixada a les tenebres, l'estada als llimbs). Jung defineix així els dos primers:

La figure du dieu est en premier lieu une image psychique, un complexe représentatif de nature archétypique que la foi identifie à un ens métaphysique (2015, p. 133).

Ainsi, le mythe du héros est un drame inconscient qui n'apparaît qu'en projection [...]. Le héros lui-même y apparaît un être qui a quelque chose de plus que le caractère humain. Il est dès l'abord caractérisé allusivement comme dieu. Il est psychologiquement un archétype du soi; sa nature divine exprime donc que le soi est aussi «numineux», c'est-à-dire presque dieu, ou qu'il participe de la nature divine (2015, p. 645).

Com conclou Duch:

Segons Jung, en totes les cultures, hom troba imatges i «arquetipus» recurrents, com, per exemple, els germans enemics, l'animal malvat (drac) [...] el camí vers la llum, la baixada a les tenebres, imatges de l'origen del món (l'ou còsmic, per exemple) [...]. L'arquetipus jungià és una forma dinàmica, una estructura organitzadora d'imatges, la qual, constantment, supera les concrecions individuals, biogràfiques, regionals, i socials de la formació de les imatges (1996, p. 88).

2.3.4. *El mite*

«Quod semper, quodi ubiquè, quod ab onmibus creditur» ('El que s'ha cregut sempre, a tot arreu i per tots') (Jung, 2015, p. 35). Aquesta màxima del mite com-brega amb els conceptes *universalitat* i *socialització* adés explicats en l'apartat «2.1.2. El mite» d'aquesta publicació.

Per a Jung el pensament mític estava estretament lligat a l'oníric (Jung, 2015, p. 73-74). Els mites constitueixen per a ell una font d'investigació antropològica fonamental, ja que es nodreixen de la matèria inconscient del nostre cervell, de les nostres mancances, dels nostres desitjos i complexos. Hem elaborat els mites per reconduir la libido, identificar-la, «mitificar-la», «narrativitzar-la» i consolar-la: «Nous compensons nos manques par notre imagination» (Jung, 2015, p. 77). El mite és el mitjà idoni per a l'elaboració dels complexos d'un poble; és necessari, doncs, per a donar una via d'escapament a les angoixes collectives. Recorda que «Rank voit dans le mythe le rêve de masse du peuple» (Jung, 2015, p. 75), i afegeix:

Il est donc nécessaire qu'il y ait des mythes typiques qui, à proprement parler, sont pour la psychologie des peuples les moyens d'élaboration des complexes. Il semble bien que Jacob Burckhart a pressenti cela lorsqu'il disait un fois que chaque Grec de l'époque classique portait en lui quelque trait d'Œdipe comme chaque allemand quelque trait du Faust (Jung, 2015, p. 87).

Jung admirava la capacitat dels homes per haver estat capaços de generar els mites. Que un ésser fora capaç d'inventar i traslladar tota aquesta massa d'energia psíquica cap a uns relats tan bells i eficaços en demostra la superioritat. El mite és una forma de pensament molt avançada que, segons Jung, demostra la intel·ligència i la saviesa acumulades de l'home primitiu. Contràriament al que sovint s'ha pensat, els mites no són una producció humana infantil, sinó, com creu Jung, una creació que demostra la maduresa de l'home antic:

Cependant derrière l'affirmation que le mythe est issu de la vie psychique «infantile» du peuple, nous devons mettre un gros point d'interrogation. Car le mythe est au contraire la production la plus adulte donnée par l'humanité primitive (2015, p. 76).

Així, la posició que prenien davant d'aquests mites tampoc no era d'ignorància o credulitat:

«Les grecs ont-ils cru à leurs mythes?» C'est la question qui constitue le titre d'un court essai de P. Veyne, dans lequel il s'interroge, à partir de la mythologie, sur les notions de croyance et de vérité. [...] Comment Veyne répond-il à la question posée dans son essai? Il nous ramène à nos propres mythes, à la relation que nous-mêmes entretenons avec les personnages de notre littérature ou bien à l'aura grandiose qui entoure certains hommes ou événements. Pouvons-nous dire, même si ce sont des personnages fictifs, qu'Emma Bovary ou l'Alice de Lewis Carrol ne sont pas «vraies», que nous n'y croyons pas? Pouvons-nous vraiment mettre à l'écart la part de mythe qui auréole un personnage comme Christophe Colomb ou Napoléon, un événement historique comme la prise de la Bastille ou même un fait scientifique comme le Big Bang ou l'extinction des dinosaures? Cela doit nous amener à répondre par l'affirmative à sa question, tout en gardant à l'esprit que les Grecs n'adhéraient pas de manière crédule et aveugle à ces récits, dont la prime fonction n'était d'ailleurs pas celle-là (Bost-Fievet, 2013, p. 18-19).

Així doncs, per a Jung, els mites tradueixen idees generals humanes que s'hi renoven contínuament per a poder sobreviure. Doten l'ésser humà d'una estructura sofisticada per a poder reproduir tota mena de situacions possibles, fins i tot màgiques, afins a la naturalesa de l'inconscient. Els mites, igual que el teatre (Jung, 2015, p. 89), permetien la identificació i la consolació de la libido col·lectiva: «Le théâtre est une institution pour l'élaboration publique des complexes» (Jung, 2015, p. 86).

En síntesi, Jung afirmava que els nostres complexos, els nostres desitjos (libido) en algun moment es van transposar en forma de mites. Cada mite està bastit sobre conjunts simbòlics més o menys universals (arquetipus). Vist que la libido té tendència a retrocedir cap al ventre matern, Jung n'exposa tres vies de maneig:

1. No controlar-la i, per tant, deixar-se portar. Aquest mena d'individu estarà condemnat a moure's en el terreny de la inconsciència i, a causa del seu lligam amb el món infantil, no assolirà, diguem-ne, la plena individuació.

2. Sacrificar-se, la qual cosa implica desfer-se de la libido i renàixer, com han fet molts herois i líders espirituals (llegiu Jesús).

3. Metamorfosar les tendències incestuoses en forma de símbols i mites. Aquesta tercera via demostra que el motiu de la metamorfosi no és d'interés literari, sinó també d'alt interés psicològic.

2.4. ALTRES INTERPRETACIONS PSICOLÒGIQUES DEL MITE

2.4.1. *Friedrich Wilhelm Nietzsche*

«La totalitat del pensament nietzschian pot interpretar-se com un gegantí esforç per rehabilitar el mite després que Dionís haja estat vençut per Apol·lo» (Duch, 1996, p. 78).

Per a Nietzsche l'existència és policroma, canviant, per la qual cosa, l'home ha de tenir una voluntat original (també anomenada *voluntat de poder*) per a poder involucrar-se en aquesta mena de canvis. En cadascuna d'aquestes transformacions, l'home s'ha de mostrar actiu en l'impuls etern, la qual cosa, per la inestabilitat que comporta, pot conduir de vegades a una certa angoixa per a tots aquells qui «són sensibles a la pregonesa sense fons de la pròpia existència» (Duch, 1996, p. 73). Dionís es presenta com el model perfecte en el camí cap a aquesta voluntat i reafirmació de la vida: «L'art dionisiac vol convèncer-nos de l'etern plaer de l'existència» (Duch, 1996, p. 73).

Amb relació al mite, Nietzsche el reconeix com el fonament de la tragèdia grega i, per tant, com «el ciment que ha de donar consistència a la totalitat de la cultura: "Tota cultura, si li manca el mite, perd la seva força natural sana i creadora [...]". Sols mitjançant el mite se salven totes les forces de la fantasia i del somni apolí·lini del seu caminar vers l'atzar» (Duch, 1996, p. 75).

Gràcies a la tragèdia grega, el mite va perdurar una mica més en el temps, atés que ja havia estat desbancat. Amb la seua defensa de la tragèdia, Nietzsche intenta aturar el procés racionalitzador que es va engegar ja en la mateixa Grècia, oblidant els mites, després penalitzant la tragèdia i, finalment, constituint Occident en el bastió en defensa de la raó, única arma possible, segons els intel·lectuals, per a dur avant el progrés imparabile. Aquest «optimisme pueril de molts intel·lectuals» (Duch, 1996, p. 76) interromp el procés natural de l'ésser humà cap a la individuació i l'expansió de tota la seua fortalesa.

Nietzsche vol, doncs, recuperar el lligam dionisiac entre vida i coneixement, deixant-se dur, aprenent i enfortint-se de manera individual i no seguint les veritats

consoladores de la ciència que condueixen l'home cap a la massa i cap a la consecució dels dictàmens de l'Estat (Duch, 1996, p. 76). Aquest gregarisme, segons Nietzsche, subverteix la «veritable fortalesa de l'individu» (Duch, 1996, p. 76) a causa de la seua dissolució.

Per a capgirar les tendències apol·línies que s'emparen sota el marc social, Nietzsche proposa diversos camins que cadascú, practicant la seua voluntat de poder, pot emprendre. Entre els fonamentals destaca la música. L'estreta relació entre el mite i la música és clara en tant que «ambdós provenen d'una esfera situada molt lluny de la dimensió apol·línia, ambdós són agents primordials per a la transgressió del món aparent i la superació de la saviesa dionisiaca, ambdós justifiquen l'existència de món» (Duch, 1996, p. 79). Són llenguatges mancats de càrrega racional o de voluntat cientista, ancorats en les emocions, que necessiten temps i algú per a ser contats o interpretats i, en definitiva, vehiculen la força i el poder dels sentiments humans. A l'extrem oposat d'aquesta tendència hi havia filòsofs il·lustrats, com ara Kant, que defugien aquestes consideracions i fins i tot consideraven la música com la més ínfima de les arts (Antich, 2016). «Són expressió de la vida en sentit tràgic, elements fonamentals d'una cultura basada en l'amor a la vida temporal» (Duch, 1996, p. 79).

2.4.2. *Sigmund Freud*

Freud, igual que Jung, és considerat un dels pares de la psicoanàlisi. En el camp dels mites és un teòric que intenta esbrinar quin és el paper de la «individuació més enllà de la psique col·lectiva» i alhora on queda el «subjecte orgànic i col·lectiu més enllà de la psique individual» (Duch, 1996, p. 79). Per a tots dos, el mite és un fet comú a totes les cultures i, per tant, cal endinsar-s'hi a consciència per a descobrir «les perilloses profunditats de la psique humana» (Duch, 1996, p. 80). Tant Jung com Freud manifestaven força interès per la mitologia grega, perquè consideraven el mite un element cabdal per a la investigació psiquiàtrica.

Per la part que li pertoca, Freud considera que els mites reactualitzen diferents fases i conflictes de l'experiència humana i, per això, tenen una marcada funció «terapèutica» (Duch, 1996, p. 85) en la mesura que, seguint Duch (1996, p. 85), a través dels mites veiem reflectida la nostra responsabilitat com a éssers adults davant la vida i ens enfrontem als drames que desperten el nostre sentiment de culpabilitat (accions dolentes, estigmatitzades socialment, impúdiques...). Aquests relats colpeixen l'ésser humà i li revelen com tothom participa d'una certa «humanitat» i «inhumanitat» de l'home respecte a l'home. Per tant, la veritat humana és una arma de doble tall, amb actuacions tant lloables com menyspreables. El fet de conèixer els mites té, per una banda, efectes terapèutics, catàrtics, i, per l'altra, efectes «paralitzadors i narcotitzants». En tot cas, per a Freud, conèixer el mite és una

manera de projectar-se i aprehendre els dilemes i les limitacions humanes. En paraules de Duch:

El mite, segons Freud, mostra «una ignorància conscient i una saviesa inconscient». A través dels mites d'amor i de mort, el conflicte fonamental de l'individu humà entre la vida i la mort es reactualitza en les diverses fases de l'existència humana. [...] L'aproximació a la interpretació del mite d'Èdip que féu Freud en els cercles burgesos de la Viena de les acaballes del segle XIX [...] posa en relleu com a element cabdal la recerca de la veritat sobre un mateix: «Es tracta del drama tràgic provocat per la relació apassionada d'una persona amb la veritat. La tràgica imperfecció d'Èdip és la seva còlera contra la seva pròpia realitat» (1996, p. 85).

2.4.3. *Eugen Drewermann*

Eugen Drewermann posa l'accent en la funció psíquica del mite. No lleva mèrit a les funcions socials, etnològiques i històriques que tot mite considera, sinó que li interessa més «allò que el mite, més enllà dels localismes culturals i religiosos, significa per a la psique humana en general» (Duch, 1996, p. 99).

El mite concentra les vivències d'un grup ampli de persones. S'hi barregen «el destí humà i el destí dels déus», les relacions natura-home. «Aquesta coordinació de l'home amb la natura externa és per al mite tan important com la reconciliació amb les forces de la seua natura psíquica» (Duch, 1996, p. 101).

A través dels mites, Drewermann intenta trobar «l'artefacte terapèutic» perquè l'home, enmig d'una societat confusa i conflictiva com la que vivim, pugui reconciliar-se amb «si mateix, amb els altres, amb la natura i amb Déu» (Duch, 1996, p. 102). En certa manera, el coneixement del mite permet la superació salutífera dels obstacles vitals com ara l'angoixa, «la desesperació», «la presència del mal», la força del destí, etc. (Duch, 1996, p. 102).

2.5. LA METAMORFOSI EN L'OBRA RODOREDANA

2.5.1. *La metamorfosi segons Rodoreda*

Rodoreda va considerar la metamorfosi un element cabdal de les seues obres i ho va manifestar en els pocs escrits en què va comentar la seua pròpia producció. El més cèlebre, com tothom sabrà, fou el pròleg a *Mirall trencat*, en què la mateixa Rodoreda dedica l'apartat «Metamorfosis en els meus llibres», en el qual explicita i comenta les metamorfosis en les novel·les *Aloma* i *La plaça del Diamant* i en el recull *La meva Cristina i altres contes* sobre els relats de «El riu i la barca» i «La salamandra». Per a Rodoreda, la metamorfosi és quelcom «natural». En els apartats anteriors ja hem pogut comprovar com en el regne vegetal i animal hi ha meta-

morfosis. En conseqüència, els escriptors del segle xx les introdueixen no com un fet fantàstic provocat per un déu, sinó com un fet natural, transcendent si es vol, però gens irreal.

La metamorfosi rodolediana entronca amb els mites palingenètics («és com una fugida, una alliberació») i no solament es consagra als canvis fisonòmics, a «la part material d'una persona», sinó també a la «metamorfosi de l'ànima: que és la veritable persona». Així, a grans trets, Rodoreda justifica tant les metamorfosis més explícites del recull de relats de *La meva Cristina*... que nosaltres analitzarem, com les menys tangibles (algunes metamorfosis onomàstiques), que es poden apreciar en *Aloma* i *Colometa*.

Bé es pot comprovar que la proposta de metamorfosi que nosaltres hem apuntat en l'apartat teòric no coincideix exactament amb la que enuncia Rodoreda. En el nostre cas, la metamorfosi sempre va acompanyada d'un canvi físic que, en molts casos, trasbalsa el personatge. Ara bé, metamorfosis onomàstiques o de l'ànima, sense que hi haja operat cap transformació física, no tenen cabuda en el nostre treball, atés que la teoria que seguim no les en considera. En aquest cas, nosaltres entràriem a anomenar-les *transformacions*.

Per a parlar millor de les metamorfosis en l'obra rodolediana anirem més enllà de les paraules de l'autora i donarem testimoni de tots els avanços que han anat fent els investigadors sobre aquesta temàtica imprescindible.

2.5.2. La metamorfosi rodolediana segons els estudiosos

Inherent a la condició humana hi ha, com hem vist repetidament, la idea del canvi etern, de la transformació. «De quina manera el mateix pot esdevenir un altre?», es demanava Pere Ardèvol en *Quanta, quanta guerra*... Mitjançant «el fenomen de la metamorfosis, de un cambio incesante de todo en todo» (Łuczak, 2000, p. 161), es pot donar cabuda a aquest prodigi. La majoria dels personatges que analitzarem en els contes de Rodoreda, d'una manera o d'una altra, s'estavellaran contra la realitat que tenen davant, una realitat amb moltes dimensions i, llavors, es transformaran (Molas, 1967, p. 11).

Segons Rodoreda, tota metamorfosi és essencialment una metamorfosi de l'ànima, «que és la veritable persona». Ara bé, tal com hem explicat en l'apartat «La transformació», nosaltres parlarem de *transformació* i no de *metamorfosi* en sentit estricte. En alguns casos, però, la metamorfosi de l'ànima és reforçada per un canvi físic o de nom, cosa que demostra de manera més intensa i explícita la mutació de la *psyché*. En el cas de la metamorfosi onomàstica, Łuczak afirma: «La metamorfosis “onomástica” parece ser muy importante para Rodoreda [...] para Rodoreda el cambio de nombre significa una verdadera metamorfosis de la personalidad [...]» (2000, p. 151), cosa que probablement naix del convenciment que «el nom-

bre constituye una auténtica parte del ser humano» (Łuczak, 2000, p. 151), un lligam que, en paraules de Cassirer, ens nuga misteriosament a l'originalitat de l'essència. Àngela, Natàlia o Adrià seran rebatejats al llarg de les novel·les per distints personatges que intenten constatar la seua alteritat, la seua idea d'éssers transformats. En les primeres novel·les, l'autora ja apuntava «nombroses comparances entre els personatges i els animals, d'una banda, i els vegetals, d'una altra, de forma preferent a *La plaça...*, on s'esbossava ja la metamorfosi entre la Colometa i els coloms» (Arnau, 1993, p. 249). En *La plaça...* i, fins i tot, en *Quanta, quanta guerra...* el símbol (coloms i Caïm) només és un símil. En els contes, en canvi, assistirem de manera plena a la metamorfosi. En resum, en aquestes novel·les, algunes metamorfosis són, segons la nostra proposta, transformacions de l'ànima, com és el cas de Colometa i Aloma, i s'han condensat, doncs, en el canvi onomàstic.

Però Rodoreda no es va aturar ací. Sabia del cert que els canvis podien ser molt profunds i, per tant, significativament més tangibles. El recurs a la metamorfosi —explícita, en forma de canvi físic, de símbol— començà a tenir una presència cada cop més creixent en la darrera narrativa rodorediana, cosa que, segons Arnau (1990), Łuczak (2000) i Cortés (1995), s'explicaria per una inclinació cap a allò mític perpetrada, en general, pels estudiosos occidentals en la segona meitat del segle xx: «Les tres rutes de la imaginació més freqüentment recorregudes per l'alta cultura occidental» són: «la virada a Orient, l'interès d'una part suprimida del passat occidental i, finalment, el descobriment de la vida dels pobles denominats primitius» (Arnau, 1990, p. 19). Alguns dels grans creadors giraren la mirada cap al món mític. En el llibre *Miralls màgics* (1990), Arnau comenta aquesta virada rodorediana fent referència a les darreres novel·les (*Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera*), però els arguments que empra també es poden fer servir per als contes:

Aquestes obres [...] formen una etapa que podem denominar, globalment, «de l'altra banda del mirall», pel fet de relacionar-se amb la literatura mítico-fantàstica, amb la clara influència de diferents corrents esotèrics: alquímia, rosicrucianisme... (1990, p. 7).

Passarem, doncs, del món quotidià i modern, representat bàsicament per la ciutat on va néixer l'autora, una Barcelona subjecta a una evident evolució, a un univers etern i immutable [...]. I en fer-ho, avançarem des d'un món profà i mortal a un altre que és sagrat i etern (1990, p. 11).

Si ens fixem únicament en les dates de publicació de les novel·les rodoredianes, podem constatar que la imaginació, lligada a un intens onirisme, hi assoleix un paper progressivament preponderant. Els universos de ficció esdevindran, paral·lelament, més suggestius, més personals. I en ells dominaran els símbols i

els arquetipus, mentre que personatges i escenaris seran emblemàtics, de manera preferent (1990, p. 16-17).

La inclinació cap a allò mític es va manifestar, en conclusió, de manera més evident en la darrera etapa de producció (Łuczak, 2000, p. 149). El pas cap al mite condueix Rodoreda a la recerca de símbols i imatges. La necessitat de passar «d'aquest estadi de la pura expressió a aquell en què hi hagi realització artística, creació veritable» (Arnau, 1993, p. 251) s'ha d'efectuar mitjançant la creació d'una imatgeria, d'un llenguatge, d'uns símbols, que siguen capaços de comunicar l'indefinit. Aquestes noves imatges que incorpora Rodoreda al seu món literari «sorgides de la lògica onírica» obrin l'obra a múltiples interpretacions, talment com passava amb *La metamorfosi* de Kafka. L'obra creix. «Aquesta utilització del símbol per a comunicar l'indefinit estén una barrera d'ambigüitat sobre l'obra que n'impedeix la interpretació unívoca i definitiva» (Gregori, 1998, p. 297). En conclusió, en l'anàlisi del corpus assistirem al desplegament espectacular d'alguns dels elements mítics que hem anat desgranant al llarg del nostre estudi (símbol, arquetipus, mite, metamorfosi...) i que són imprescindibles d'estudiar per a entendre i millorar la nostra lectura sobre els textos d'aquesta etapa de creació.

Quins efectes directes té aquest ús del símbol, de la imatgeria i del món mític en l'anàlisi i en la recepció dels contes? La metamorfosi a grans trets constitueix un element perfecte per a vehicular la transformació i, així mateix, té moltes altres potencialitats. D'una banda, segons Arnau (1993, p. 254-255), la metamorfosi és un símbol de renaixement – mort – resurrecció. És a dir, està relacionada amb els mites paligenètics en la mesura que molts canvis de forma representen una nova oportunitat de viure, de culminar una vida (Arnau, 1993, p. 250) o una manera sana de ben morir. Hi ha un trànsit en la majoria dels contes que analitzarem entre vida-mort i nova vida (Łuczak, 2000, p. 160). Quan ens transformem fem morir la nostra forma anterior per a passar a una nova forma amb què possiblement estarem més d'acord. Arnau afirma que algunes d'aquestes metamorfosis curiosament fan tornar la persona als orígens purificadors, «a la recuperació de la infància feliç» (Arnau, 1993, p. 255).

Lligat amb la idea de la regeneració, hi ha el tema de l'alliberament, car en la majoria de casos la metamorfosi es «relaciona estretament amb la mort i, sovint, sembla un alliberament de la vida, una vida que s'acostuma a presentar com un fracàs. [...] La metamorfosi serà una deslliurança, sovint lligada a la recuperació de la infantesa» (Arnau, 1992, p. 99). Aquesta proposta queda confirmada per la mateixa autora, com recorda Gregori: «El sentit de la metamorfosi en la seua obra és per a l'autora el deslliurament: "Jo he fet servir el tema de la metamorfosi com una fugida, com una alliberació dels meus personatges. I meva"» (1998, p. 288). En definitiva, la metamorfosi permet alliberar els individus d'una existència tràgica.

En aquest sentit, Arnau apunta que la metamorfosi com a eina de canvi davant el desencís existencial humà té unes arrels fondes en el gnosticisme, car aquest moviment està basat en una visió pessimista de la relació entre l'home i el món que provoca en l'home un sentiment d'estranyesa davant del món, un no saber-se i no trobar-s'hi: «La idea obsessiva en Kafka de la metamorfosi tradueix una angoixa que es pot relacionar amb el gnosticisme» (Arnau, 1990, p. 41), i que es pot traduir en ambdós casos en la reproducció freqüent dels personatges en animals, és a dir, en la seua deshumanització total: «[...] la metamorfosi, el terror de caure en l'animalitat responen en Kafka a un pensament inconscientment gnòstic, que potser li va arribar a través [...] d'una idea, la de l'home que en qualsevol moment pot morir i, segons quins mèrits passats, renéixer àngel o animal» (Arnau, 1990, p. 41).

A més a més, la metamorfosi constitueix una experiència total perquè ens permet esdevenir qualsevol criatura, pensament, ànima, vegetal, etc., que hi ha al món. La metamorfosi lliga amb una experiència total de la vida, posa en contacte el món conscient amb l'inconscient, allò real, amb allò imaginat..., adapta, doncs, les dues cares de la realitat i s'ajusta a l'ordre mític del món (Łuczak, 2000, p. 150). Łuczak afirma la idea següent i hi insisteix amb el suport de les tesis d'Ernst Cassirer en el seu llibre *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura* (1963):

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 la de la metamorfosis» (2000, p. 150).

Com conclou Cortés:

Aquesta és la idea: la metamorfosi com a procés de recerca fins a la unitat ontològica desitjada, per a l'alliberament de l'existència terrenal i l'assoliment de l'estat infinit (1995, p. 85).

Aquesta dialèctica constant en què es mou el tema de la metamorfosi entronca amb dos elements clau de la narrativa rodorediana: la mort i el renaixement. Són conceptes relacionats amb els elements aigua i vegetació:

La metamorfosi acostuma a produir-se en dues substàncies lligades estretament a la producció de Mercè Rodoreda [...] que simbolitzen la mort i el renaixement: l'aigua i la vegetació (Arnau, 1992, p. 100).

La vinculació del procés de transformació a la natura, molt subratllada en Rodoreda [...] remet a la metamorfosi mitològica com a expressió de la profunda relació existent entre l'home i l'ordre natural (Gregori, 1998, p. 289).

En conclusió, desig de transformació, món mític, regeneració, mort, vida, desconcert, gnosticisme, experiència total, animalitat, món oníric, aigua i vegetació, entre d'altres, són les columnes que sostenen aquest edifici majestuós que constitueix la narrativa breu rodorediana, concretament la que està lligada amb el mite de la metamorfosi. Anar copsant-los, desgranant-los i interpretant-los en cada conte serà, d'ara endavant, la tasca que ens ocuparà.

3. El recull *La meva Cristina i altres contes*

La meva Cristina i altres contes (1967) fou el segon recull de relats que publicà Rodoreda, després de *Vint-i-dos contes* (1958) i abans de *Semblava de seda i altres contes* (1978). Forma un conjunt bastant homogeni amb setze narracions, de les quals huit han estat, segons alguns estudiosos, classificades com a relats de metamorfosi. Ací tenim una taula que il·lustra en quins contes, segons quins autors, es produiria el fenomen:

	<i>Joaquim Molas (1967)</i>	<i>Carme Arnau (1993)</i>	<i>Barbara Łuczak (2000)</i>	<i>Laura Bolo</i>
«Una carta»	X	X		
«El riu i la barca»	X	X	X	X
«La salamandra»	X	X	X	X
«La meva Cristina»	X	X	X	X
«Una fulla de gerani blanc»		X	X	X
«La sala de les nines»		X	X	X?
«El senyor i la lluna»	X	X	X	X?
«La gallina»		X	X	X?

Com veiem, la majoria d'investigadors coincideixen en la tria, tot i que hi ha algunes divergències que explicarem a continuació.

Tal com podem veure a partir de la taula, nosaltres no hem considerat en cap cas el conte «Una carta» com a relat de metamorfosi, com sí que ho han fet Molas (1967) i Arnau (1993). Per a ells, en «Una carta» es produeix una metamorfosi de la dona en bruixa. Tot i que, certament, al final ella creu que és una bruixa, «Em penso que sóc bruixa» (Rodoreda, 2009, p. 191), nosaltres no tenim prou indicis de transformació fisiològica per a afirmar que som davant d'una metamorfosi, fins i tot podríem arribar a pensar que no és bruixa de nova planta, sinó que ho ha estat ara i sempre.

Recordem que el sentit primari de metamorfosi es basa en un canvi de forma, cosa que en cap moment s'entreu en el relat. A més a més, l'autodenominació de *bruixa* sembla —segons interpretem nosaltres— una apel·lació conscient al seu estat. La dona, que d'un temps ençà pateix d'allucinacions, és conscient que les visions que té no són pròpies d'un ésser corrent i, per tant, s'aixopluga sota l'arquetipus de bruixa per a donar un refugi, un cos, a la seua manera de ser. L'apellatiu *bruixa* abraça molts significats. En aquest context, una dona que té una visió de la realitat trastocada, màgica.

En qualsevol cas, l'ambigüitat que generen aquestes classificacions demostra la riquesa i el ventall de recursos de què disposava Rodoreda a l'hora de plasmar de manera força imaginativa i poètica els canvis i l'evolució dels personatges.

Destriat aquest conte de la selecció general, ja podem afirmar quins contes analitzarem al llarg dels punts següents. Són: «El riu i la barca», «La salamandra», «La meva Cristina», «Una fulla de gerani blanc», «La sala de les nines», «El senyor i la lluna» i «La gallina». Tots aquests relats ens transportaran a escenaris fantàstics, a uns espais on el cosmos és viu, farcits d'unes imatges i d'uns símbols que connecten amb la tradició simbòlica occidental. Són uns símbols que desvelen múltiples interpretacions en l'inconscient col·lectiu: la mar, la lluna, els quatre elements naturals (aigua, terra, aire i foc), alguns animals com el gat, la salamandra, la gallina i la balena, etc.

Els personatges que viuran aquestes experiències còsmiques, misterioses, «són éssers que viuen una mica al marge de la vida i, a la llarga, s'estavellen contra la realitat que tenen al davant» (Molas, 1967, p. 11). Amb la metamorfosi, els éssers canviaran la seua condició i estaran capacitats per a un nou rumb de la seua existència.

Hi haurà, a més, un pes notable de la vegetació a través d'arbres emblemàtics com els salzes i els joncs, o a través de flors com ara el gerani. En darrer lloc, hi apareixeran unes figures misterioses que ens despertaran unes sensacions molt inquietants: les nines, que són un joguet estés arreu de totes les cultures i que, com veurem, han acabat aixecant reaccions profundes de rebuig i de por en nombrosos humans. Ja són gairebé un símbol.

Cadascun d'aquests símbols, i molts altres que encara no s'han anomenat, seran estudiats àmpliament en cada conte i es relacionaran amb el tipus de metamorfosi i de mite que Rodoreda hi planteja.

El nostre estudi es fonamentarà al voltant de tres punts que constitueixen l'estructura d'anàlisi bàsica. Es farà en cada relat una mena de presentació, sinopsi o introducció del conte amb les dades bàsiques sobre el seu contingut. Parlarem, així mateix, de la metamorfosi que s'hi duu a terme i se n'analitzaran els símbols principals. A més, per arredonar la comprensió global del text, decidirem a quin tipus de mite de metamorfosi pertany el conte. Cadascun d'aquests punts tenen una llargària i un desenvolupament particulars en cada relat atenent la importància que s'hi dona. Els contes «La sala de les nines», «El senyor i la lluna» i «La gallina» rebran un tractament diferent, atès que, com veurem, no encaixen de manera clara amb la definició que hem donat de metamorfosi. A causa d'aquesta ambigüitat tècnica, alguns dels punts d'anàlisi anteriors estan més limitats o pràcticament són impossibles d'analitzar perquè ens manquen referents. Així, per exemple, en el conte «La gallina» s'incideix en gairebé tots els apartats, però sense desglossar-los en punts diferents perquè no admeten un desenvolupament tan prolix. En «El senyor i la lluna», el mite de la metamorfosi no és possible de deduir a partir de les anades i vingudes de l'home a la lluna i, per tant, no el diferenciarem com a epígraf. En el conte «La sala de les nines», tot i que sí que es desglossarà en un apartat, el mite de la metamorfosi, de nou, presentarà problemes d'interpretació a causa de la manca de referents al voltant del procés de metamorfosi.

A més a més, hem volgut afegir dos epígrafs fora de l'anàlisi de cada conte. Es tracta de l'estudi de la veu narrativa («L'aparell transmissor de la informació») i d'un apunt breu sobre un tema que plana al voltant de tres contes del corpus: la violència perpetrada contra la dona («La dona com a víctima»). Són dues coordenades que tenen un patró semblant en els relats i que, per això, hem convingut de condensar en un apartat a banda per tal de fer la lectura del text més àgil i estructurada.

4. Els contes amb metamorfosi

4.1. «EL RIU I LA BARCA»

4.1.1. *Sinopsi*

«El riu i la barca» narra la història d'un home enamorat de l'aigua. Des de petit l'atracció que sent per tot el que és relatiu a l'aigua dolça el fascina: l'aigua de la pluja, la del riu, «l'aigua de primavera, l'aigua amb joncs» (Rodoreda, 2009, p. 228), «l'aigua poc profunda» (Rodoreda, 2009, p. 228).

Mentre és a casa d'un amic («M'havien invitat a passar el final de setmana a la seva finca» [Rodoreda, 2009, p. 228]), l'home, de bon dematí, s'aixeca empès per una forta atracció cap a l'aigua. Aquest trenc d'alba despunta indicis de naixement interior. L'home s'allunya de la casa i es dirigeix cap al riu en un passatge farcit d'elements naturals mífics: el bosc, els salzes, les garses amb plomatge blau, el riu entre els joncs, el raig de sol que travessa l'aigua, les boles de color de foc... En arribar a la vora del riu troba una barca, entra dins les aigües estancades, s'hi submergeix i finalment hi munta. L'aigua del riu li sembla «feixuga» i el nostre protagonista tindrà dificultats per a fer moure els remes.

Llavors s'enceta un instant màgic en què l'espai pren la iniciativa —de manera gairebé humana «de l'aigua pujava un respir que m'abaltia» (Rodoreda, 2009, p. 229)— en el procés que canviarà el protagonista (metamorfosi). L'home comença a tenir símptomes estranys («una febre insòlita em desdibuixava tot el que sentia» [Rodoreda, 2009, p. 230]). L'aigua i l'espai l'oprimeixen, ja no pot remar i s'ha de deixar dur. La barca no pot passar entre riba i riba i el protagonista, a qui ja li costa respirar (perquè està a punt de passar d'un medi a un altre, igual que el fetus abans de nàixer), ha de «foradar-la» (trencament d'aigües) i llançar-se a l'aigua. De mica en mica, va prenent consciència de les transformacions que hi ha en el seu cos: «M'havien sortit uns ventalls espinosos a cada banda del pit, i al mig, un pec-

toral d'escata», «un alot membranós» (Rodoreda, 2009, p. 230). És la culminació, la mort-renaixement, el protagonista ha esdevingut peix:

El protagonista del conte «El riu i la barca» viu obsedit per l'aigua d'ençà d'una infantesa que no vol abandonar. Cridat per l'aigua, com ho fou Narcís, esdevé peix i submergit per sempre més en l'aigua, tot esdevé «fresc i fàcil. Diví. M'havia tornat peix» (Arnau, 1992, p. 100).

4.1.2. *Metamorfosi*

En «El riu i la barca» assistim a una metamorfosi d'un home en peix. El pes del paisatge i de la natura és cabdal en aquesta conversió, ja que, com apuntava Gregori (1998, p. 289), «el paisatge actua com un espai uterí». De fet, el nostre protagonista adquireix la seua autèntica identitat, la seua carta de naixement, a través de la metamorfosi. De petit ja demostra una mena de predisposició a fer-se peix. Hi trobem algun senyal, alguna connexió entre ell i l'aigua. Vessa alegria en ser prop d'aquest element: «Tothom sabia que m'agradava l'aigua», «quan em banyaven reia; i [...] quan m'escorrien l'esponja per sobre obria la boca com un peix» (Rodoreda, 2009, p. 228). Aquesta preciosa analepsi ens marca l'afinitat que sentia des d'infant pel medi aquàtic.

La metamorfosi, en aquest relat, s'esdevé just al final. Un cop metamorfozat, s'acaba la història. Per a l'home, metamorfozar-se implica una animalització volguda i, de fet, desitjada; per tant, la metamorfosi representa un ascens en la condició de la persona, un deslliurament. Mitjançant la metamorfosi el nostre protagonista pateix una transformació que el fa morir i renàixer, com ell mateix apunta («una naixença», «aquella mort»), en un nou cos de peix, el qual sembla el seu estat cobejat.

L'home transformat en peix no sabem ben bé com viurà. No podem estudiar les sensacions que es desperten després de la metamorfosi, atés que, a diferència d'altres relats com el de «La salamandra», la metamorfosi s'hi efectua al final. Per contra, com que en «El riu i la barca» el que passa després no és rellevant, s'incedeix, en canvi, en cada pas de la transformació. Es descriuen amb minuciositat tant els sentiments («en comptes d'alegrar-me, aquella baralla de transparències a la boca de l'ombra em punxava una mica el cor: era com si alguna cosa em digués adéu», «dintre meu alguna cosa començava a canviar», «vaig sentir que tot el cos se'm nuava», «recordava només la nina amb el cap esberlat» [Rodoreda, 2009, p. 230]), com el procés de canvi («I el meu respir era curt i difícil. Em va semblar que els ulls se m'embotornaven i que no els podia tancar», «vaig fer una extremitud i amb els peus vaig foradar la barca que semblava que s'hagués tornat de fang. Sentia una pressió terrible a cada costat del coll», «M'havien sortit uns

ventalls espinosos a cada banda del pit i, al mig, un pectoral d'escata» [Rodoreda, 2009, p. 230]).

Hem dit que en el cas de «El riu i la barca» l'espai esdevé crucial, perquè és precisament a partir de l'estancament de les aigües, de l'ofec de l'aire, de l'espessor de les fulles, que el nostre protagonista deixa de remar, deixa d'alenar i d'esme es deixa dur per on el paisatge el condueix. La seua última voluntat («si li agrada remar») s'interromp en el moment en què el mateix espai l'està preparant per al canvi: «Alguna cosa del fons es menjava la fusta i se m'enduia sense gens d'esforç» (Rodoreda, 2009, p. 230). Tot acaba perdent la seua forma i la percepció del món ja només es basa en els colors, una avantsala cap a un nou món: «no es veia ni un dit de terra ni un clap de sol. Tot era verd i negre, i el riu s'estrenyia», «Va caure una ploma blanca i va quedar plana damunt l'aigua que n'hi havia reflectida. Els arbres ja no eren arbres i les fulles ja no eren fulles» (Rodoreda, 2009, p. 230).

Un cop l'entorn comença a desfigurar-se, el protagonista té l'últim record, l'última fixació a què havia parat esment abans de pujar a la barca (la nina) i llavors comença el terrabastall de canvis. Igual que li ocorrerà al mariner de «La meva Cristina», el canvi de medi li afectarà en primer lloc la respiració, «el meu respir era curt i difícil» (Rodoreda, 2009, p. 230) (com també ocorre als infants que deixen de prendre l'oxigen a través del líquid amniòtic i fan la primera alenada pulmonar), després li afectarà la vista: «Em va semblar que els ulls se m'embotornaven i que no els podia tancar» (Rodoreda, 2009, p. 230) (novament, tenim un paral·lisme amb els nounats). Tot està preparat perquè es duga a terme la «naixença»: l'espai, les ombres estan a l'«espera», com ell mateix intueix. Trobem, encara, una mica de resistència, de no voler canviar d'ecosistema, una certa por que, malgrat tot, no té retorn perquè «el meu ofec» empeny la barca. En el moment que ja no pot respirar «gens», com en el trencament de la placenta, l'home forada la barca i sent una gran pressió pel canvi de medi. I com aquella frase feta que diu «venim sols al món i sols ens n'anirem», el protagonista afirma «estava sol amb aquella mort». Al relat ell ho percep com una mort de la vida anterior, tot i que nosaltres parlarem més aviat d'un renaixement, un passatge. Per això, tot seguit parlarem de mite palingenètic.

Finalment, gràcies al sacrifici (igual que el que patirà el mariner de «La meva Cristina») i al dolor («vertigen», «dolorosament»), l'home enceta una nova vida més plena i satisfactòria, com un nadó que ho troba tot nou i que és, per això, innocent i pur: «Innocent, vaig començar a nedar. Tot era fresc i fàcil. Diví. M'havia tornat peix i ho vaig ser durant molts anys» (Rodoreda, 2009, p. 230).

Subscriuim les paraules de Gregori com a síntesi de tot el procés analitzat:

El conte és la crònica d'un naixement [...] en el qual, com en un part, l'angoixa i el dolor de la transició donen pas a una nova condició, millor i, so-

bretot, més pròpia. El personatge adquireix la seua autèntica identitat a través de la metamorfosi. La metamorfosi apareix, així, com un procés natural, en què el paisatge actua com un espai uterí, els peus que foraden la barca figuren el trencament d'aigües i els primers moviments dins el riu, ja peix, són el paral·lel de la primera alenada del nadó (1998, p. 289).

4.1.3. *Símbols*

Començarem pel símbol del peix. Chevalier i Gheerbrant (1982) i Arnau (1993) coincideixen a dir que el peix «s'associa al naixement o a la restauració cíclica» (Arnau, 1993, p. 255). Per a Rodoreda el pes de la tradició bíblica no degué passar inadvertit i, com tothom sap, el cristià naix de l'aigua com els peixos. En el cristianisme, el baptisme es dona per immersió en l'aigua, instrument de regeneració. Jung confirma aquesta idea quan afirma que la capacitat d'engendrar fa que l'aigua adquirisca unes qualitats divines o màgiques, «la projection de l'imagen maternelle sur l'eau confère à cette dernière une série de qualités divines ou magiques, telles qu'elles sont propres à la mère» (Jung, 2015, p. 366). El peix, segons Chevalier i Gheerbrant (1982, p. 894), en la iconografia dels pobles indoeuropeus, era emblema de fecunditat i saviesa, metàfores de la pregonesa i la profunditat de l'oceà. De l'aigua dolça, que és la que s'estima més el protagonista, l'aigua dels llacs, dels rius i de la pluja, s'inunda la terra, es fertilitza i dona aliment a tots els éssers vius. La simbologia del peix, com a font de vida i de regeneració, reforça la nostra tesi: a «El riu i la barca» es desplega un mite palinogenètic meravellós.

El fet d'haver parlat del peix i de la seua simbologia ens duu irremeiablement a parlar de l'element aigua, *leitmotiv* força repetit en el conte.

Tant l'aigua, com la terra, el foc i l'aire tenen cabuda en aquest petit conte. Ara bé, la primera, l'aigua, té una aparició molt superior a la resta. No debades s'ementa devora trenta vegades. La simbologia de l'aigua és inabastable, com s'apunta en el diccionari de símbols de Chevalier i Gheerbrant (1982) i en els estudis de Cortés (1995) i Arnau (1990) sobre l'impacte dels quatre elements en l'obra rodorediana. Tot i que Arnau i Cortés estudien fonamentalment *La mort i la primavera* i *Quanta, quanta guerra...*, alguns dels apunts que hi fan són reveladors també per al nostre relat: «La pluja pot reflectir la simpatia còsmica existent entre el cel i la terra, l'estret lligam entre macrocosmos (Univers) i microcosmos (home)» (Arnau, 1990, p. 55). De fet, notem que, en el conte, el moment de la pluja deixa suspès el protagonista en un goig inefable, en una comunió amb la natura única en què s'adona que la pluja no només connecta amb ell, sinó que és «l'aigua que omplia les fonts», això és, l'element que dona vida a la Terra:

La primera sensació viva de la pluja la vaig tenir a la torre on passàvem els estius. Una nit va ploure sense parar i jo em vaig llevar a mirar l'aigua. La fosca

m'esporuguaia, però vaig sortir a la terrassa, em vaig estirar a terra, la pluja em queia a la boca, jo bevia, i la por em va passar. Aquella aigua era l'aigua que omplia les fonts, pensava. I cada dia amb una canya burxava la font perquè l'aigua se li acabés de pressa i demanés més pluja als núvols (Rodoreda, 2009, p. 228).

Com hem dit abans, el peix s'associa a la fecunditat i la saviesa —cosa que comparteix amb l'aigua—, així com també al naixement o a la restauració cíclica: «L'aigua i la terra assoleixen un paper decisiu en aquest univers de ficció, en proclamar-ne d'una manera simbòlica i emblemàtica, el tema central; la mort, lligada estretament al renaixement» (Arnau, 1990, p. 48). Aquesta idea extreta del llibre *La mort i la primavera* sembla bastant aplicable a «El riu i la barca», ja que l'aigua és la font de mort i de renaixement. En resum, «els significats simbòlics de l'aigua es redueixen a tres temes dominants: font de vida, mitjà de purificació, centre de regeneració» (Arnau, 1993, p. 255).

Els altres elements que també hi apareixen són el foc i l'aire. Es fa al·lusió al foc quan apareix per darrere la barca, quan el protagonista arriba al riu com una mena d'aurèola: «vaig trobar la barca darrera d'un matoll esquitxat de boles de color de foc, com un incendi glaçat» (Rodoreda, 2009, p. 228). El foc il·lumina l'escena igual que el sol: «Més enllà hi devia haver flors amb foc a la galta, el sol a banda i banda devia batre la terra» (Rodoreda, 2009, p. 229). És l'element més sacralitzat per part dels humans, possiblement perquè és una de les seues conquestes més lloables. En el gnosticisme, «el foc ha estat considerat un element sagrat, símbol de la veritat i del coneixement» (Arnau, 1990, p. 80). Recordem que el coneixement i la paraula de Déu van il·luminar els apòstols mitjançant les llengües de foc que davallaren en la Pentecosta. Així, Déu els va ensenyar la veritat per a saber i escampar la seua paraula arreu del món. Rodoreda, en aquest conte, fa servir l'element foc com a preludi, com a símptoma de la saviesa i la naixença que rebrà tot seguit l'home.

L'aire apareix com un element que fa basarda en el moment de la metamorfosi perquè l'assimilació de l'aire o de l'oxigen en els humans i en els peixos és lògicament distinta: «Obria la boca tant com podia per fer-li passar un fil d'aire, però l'aire s'havia espessit i la boca se m'esquinçava pels costats» (Rodoreda, 2009, p. 230). L'ésser canvia d'un medi aeri a un d'aquàtic i l'adquisició d'oxigen forçosament ha de canviar. Tal com hem explicat més amunt, els paral·lelismes entre la respiració de l'home i la del nounat són evidents.

En *La mort i la primavera*, Arnau (1990, p. 74) associa l'aire amb l'esperit. Nosaltres creiem que hi ha una alteració de l'esperit de l'home a causa del canvi de forma i, seguint aquest fil argumental, podríem pensar que l'ànima —en forma d'aire— és el primer que es trasbalsa i s'agita (la respiració). Aquest apunt el deixem, però, obert a altres interpretacions. En definitiva, el que sí que és clar és que l'aire

és un element fonamental per a la vida (fisiològicament) i que ben aviat es veurà afectat pel canvi de cos.

4.1.4. *La metamorfosi com a mite palingenètic*

Parlem d'un mite palingenètic o de renaixement: «Aquí la metamorfosi és feliç perquè és la lògica resolució d'una passió abassegadora d'aigua. [...] El final és una mort-renaixement» (Arnau, 1993, p. 254-255). Un retorn, en certa manera, a la infància, que era l'època en què ell podia desenvolupar-se com a peix i viure sense constrenyiments el seu deler per l'aigua. El nostre protagonista sembla renunciar a la vida anterior i abocar-se molt decidit a una de nova (passant per una *petita mort*), quan, de sobte, deixa els seus, un cap de setmana d'esbarjo, i a punta de dia, ben ferm i resolut, decideix llançar-se a viure una altra vida més afí als seus desitjos d'aigua. Per tot això, no tenim dubte que «El riu i la barca» s'adscriu al tipus de mites palingenètics.

4.2. «LA SALAMANDRA»

4.2.1. *Sinopsi*

«La salamandra» és la història d'una xica que és sorpresa per un xic a la vora de l'estany. Allà s'emmirallen, s'enamoren i mantenen relacions fins que la dona del xic els enxampa. Una vegada el secret transcendeix a l'àmbit social, la xica és estigmatitzada i culpabilitzada per l'adulteri comés. El seu castic es materialitza en forma de persecució constant, ostracisme, rebuig, acusacions de bruixa i, finalment, en la crema a la foguera.

El relat no s'acaba ací i les desigualtats entre el jove i la jove s'accentuen. Mentre ella és mortificada, ell és un home lliure i privilegiat, estimat encara més per la muller. La tortura de la xica no expia amb la crema, ja que llavors es produirà el fet màgic: la metamorfosi. La jove esdevindrà salamandra i continuarà estimant l'amant i anant-li al darrere fins que deixarà de ser una bestiola anònima i amagada, i llavors serà perseguida de nou i ferida a la poteta per la muller del seu amant i per la xicalla del poble.

Sense descans, la salamandra fugirà al bosc per buscar la pau, però tampoc no la hi trobarà. Les anguiles del llac la veuran indefensa, amb la poteta trencada, i s'aprofitaran també de la seua vulnerabilitat. Veient que tant el món animal (al qual pertany en cos) com el món dels humans (al qual pertany en ànima) li infringeixen una violència brutal i un rebuig patent, la salamandra es veurà sola, mutilada i escindida entre aquestes dues condicions existencials, a les quals no sap ben bé si adscriure's, perquè cap de les dues no es mostra tolerant amb ella.

4.2.2. *Metamorfosi*

La història de la xica-salamandra comença a l'estany on primerament es veurà reflectida tota sola i després també contemplarà el seu amant. Envoltada del salze i de l'aigua, la xica descobrirà l'alteritat a través del rostre del jove. L'amor, com ocorre sovint, posarà en joc la seua subjectivitat.

La segona vegada que ell s'acosta a ella es produirà l'encontre sexual, no mancat d'una certa violència. Llavors ella l'acceptarà, amb dubtes, i li preguntarà en tot moment pel parer de la seua dona. La xica és des d'aquest moment conscient que travessarà una barrera perillosa. La muller del marit, que representa la moral patriarcal i matrimonial, els descobrirà i, lluny de renyar el marit, culpabilitzarà i insultarà la xica. *Bruixa*, en serà l'apellatiu. Des de llavors, la xica no serà tractada com una dona més de la comunitat, sinó que serà apartada i escarmentada per tots, per una eterna culpa que ens afecta, des de l'expulsió del paradís:

When he accosts her in the same way the next evening, she inquires, "And your wife?", to which he replies that she is his wife, assuring her, "Only you". With this promise she accepts him, even though they are immediately afterward discovered by the wife who offers no word of reproach to the man but calls the girl a witch (Pérez, 1987, p. 193).

Les conseqüències d'haver comés l'adulteri, d'haver amat carnalment, són desproporcionades. A partir de llavors la xica rebrà com a castic l'ostracisme, la crema pública i el rebuig social, i serà constantment turmentada per humans i animals:

The adulteress is left alone to pay the price of ostracism, public disgrace and official punishment [...] she is also accused of witchcraft (Pérez, 1987, p. 193).

A partir del moment de l'acusació, la protagonista viurà la incomunicació i l'agressió col·lectives (Balaguer, 1998, p. 446).

Aquest cinisme és el que s'anomena *doble moral patriarcal*: el que serveix i és tolerable per a uns, és, en canvi, punible per als altres. Després d'haver comés el mateix acte, la dona, per una banda, serà acusada, estarà sola, menyspreada i rebutjada, i l'home, per l'altra, n'eixirà privilegiat, airós i acompanyat de tota la comunitat. Ningú no el reprova: «Rodoreda is indicting the double standard of morality, as well as any society which tolerates adulterous or extramarital relationships for the man but does not accept the same conduct by a woman» (Pérez, 1987, p. 194).

Sense respectar cap tipus de dret humà a la defensa i a la integritat física, els homes del poble van fins a sa casa, la trauen, la lliguen de mans i li arromanguen la faldilla. Després la porten fins a la plaça, lloc públic per excel·lència, per procedir

a la crema i execució, en un ritual macabre en què tothom participa, per exemple, cantant «la cançó de la bruixa cremada».

La metamorfosi constitueix per a la xica un sacrifici que ha de suportar no per haver comés cap falta, sinó per la intransigència de la comunitat, que no accepta un individu lliure i diferent, més encara si es tracta d'una dona. Així, igual que molts innocents, la xica serà cremada i llavors es produirà la metamorfosi en salamandra. Un ésser que, segons la tradició clàssica, és capaç de suportar i alimentar-se del foc. Mitjançant aquesta transformació màgica, la xica sobreviurà —en ànima, però no pas en cos— a la mort irremeiable que l'espera.

El canvi, però, no l'allibera de sentir el flagell del dolor i l'engany de l'amant. La condició animal la fa més vulnerable. Ara ha d'adaptar-se a ser un ésser petit que s'arrossega per terra. No ens podem equivocar, com diu Balaguer, «el canvi en la protagonista» és un «signe de degradació» (Balaguer, 1998, p. 449). L'animalització constitueix, doncs, una degradació de la seua condició humana: «The physical change to a lower animal, one which must crawl on its belly and live in the mire» (Pérez, 1987, p. 195).

Amb la mort i el renaixement, la salamandra busca de nou el caliu de l'amant, però ell mai més no s'adonarà d'ella. Feta bestiola, pot continuar estimant-lo i vivint de les seues engrunes. Torturant-se cada cop que el veu o el sent diàriament davall del llit. La salamandra continua abocada al suplici de l'amor passió: «Driven nearly insane by pain and fear, she metamorphoses into a salamander, and takes refuge in her lover's house so she can continue to adore him from under the bed» (Pérez, 1987, p. 192).

Aquest maltractament psicològic de què no pot fugir estressa la salamandra i la fa viure entre dos mons: la casa de l'amant i el seu medi natural (el llot i l'estany). Ella resta a l'espera d'algun canvi que no arribarà. La hipocresia de l'amant, l'engany, la tortura física i psicològica..., tot plegat és un preu massa car que pagarà per la seua gosadia.

Després de tot aquest desplegament de violència, després de la metamorfosi alliberadora i alhora torturant, on queden els sentiments de la salamandra? Certament, a través de les seues intervencions, ens costa pensar si la metamorfosi ha significat un ascens o una degradació, perquè els sentiments són presentats de manera molt sumària, gairebé lacònica. L'amor, per a la salamandra, està lligat amb la fatalitat (Balaguer, 1998, p. 455) i és una relació de forces oposades: des de la tendresa insatisfeta fins a la realització amorosa. És cert que el fet d'esdevenir salamandra no lleva a la protagonista la capacitat de sentir. Ara bé, la xica, en haver esdevingut salamandra, alterarà la seua perspectiva sobre els fets, i no ens els relatarà amb la lucidesa que pertocaria. La lògica dels esdeveniments és l'únic recurs que ens pot ajudar a pensar com se sent. Els pensaments que ens són transmesos des d'aleshores són els de pànic a causa de la seua vulnerabilitat física (bé quan la dona la burxa, quan els xics li tiren canyes o quan les anguiles li piquen la poteta).

En resum, de la metamorfosi xica-salamandra es dedueixen les conclusions següents. En primer lloc, la metamorfosi no implica un ascens de la condició ni dels drets de la xica, ans al contrari, representa una animalització, una vulnerabilitat més gran de la seua integritat física i un rebuig i oblit per part de l'amant. En segon lloc, la condició de bruixa és un preludi que servirà com a acusació particular de la muller davant de tota la comunitat. En aquest cas, la condició de bruixa com a símbol de dona lliure i de relació extramatrimonial i carnal serà la culpa que portarà la xica a la crema de la foguera. En tercer lloc, la metamorfosi no allibera la xica del turment, de la persecució, ni de la indiferència del poble i de l'home. De fet, en qualitat de salamandra haurà de patir els castics i els sacrificis que li pertoquen com a animal (la falta de respecte dels humans, la seua violència injustificada, la superioritat d'altres espècies animals, etc.). En quart i darrer lloc, la salamandra, tot i que sabem que manté la condició anímica de dona, és un animal perdut i escindit. En el pitjor dels casos, després de tot l'horror viscut, el lector haurà de deduir els sentiments de l'animaló perquè «the tone of the salamander is completely matter-of-fact, understated, almost impersonal, with no reference to her sentiments and little if any to her physical pain» (Pérez, 1987, p. 195). De la successió de fets es desprén que la salamandra passarà de la passivitat a la impotència i finalment acceptarà resignada la seua situació (Balaquer, 1998, p. 448-449).

4.2.3. Símbols

El símbol per excel·lència d'aquest relat és la salamandra, l'ésser en qui es metamorfosa la xica. Al voltant d'aquest símbol s'hi relacionen l'element foc —l'aliment de la salamandra—, l'element aigua i l'element terra, que formen part de l'ecosistema natural dels amfibis. Indagarem no solament aquests elements, sinó també la figura arquetípica de la bruixa i, per acabar, parlarem del salze, un motiu que apareix al relat almenys deu vegades i que, per la riquesa simbòlica que té, no podem menysprear.

La salamandra és una criatura que, segons la majoria de fonts, no té més nodriment que l'element foc. Segons els bestiaris medievals, la salamandra «viu solament del foc» (*Bestiari*, 2010, p. 65) i representa dues menes de gent. Per una banda, aquells que han estat il·luminats pel foc purificador, talment els apòstols amb l'Esperit Sant; per l'altra, fa al·lusió a la mena de gent que es deixa portar pel foc de la carn, de la concupiscència:

Per la salamandra, que viu solament del foc, podem entendre dues menes de gent. Una és aquella que està inflamada per l'amor de l'Esperit Sant, de la mateixa manera com nostre Senyor Déu inflamà els apòstols amb l'Esperit Sant,

com si fos amb llengües de foc, el dia de la Pentecosta [...]. L'altra mena és la d'aquells que són luxuriosos i ardents de l'amor carnal (*Bestiari*, 2010, p. 65).

Seguint aquesta iconografia medieval, les persones que creuen en Déu cremen «per l'amor de l'Esperit Sant» (*Bestiari*, 2010, p. 67); en canvi, les xiques com la del nostre relat cremen a la terra —en una foguera— per amor carnal. La salamandra és un animal capaç de resistir i alimentar-se del foc, raó per la qual Rodoreda l'escull per a metamorfosar-se en la xica mentre crema. La salamandra, doncs, esdevindrà l'únic animal que suportarà l'escalfor del foc i evitarà la mort de la xica: «[la salamandra és] capable de vivre dans le feu sans y être consumé» (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 974).

Per als alquimistes, la salamandra s'identifica amb el color roig, amb el sofre incombustible. Tant la salamandra com el fènix es relacionen amb el foc i el sofre: l'una perquè se'n nodreix, l'altre perquè renaix de les seues cendres (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 974). Constitueixen, en definitiva, dos animals sagrats: la cara i la creu de l'element foc.

A més a més, la salamandra es relaciona amb l'element aigua i l'element terra en el sentit que és un amfibi (del grec *amphi*, 'tots dos', i *bios*, 'vida'). Pertany a un grup d'animals que dipositen sempre els ous a l'aigua i, per tant, quan són larves viuen al medi aquàtic. En desenvolupar-se, els creixen potes, el cor, les cavitats pulmonars i s'han de banyar sovint la pell per a mantenir-la humida. La salamandra, com a amfibi, ha de viure sempre a prop de l'aigua dolça, atés que els seus ronyons no els permeten de suportar les «salinitats excessivament elevades» (*Gran enciclopèdia catalana*, en línia).

La salamandra, com a amfibi, també es relaciona amb el tema de la metamorfosi. Els amfibis són animals que es desenvolupen precisament per metamorfosi, és a dir, que el seu estat de larva es transforma radicalment en esdevenir adult. No creixen com la resta de vertebrats, sinó que es metamorfosen. Tenen una vida inicialment aquàtica i, després del canvi, es desenvolupen en un medi semiaquàtic, però manifesten trets anatòmics propis dels vertebrats terrestres. Heus ací la definició de *amfibis* de la *Gran enciclopèdia catalana* (en línia):

Les larves [...]. En principi estan mancades d'extremitats, respiren per brànquies (externes o internes) i tenen un cor amb dues cavitats únicament. Al llarg de la metamorfosi canvien gradualment d'organització: desenrotllen extremitats, perden les brànquies (en la majoria dels casos) i diferencien pulmons i se'ls divideix el cor en tres compartiments. Els individus adults ofereixen els trets anatòmics característics de qualsevol vertebrat terrestre.

La salamandra és, com hem vist, un animal relacionat excepcionalment amb tres elements (aigua, terra i foc). El foc és l'element sagrat que permet el pas de la

xica a salamandra. Atorga la combustió necessària perquè s'esdevinga la metamorfosi. L'aigua i la terra, com afirma Arnau, són els elements «més estretament lligats a la producció rodorediana» (Arnau, 1990, p. 47). En aquest cas es condensen en la figura de l'amfibi, animal capaç de viure en ambdós medis.

Amb l'aigua comença i acaba el relat. L'aigua té ressons mítics, com apunta Balaguer, que recorden la tragèdia de Narcís: «La protagonista comença emmirallant-se en l'aigua de l'estany i acabarà al fons de l'aigua», convertida en salamandra (Balaguer, 1998, p. 442-443). A més de mirall, l'aigua en forma d'estanys i de fonts és considerada un element sagrat i és, de fet, al voltant de l'aigua que s'esdevenen les primeres escenes màgiques d'amor i és a l'aigua on torna la xica cada cop que vol refugiar-se de la maldat dels altres.

Pel que fa a la terra que es descriu, també té un caràcter sagrat i gairebé mític: els salzes, les fulles que «em deien coses», «aquella herba que quan anava a pentinar-me a penes gosava trepitjar» (Rodoreda, 2009, p. 238), el bosc de les arrels... Tot plegat, al començament de l'obra, l'element terra adquireix una dimensió màgica. En endavant, quan la xica esdevinga la salamandra, la terra serà el medi per on es desplaçarà. Com a salamandra estarà relegada a arrossegar-se pel terra, a viure «arran de terra» (Rodoreda, 2009, p. 240) i caminar «amb les mans i amb els peus» (Rodoreda, 2009, p. 240). De la pluja, la terra en farà fang i «aquella pasta flonja» (Rodoreda, 2009, p. 240) li dificultarà el caminar. A més, del terra estant, sota el llit, podrà contemplar la farsa de l'amant, que diu a la seua muller les mateixes paraules, idèntiques amorettes, que li deia a ella. La salamandra, doncs, anirà combinant la terra i l'aigua, segons si vol tornar al poble o vol descansar a l'estany. En qualsevol cas, moure's pel terra no serà fàcil a causa de la pluja, del mal a la poteta i de la seua mida, irremeiablement inferior a la dels humans. La terra serà, doncs, el camí que unirà la salamandra al món (Arnau, 1990, p. 59) i que, en la part del bosc, gràcies a la vegetació, assolirà un caràcter sagrat.

Escindida entre aquests dos mons, la salamandra no sabrà de vegades a quin adscriure's a causa de la soledat que li reporta el món aquàtic, per una banda, i del rebuig que li és infringit en el món terrestre, per l'altra:

I jo vaig caminar fins la claror i em vaig posar ben bé a sota de la creu i vaig començar a resar per mi perquè a dintre meu, tot i que no era morta, no hi havia res que fos viu del tot, i resava fort perquè no sabia si encara era persona o si només era una bestiola, o si era mig persona i mig bestiola, i també resava per saber on era, perquè hi havia estones que em semblava que era damunt a sota de l'aigua, i quan era a sota de l'aigua em semblava que era damunt la terra i no podia saber mai on era de debò (Rodoreda, 2009, p. 241-242).

L'arbre, com a element fecund que genera la terra, és un símbol fonamental en l'alquímia i també en l'estudi psicoanalític de Jung. Transformat en creu, simbo-

litza en el cristianisme la mort i el sacrifici, però, alhora, és l'objecte que abraça Jesús quan és mort. La creu de Crist s'identifica, segons Arnau, amb l'arbre de la vida, perquè després de la mort mística esdevé símbol de vida i d'eternitat. La creu cristiana encarna la victòria sobre la mort, la renúncia al propi jo després del sacrifici (Arnau, 1990, p. 69). Per una banda, l'arbre i la fusta són, doncs, anunciadors de mort i símbol de sacrifici. Per l'altra, hi hauria la idea de l'arbre de la vida, font de fecundació, nodriment i genealogia: l'arbre del paradís. En aquesta línia, fins a arribar a la calma del salze, la salamandra haurà de viure «un procés dolorós que recorda el sacrifici cristià» (Balaguer, 1998, p. 448). L'arbre apareixerà tant en forma de branquillons secs per a cremar la foguera com en la forma de la creu en què ella s'empara: «I jo em veia sota la creu feta d'ombra, damunt d'un foc de colors que s'alçava xisclant i que no em cremava» (Rodoreda, 2009, p. 243), «em vaig posar sota de la creu i vaig començar a resar» (Rodoreda, 2009, p. 241). Dues cares de la mateixa moneda: sacrifici i protecció.

El salze té una tradició simbòlica extensa. Des dels psalms, passant per la mitologia grega i la celta, el salze constitueix un arbre embruixat, màgic i melancòlic. Un arbre que escolta els afligits quan demanen redempció o justícia:

Vora els rius de Babilònia
 ens asséiem i ploràvem
 d'enyorança de Sió;
 teníem penjades les lires
 als salzes d'aquella ciutat.
 Els qui ens havien deportat
 volien que cantàrem;
 ens demanaven cants de festa
 els que ens havien entristit:
 «Canteu-nos algun càntic de Sió» (Psalms 137,1-3).

En el nostre conte, el salze és un arbre que dona refugi a la protagonista i l'acull quan se sent sola. La salamandra s'acosta a la vegetació i a l'aigua per a cercar l'ajuda del cosmos i restaurar-se del mal infrinit. Després dels seus sacrificis (en la foguera i en la mutilació de la seua extremitat), la salamandra trobarà la pau acostant-se cada vegada a l'arbre i l'aigua que la connecten amb el cosmos. Davant del desencís que provoca l'acció dels humans i dels animalons (anguiles), la vegetació i l'aigua (el salze, l'estany i el llot) seran un símbol de refugi i un consol. El salze i l'aigua acolliran sempre la salamandra.

Al principi:

Vaig passar per sota del salze, vaig arribar a l'estesa dels créixens i em vaig agenollar ran de l'estany (Rodoreda, 2009, p. 237).

Quan fuig de la crema, el salze l'acull i s'illumina màgicament, com un guia:

Tenia la cara arran de terra i caminava amb les mans i amb els peus. Anava cap al salze, fregant la paret, però quan vaig arribar al cantell em vaig decantar una mica i d'un tros lluny vaig veure la meua casa que semblava una teia encesa [...]. Hauria volgut córrer, però no podia. Un tro em va deixar clavada al mig del camí; després va fer un llampec i per entre les pedres vaig veure el salze. Vaig respirar de pressa i em vaig acostar a l'estany; i quan després del fang [...], vaig trobar el llot [...] em vaig arraconar, mig colgada (Rodoreda, 2009, p. 240-241).

Estant atrapada en la casa de l'amant, al terra, entre els borrellons de pols sentint cada dia l'engany, s'escapa per a buscar la pau i el descans del bosc:

I vaig passar moltes nits entre la borra i la creu. De vegades sortia i me n'anava a la vora del salze (Rodoreda, 2009, p. 242).

I apa, apa, apa, cap al salze, i cap als créixens i a la meua casa del llot de dintre l'aigua (Rodoreda, 2009, p. 243).

Finalment, les anguiles acaben de trencar-li la poteta, la mutilen i juguen amb l'extremitat esqueixada. Desolada, la salamandra torna a fixar-se en el salze i en les arrels, que, impassibles, s'alimenten de la sang i les restes dels éssers vius en un cicle harmoniós i perfecte:

Fins que les anguiles es van cansar i l'ombra va xuclar la maneta... una ombra morta, que estenia a poc a poc la pols de l'aigua, dies i dies i dies, en aquell racó de llot, entre arrels d'herba i de salze que tenien set i bevien allà des de sempre (Rodoreda, 2009, p. 243).

La xica es converteix, mitjançant la metamorfosi, en salamandra, però la història no acaba ací. Als ulls de la gent ha esdevingut una altra cosa: una bruixa. Segons Jung, la bruixa representa l'arquetipus de dona malvada. En cada tradició, adopta un paper: bé de mare terrible que es menja o destrueix els seus fills, bé de dona intel·ligent que repta i condemna tota la comunitat, bé de dona adúltera, bé de dona coneixedora de la medicina alternativa, etc.

El símbol de dona terrible es troba força estés al llarg de tota la tradició literària occidental, personificada en diferents dones com ara Lilith o Eva en la tradició cristiana, en Làmia en la tradició grega o en la bruixa de Hänsel i Gretel o en les dels contes de *Blancaneus* i la *Bella dorment*... en la tradició contemporània. Com que les aparicions són infinites i el missatge implícit que duu aparellat el terme és força semblant en la majoria dels casos, la bruixa, com a símbol, ha esdevingut un arquetipus. En aquest cas, l'arquetipus bruixa condensa tot un seguit de qualitats

personals que el fan particularment recognoscible. Entre d'altres, en destaquen: ser dona i dur a terme pràctiques reprovades per la societat (adulteri, incest, infanticidi, invocació al diable), estar poc constretes per la normativa social i, en conseqüència, ser lliures. Finalment, són persones associades a uns ritus poc ortodoxos que les fan viure d'esquena a la societat.

La *psyché* humana ha creat l'arquetipus de bruixa per a canalitzar tota l'energia psíquica al voltant d'allò interdit per la moral imperant. Creant aquest símbol reorientem la libido i evitem dur a terme aquestes accions. «Per a C. J. Jung, amb les bruixes es transferien els elements obscurs de les pulsions» (Balaguer, 1998, p. 445).

L'acusació de bruixa, en el cas de Rodoreda, té en comú amb l'arquetipus general el fet que la dona és apel·lada així per haver tingut relacions amb un home casat. L'acusació i l'estigma es basa fonamentalment en el descrèdit que produeixen les relacions extramatrimonials, atès que el matrimoni és una institució social valorada. Així doncs, la persona de sexe femení que mantinga relacions fora de la unió del matrimoni ha estat històricament estigmatitzada perquè ha exercit una llibertat i una tria que la societat no li ha imposat (mitjançant el matrimoni). En canvi, l'home, que sí que té dret a la llibertat, pot fruit de relacions extramaritals i no veure tenyit el seu prestigi:

Des de l'antropologia més recent, s'ha apuntat com la bruixa té totes les connotacions, en les cultures preindustrials, de la dona rebel i si, per un costat, s'havia vist com l'afloració del culte pagà dirigit per l'Anticrist o pel dimoni per tal de destruir l'Església, per l'altre, es considera exponent de l'alliberament dels rols socials de les dones (Balaguer, 1998, p. 446).

Vista des de petita com una bruixa, igual que sa mare, transformada en salamandra, desplaçada i escindida entre el medi terrestre i l'aquàtic i entre la seua condició humana i animal, ferida pel foc i per les anguilles, la nostra protagonista viurà una història cruel per haver volgut ser lliure. Serà castigada a l'ostracisme, al turment i a la crema pública i condemnada al rebuig social. L'acusaran de bruixa i l'amant la trairà.

Fent ús de l'entramat simbòlic que hem desplegat, Mercè Rodoreda enriqueix l'univers diegètic, crea unes imatges potents i inesgotables, gràcies a l'ús dels símbols i arquetipus. Rodoreda crea un espai de ficció i de mite capaç d'engendrar, amb la maquinària més precisa, el relat de terror i de violència que tenim a les mans.

4.2.4. *La metamorfosi com a mite de degradació*

La salamandra s'encabeix dins els anomenats *mites de degradació*, atès que la metamorfosi constitueix una mena de degeneració de la condició humana de la protagonista i el canvi, en cap cas, no li permet de sobreposar-se a la situació.

Haver esdevingut bestiola li dona l'oportunitat d'entrar, sense problemes, a casa de l'amant i comprovar dia i nit l'engany a què la tenia sotmesa («Només tu», Rodoreda, 2009, p. 238). A més, ser un animaló li impedeix defensar-se davant el poble i davant la dona de l'amant. És un ésser, en definitiva, inermes, desproveït d'armes, que resta als auspicis tant de la muller i de la societat com de la resta del món animal. En paraules de Brunel:

Les métamorphoses [degradants, s'entén] elles renferment essentiellement une attitude négative à l'égard de la nature. Les animaux et les formes inorganiques présentent une sorte de dégradation de la nature humaine, de sorte que [...] revêtir une des formes de la nature apparaît comme un châtiment pour quelque faute plus ou moins grave, ou même pour un crime monstrueux (1974, p. 158).

La metamorfosi com a mite de degradació es relaciona amb el castic: «En transgessant un interdit, la métamorphose constitue une faute qui appelle un châtiment» (Brunel, 1974, p. 157). El castic és infringit a la xica per part de tots els protagonistes del relat. L'amant la castiga amb la seua absència, el poble la crema, els xics la persegueixen i la burxen, les anguiles li ataquen la poteta... Però el castic no ho és tot en el camí de la degradació. El sentiment de culpabilitat també és un motiu de degeneració. L'ésser punit i reprovat per tota la comunitat acaba sentint-se culpable de les seues actuacions. Aquest complex de culpabilitat és el que també experimenta dia rere dia Gregor Samsa, quan no pot aixecar-se del llit i tothom va enfonsant-lo. És un sentiment força desenvolupat en la narrativa kàfkaiana: «Kafka a insisté sur l'infini sentiment de culpabilité qui le possédait» (Brunel, 1974, p. 157). Com tothom sap, per aquest motiu i per molts d'altres, Rodoreda s'inspirà indubtablement en el referent kàfkià a l'hora d'elaborar el relat.

El complex de culpabilitat és, a més, etern. És el complex de culpabilitat que ha viscut la dona d'ençà de l'expulsió del paradís, bé siga per haver abandonat la família, per no haver tingut fills en edat fèrtil, per fer-se vella, per mantenir relacions lliures, per no tenir experiència, etc. Ras i curt: «Per excés o per defecte, no hi ha sortida des de l'expulsió del paradís» (Campillo, 2008, p. 51).

En síntesi, l'animalització de la xica constitueix una degradació, un empobriement de la condició en tant que: «est ressentie comme un appauvrissement de l'être humain, privé de liberté, de parole, éventuellement menacé» (Brunel, 1974, p. 160). En definitiva, la metamorfosi, segons Janet Pérez, no representa el final del patiment ans el començament de noves desgràcies: «The metamorphosis is not the ending in the case of "The salamander", but only the beginning» (Pérez, 1987, p. 192).

4.3. «LA MEVA CRISTINA»

4.3.1. *Sinopsi*

«La meva Cristina» narra la història d'un mariner que viatja a bord del *Cristina* i, després que en naufragui la nau, és engolit per una balena. Durant anys hi viu a l'interior en una lluita constant per a alliberar-se'n. Per mantindre'l, la balena pagarà un preu molt elevat. El mariner la maltracta i de mica a mica va devorant-la. A còpia d'alimentar-se de l'animal i de romandre'n dins, el mariner veu metamorfosades algunes parts del seu cos que li deixen per sempre més la marca de la mar: la seua pell està recoberta d'una crosta de perla i, en alçar-la, la pell suau que hi queda s'assembla a la de l'interior de la boca de la balena.

Quan la balena mor, després de molt de temps d'haver conviscut ambdós, el mariner arriba a la costa i intenta adaptar-se als costums del poble i formar-ne part, cosa que li resultarà una mica difícil perquè la gent segueix uns ritmes i unes tradicions de les quals no sembla sentir-se partícip: és un estrany. Les monges que l'acullen s'entesten a trencar-li amb el martellet la perla que el cobreix. Tothom li demana els papers, però ningú no s'esforça per a agilitzar els tràmits burocràtics. Davant d'aquesta incomprensió, resignat, l'únic que li queda al mariner és la il·lusió de tornar al mar. Mirant el mar i esperant l'endemà per a poder registrar-se al cens del poble s'acabarà el relat que tot seguit analitzarem.

4.3.2. *Metamorfosi*

«La meva Cristina» s'inicia en el moment que el mariner arriba a terra i la gent del poble li adverteix: «T'has de fer els papers» (Rodoreda, 2009, p. 250). Aquest és, de fet, el final de la història. El fragment està escrit en present per a remarcar-ho: «I jo duc una pena que em mata, però no ho sap ningú. Va anar així, i sense testimoni. I no em queixo» (Rodoreda, 2009, p. 250). Després d'aquest primer paràgraf comença la gran analepsi que haurà d'explicar tota la història del mariner, des del naufragi fins a l'arribada a terra definitivament:

Tot el mar un gemec i un bufarut i farbalans d'onada i jo agafat i llençat, llençat i agafat, escopit i engolit i abraçat al meu tauló. Tot era negre, el mar i la nit, i el Cristina enfonsat, i els crits dels qui es morien per l'aigua ja no se sentien [...]. Anava avall, entre remolins i peixos esparverats que em fregaven la galta, avall s'ha dit, endut per una gran rierada d'aigua dintre l'aigua, avall d'un pendís, i quan l'aigua es va calmar i va anar baixant de mica en mica, una cua de peix més gros que els altres em va petar a la cama, i ja no veia els núvols sinó la fosca més fosca que fill d'entranya hagi vist (Rodoreda, 2009, p. 250).

El conte és circular, ja que enllaça el primer paràgraf (arribada al poble) amb el final del relat. L'efecte temporal i narratiu, Rodoreda l'augmenta gràcies a la repetició d'aquella mena de cançó que la gent del poble li repeteix cada vegada que vol registrar-se. Al principi del relat hi trobem la promesa: «Torna, em diuen, torna. Però quan hi torno s'empipen: vine demà, encara no sabem res, vine demà passat» (Rodoreda, 2009, p. 250). I les darreres paraules del relat repeteixen gairebé la mateixa idea: «I tots es van posar a mirar-me i el qui se m'havia acostat em va tornar a dir: demà, i em va acompanyar fins a la porta, i gairebé em va treure a fora, i anaven dient: demà, demà —com una cançó» (Rodoreda, 2009, p. 257).

La part que a nosaltres més ens interessa estudiar és aquesta analepsi en què es descriuen els episodis de lluita entre el mariner i la balena: el violentament progressiu del mariner, els seus sentiments, la descripció de l'espai interior de la balena i els símptomes de la metamorfosi.

El relat comença amb la incertesa del mariner: «No sabia ben bé què passava, només sabia que no havia de deixar el meu tauló fins a la mort» (Rodoreda, 2009, p. 251). Ell representa l'única veu narrativa i, per tant, situa els principals elements de la diegesi: l'espai interior de la balena («llefiscós» i «de color de tinta de pop espantat» [Rodoreda, 2009, p. 251]) i el temps («vés a saber el temps on s'havia ficat» [Rodoreda, 2009, p. 251]).

El relat avança i el mariner manifesta els primers canvis corporals: «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 reventat per dintre» (Rodoreda, 2009, p. 251). Són canvis lògics en la seua respiració, atenent la importància fisiològica d'aquest procés i de les noves condicions de ventilació i pressió a què es veu sotmés. Així doncs, sembla que les transformacions en l'aparell respiratori, de manera més visible a través de les orelles, marquen el primer indici de metamorfosi.

L'aigua i l'aire són elements que aviven el procés de metamorfosi i als quals va adaptant-se el cos del mariner: «I aquella aigua em va cobrir fins arran d'espatlla, i sort vaig tenir que quedés aturada i que de mica en mica tornés a baixar, però tot jo vaig quedar pudent de peix» (Rodoreda, 2009, p. 251-252). És absorbit per l'aire, per la pudor i per l'aigua de la balena, camí d'una simbiosi. Llavors les orelles ja no li fan mal: «Per les orelles, ja no m'hi rajava sang: m'hi passava l'aire perquè el camí de l'aire se m'havia canviat» (Rodoreda, 2009, p. 252), i comença a experimentar un cert benestar: «Vaig sentir un respir molt ample» (Rodoreda, 2009, p. 252).

El temps va passant, el mariner de tant en tant «per entre el reixat de les barnilles» (Rodoreda, 2009, p. 252) veu la claror del dia i sent «la pau de la mar encalmada» (Rodoreda, 2009, p. 252). En un moment, comença a tenir gana. Troba un mariner a qui vol salvar d'estar atrapat a la balena, però, veient els impediments que hi posa l'animal, i amb una fam cada cop més creixent, el nostre mariner acaba infringint una de les pitjors prohibicions morals, l'antro-

pofàgia: «De tant estrènyer el cinturó se'm va espavilar la gana i em vaig començar a menjar a miques el mariner» (Rodoreda, 2009, p. 253). Després, quan ja no hi quedava gairebé res d'aquell senyor, «per no menjar sempre mariner, de vegades menjava marisc» (Rodoreda, 2009, p. 253). Amb la panxa plena ja només queda un problema: la set. El nostre mariner ho resoldrà fàcilment: acostarà un cassonet a la galta de la balena i anirà bevent de la seua bava. La balena, lògicament, se li resisteix i el fa giravoltar.

Vista la «confiança» creixent entre el mariner i la balena, el mariner la batejarà, potser en una mostra de l'estretor de relació que comencen a tenir: «en aquell moment, sense adonar-me'n, la vaig batejar» (Rodoreda, 2009, p. 253). I li posa el nom que tenia la seua embarcació: *Cristina*. Cristina, que prové de Crist, i igual que aquest, haurà de sacrificar-se perquè el mariner s'alimente, cresca i renasca de dins les seues entranyes. Com a animal mare, en alguna ocasió, la balena manifestarà símptomes de transcendir la seua animalitat i, en un lleuger abisme de metamorfosi, esdevindrà persona («un dia els gemecs van semblar gemecs de persona» [Rodoreda, 2009, p. 254]). En aquesta línia, Campillo afirma:

Convé indicar [...] el relleu de les fonts bíbliques en el bateig d'alguns personatges [...]. Rodoreda va remarcar la significació dels noms i de la metamorfosi associada als canvis de nom, i segons les concepcions primitives el nom no és sols allò que designa i distingeix el seu portador, sinó un element caracteritzador de la personalitat (2008, p. 48).

La balena comença a sincronitzar-se amb el mariner i engega un procés invers de simbiosi. Per a penetrar directament dins d'ell l'ha de deixar nu, la carn amb la carn: «I la roba se'm desfeia, podrida. Primer se'm van fer serrells als baixos dels pantalons, després se'm va esfilagarsar la marinera, la roba se'n va anar no sé com i em vaig quedar només amb el cinturó i amb el ganivet» (Rodoreda, 2009, p. 253). Cinturó i ganivet, símbols sàdics, que serviran com a instruments per a la tortura sistemàtica que després infringeix a la balena.

Però les relacions entre ambdós no són equitatives i a poc a poc el mariner guanyarà la partida. Sense descans, obliga la balena perquè obrija les barnilles i així poder veure la mar. La Cristina, en canvi, s'enfonsa: «Vam estar molta estona dintre de l'aigua. Quan vam sortir les meves orelles tenien una respiració embogida» (Rodoreda, 2009, p. 253), però les barnilles s'havien obert i ara en comptes de veure la mar tristament, com adés, «la mar de Déu [...] ja no semblava feta de llàgrimes sinó del riure de totes les fonts» (Rodoreda, 2009, p. 253-254). El mariner se sent pletòric. Aquest és l'últim moment de pau per a la Cristina. Quan la balena l'engul de nou, el mariner ja s'ha apoderat i l'ataca. Se la menja («Vaig començar a menjar-me-la», «només me li menjava la galta i la carn se li refeia» [Rodoreda, 2009,

p. 254]), i la maltracta. En aquest moment, la Cristina sembla també experimentar una espècie de metamorfosi ascendent, que l'apropa als humans: la Cristina es lamenta i expressa els seus sentiments de dolor: «Marcava la creu i després tallava la carn per sota i me la menjava ben mastegada com havia fet amb la del mariner. Un dia els gemecs van semblar gemecs de persona» (Rodoreda, 2009, p. 254). Mariner i balena van experimentant canvis i acostant-se a la condició humana o animal de l'altre.

Després d'un sumari de tots els anys passats, el mariner comença a sentir els seus canvis corporals de manera més clara: «I jo sentia com si m'encartonés i és que ella, amb la seva bava, m'anava vestint de crosta» (Rodoreda, 2009, p. 255). I cada cop el canvi avança més: «Tenia la llengua i la gola com si fossin de pedra» (Rodoreda, 2009, p. 255), fins que un dia la balena «va morir, tota marcada per dintre» (Rodoreda, 2009, p. 255) i el mariner arriba a terra. Allà, la crosta que se li havia anat fent intenten llevar-li-la, arrencar-li-la. No es poden desfer de tota la crosta i li queda una banda de la cara amb la crosta de perla i la resta té una textura de pell tendra que ell mateix reconeix similar a la buidada de la «galta de la Cristina».

La influència de la Cristina no acaba ací, en l'aspecte extern del mariner. Després d'anys d'haver-se alimentat d'ella, el mariner té les entranyes infectades per tota la carn que ha menjat de la Cristina («tenia dintre com una nafra viva, rosegat i podrit per tota la carn malalta que havia menjat de la meua Cristina» [Rodoreda, 2009, p. 255]), com si els sucs gàstrics de la balena l'hagueren pogut afectar. Finalment, les mans del mariner tenen una pell brillant com la de la part interior de les petxines: «Les mans encara em brillaven amb aquelles miques de colors que les petxines tenen a la banda llisa» (Rodoreda, 2009, p. 256).

Mercè Rodoreda ens presenta una metamorfosi lenta del mariner. Després d'anys a l'interior del cetaci, el mariner té un doble joc: al principi viu a l'auspici de la balena, però finalment acabarà ensenyorint-se'n, menjant-se-la i dominant-la. Contra aquesta violència la balena es defensarà i el farà estar-s'hi durant molts anys, fins que ell, amb colps de tauló, sembla que (així ho podem interpretar) la farà morir. La balena deixarà la seua petja personal en el mariner, no marcant-lo amb violència, com ha fet ell, sinó metamorfosant-lo, en un procés de simbiosi progressiva (ella cap a una humanització, ell cap a l'animalització).

La metamorfosi que ha experimentat el mariner, contràriament a les que hem vist al llarg de l'anàlisi d'altres relats, no és una metamorfosi total, és a dir, aquesta metamorfosi no implica que canvie l'home completament. Hi ha hagut una assimilació després de molts anys i algunes parts del cos han sofert una mutació. La pell i les entranyes del mariner tenen una composició diferent, però ell, en general, no s'ha transformat en cap animal o ésser concret, continua sent humà.

4.3.3. Símbols

Per a parlar de simbologia ens centrarem en el tauló, el cinturó, el ganivet, la perla i la balena.

El tauló que fa servir el mariner dins la balena és l'únic instrument que roman de la seua antiga embarcació. És, juntament amb el cinturó i el ganivet, un instrument de tortura que desapareix en el moment que finalment el mariner arriba a terra: «Vaig voler obrir les barnilles a cops de tauló i no vaig poder perquè el tauló ja estava tot repodrit dels cantells i s'havia escurçat i aprimat» (Rodoreda, 2009, p. 255). Representa una mena de talismà que protegeix el mariner durant la llarga travessa i que mor en el moment de la renovació, del renaixement, quan ja no li cal perquè ha arribat definitivament a la costa i la balena és morta.

Pel que fa al cinturó, seguint Chevalier i Gheerbrant (1982, p. 213-214), fou la primera roba que portaren els humans si ens atenyem al Gènesi. És una peça que simbolitza per a aquell qui la du «force et pouvoir», mentre que per a aquell que és lligat —diguem-ne a la força— «elle entraîne en échange soumission, dépendance, et donc restriction, choisie ou imposée, de la liberté» (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 214). Aquesta bipolaritat podria representar les relacions desiguals entre la balena i el mariner a mesura que ell comença a emprar amb més virulència l'instrument de tortura, que el fa fort i a ella la va empetitint. Per al «voyageur qui porte une ceinture» com el nostre mariner, Chevalier i Gheerbrant afirmen que el cinturó significa «qu'il est prêt à affronter le danger», portar-lo significa apoderar-se: «Désigne toujours un choix et un exercice concret de ce choix» (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 214).

El ganivet és un símbol també de domini i de violència. A grans trets, Chevalier i Gheerbrant afirmen que el ganivet és un símbol de sacrifici. El mariner va fent creus —de sacrifici— al «tou de la galta» (Rodoreda, 2009, p. 254) de la Cristina, amb decisió i convicció per fer morir l'animal: «Le symbole du couteau est fréquemment associé à l'idée d'exécution judiciaire, de mort, de vengeance, de sacrifice. Le couteau est l'instrument essentiel des sacrifices» (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 353). La balena sacrifica la seua vida per veure nàixer el mariner en una clara al·lusió a molts dels sacrificis perpetrats pels herois clàssics (entre d'altres, Jesucrist).

La perla, segons la *Gran enciclopèdia catalana* (en línia), és una:

[...] formació natural secretada accidentalment i sense cap mena d'intervenció humana a l'interior dels molluscs, especialment al de certes espècies d'ostres. És composta de matèria orgànica (conquiolina) i de carbonat càlcic, generalment en forma d'aragonita, disposats en capes concèntriques.

La perla naix arran de la inserció d'un element estrany i indigest per al mollusc, de manera que, per protegir-se'n, l'ostrea segrega una mescla de carbonat de calci i

conquiolina que va revestint a poc a poc l'element patogen. Diguem, en síntesi, que la perla, material preciós, naix paradoxalment de la infecció d'un mollusc. De la suma de la conquiolina i el carbonat de calci en naix el nacre, que és una substància dura, blanca i amb reflexos iridescents, força apreciada en joieria. Aquest procés triga de mitjana devora deu anys.

Els paral·lelismes entre la formació natural de la perla i la de la crosta en la cara del mariner (perla) han estat inevitables. Igual que la perla, el mariner passa diversos anys dins el cos de la balena i n'és un cos estrany, molest, que sembla que l'animalot no acaba mai de digerir. Després d'anys i anys sent revestit dels sucus intestinals de la balena («amb la seva bava, m'anava vestint de crosta» [Rodoreda, 2009, p. 255]), el mariner ix de la balena metamorfosat, amb una part substancial del cos (no sabem si és total o parcial) recoberta de crosta, una crosta que «era de perla» (Rodoreda, 2009, p. 255) i que la gent del poble anirà picant-li per a enretirar-li-la. Per davall d'aquesta crosta, la pell quedarà com la «d'un cuc de terra» i, finalment, «el vent i el sol que planten i maduren m'anaven fent una pell tendra» (Rodoreda, 2009, p. 255) com la de la galta de la Cristina. Al nostre parer, Rodoreda ha sabut exemplificar el pas del temps i la simbiosi entre l'home i la balena d'una manera excelsa: comparant el nacre que segreguen les ostres.

Pel que fa a la balena, és, sens dubte, el símbol dels símbols. El que té més històries darrere, simbologia, tradició... Veiem, en primer lloc, la descripció científica de l'animal que ens proporciona la *Gran enciclopèdia catalana* (en línia):

Les balenes són mamífers exclusivament marins que atenyen grans dimensions (de 5 a 25 m). Les balenes típiques manquen de dents: tenen unes formacions còrnies gingivals característiques, anomenades *barbes*, que pengen de la mandíbula superior i s'allotgen a la inferior, les quals fan de filtre per a retenir el plàncton de què s'alimenten [...]. Neden amb la boca —que és enorme— oberta, i quan la tanquen expulsen l'aigua amb l'ajuda de la llengua, talment, que l'aliment resta retingut. Com tots els cetacis i a diferència dels peixos, les balenes tenen la cua disposada en un pla horitzontal, cosa que els facilita l'ascensió a la superfície, on pugen a respirar; tenen dos espiracles o orificis nasals, situats al cim del cap, pels quals expulsen l'aire dels pulmons acompanyat sovint de mucositats i de vapor d'aigua: es forma aleshores un núvol de condensació que té l'aspecte d'un brollador. Poden nedar a gran velocitat i a molta profunditat (alguns centenars de metres) i romandre sota l'aigua durant força temps (fins a 60 minuts en alguns casos) sense renovar l'aire dels pulmons, gràcies, sobretot, a l'alentiment del ritme cardíac i a la riquesa excepcional de mioglobina en la massa muscular. Les balenes són en general monògames; la gestació dura aproximadament un any, i rarament neix més d'un balenó en cada part. Es reproduïxen cada 2-3 anys i els balenons atenyen la maduresa sexual als 3-4 anys; la seva esperança de vida és d'uns 30 anys. Viuen en bandades, i efectuen generalment grans migracions; durant l'estiu viuen a les mars fredes, polars o subpolars, i durant l'hivern a les temperades, on neixen els balenons, els quals, com que no tenen una capa adi-

posa tan desenvolupada com els adults (fins a 50 cm de gruix en alguns casos), no suportarien les baixes temperatures de les aigües polars.

De les balenes hom ho aprofita industrialment gairebé tot: la carn, fresca, en conserva o com a extret; les barbes, per a fer barnilles; la pell, per a cuir; hom n'extreu també olis, oli de fetge, farina d'ossos, vitamines i productes hormonal, i del greix del cap dels catxalots i de les balenes amb bec hom també obté l'anomenada *esperma de balena*. A hores d'ara, però, existeixen substitutius sintètics per a tots aquests productes naturals.

Les aparicions de la balena en la tradició occidental són nombroses. Per exemple, en l'Antic Testament és força coneguda la història de Jonàs, que desobeí Déu, i, com a castic, el senyor envià una tempesta a la seua tripulació. Déu s'havia enutjat amb Jonàs perquè s'havia resistit a anar a predicar als ninivites:

Jahvè el va castigar, va enviar una tempesta que amenaçava el vaixell de naufragar, i els mariners, per calmar la ira del Déu, el van llençar a l'aigua, llavors aquest li va enviar una balena que se'l va empassar i no el va tornar a la platja fins al cap de tres dies, quan va demostrar el seu penediment per haver-lo desobeït (Aritzeta, 2010, p. 207).

Jonàs fou engolit per una balena i al cap de tres dies la balena el vomità a les costes on havia de fer conèixer la paraula de Déu. En aquest cas, alguns hi veuen una prefiguració de la mort i resurrecció de Jesús, ja que Jonàs va estar-se tres dies al ventre de la balena i va tornar a la vida. La història és un signe de la misericòrdia divina. Així doncs, la balena simbolitzaria l'arca. L'entrada de Jonàs en la balena constituïria un període iniciàtic, d'obscuritat entre dues modalitats d'existència: «Jonas dans le ventre de la baleine, c'est la mort iniciatique. La sortie de Jonas, c'est la résurrection, la nouvelle naissance» (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 117). La balena, seguint la tradició de l'Antic Testament, representa una caverna iniciàtica, lligada als mites palinogenètics, atés que durant un període de temps l'home està reclus i anul·lat com a castic per a, finalment, renàixer i dur a terme la comanda de Déu:

El Senyor havia disposat que un gran peix engolira Jonàs.
I Jonàs va estar dins del ventre del peix tres dies i tres nits. [...]

Però tu, Senyor, Déu meu,
m'has tret viu de la fossa.
Quan ja se m'escapava la vida,
m'he recordat de tu, Senyor,
t'ha arribat la meua pregària,
ha arribat al teu sant temple.

Els qui adoren els ídols vans,
 que deixen de venerar-los!
 Però jo et donaré gràcies,
 i t'oferiré un sacrifici.
 Compliré el que havia promés.
 és el senyor qui em salva!

Després el Senyor va ordenar al peix que vomitara Jonàs a la platja.
 (Jonàs 2,1-11)

Hi ha altres referents que també utilitzen el motiu de la balena (Aritzeta, 2010, p. 207), com ara el *Pinotxo*, *El soldadet de plom* i, fonamentalment, en la nostra tradició, el *Nabí*, de Carner:

I guany diví de la llarga palestra,
 Fui tirat a la mar.
 [...]
 En la planura abonança
 un gran peix que lahvé prop de mi féu saltar,
 d'una bocada,
 mig cloent els ulls, m'envià.
 Jo, quan la nau vela a Jaffa prenia
 —els folls cantaven, reien els ardits—,
 amagatall per al meu cor volia;
 però Déu trabucà ma traïdoria
 i aní a l'amagatall per als sentits:
 i en el ventre del peix romania,
 alliberada l'ànima, tres dies i tres nits
 (Carner, 2012, p. 72-73).

Textos tan antics com els bestiari medievals ja afirmen que la balena és un peix que castiga els mariners confiats i se'ls emporta a les profunditats i els condueix a la mort:

La balena és un peix molt gran, el qual quan hom el troba sobre la mar, els mariners es pensen que és una illa, i pugen sobre ella, i hi fan foc per cuinar, i quan la balena sent la calor del foc, s'enfonsa i porta a la mort els homes que hi són al damunt. [...] El món s'allunya d'aquells que més es confien, els enfonsa i els porta a la mort, tal com fa la balena amb aquells que se li posen a sobre (*Bestiari*, 2010, p. 87-89).

En definitiva, la balena és un animal que històricament ha fascinat els humans. Ja n'hem vist les característiques impressionants i la vàlua comercial, cosa que l'ha portat a la ruïna per culpa de tots els baleners que antigament i encara hui dia

assassinien aquests animals. No podem saber si el nostre era un mariner a la caça de les balenes, però hi ha molts testimonis llegendaris i d'altres literaris (*Moby Dick*) que parlen del fenomen. La grandiositat i noblesa d'aquest gegant marí atrauen actualment encara els biòlegs perquè hi queden molts misteris per a resoldre, com ara quin és el seu comportament i la seua activitat en les profunditats del mar.

El nostre protagonista, igual que Jonàs, serà castigat a romandre dins la balena. Rodoreda connecta, així, el text amb dos referents il·lustríssims: la Bíblia i el *Nabí*. Ara bé, la història del mariner va més enllà de la de Jonàs, atès que ell roman més temps dins la mar, perpetra molts actes dins la balena (no està adormit) i n'ix transformat, no tant amb un canvi substancial de personalitat sinó de fesomia. El nostre mariner és un ésser metamorfosat, físicament transformat arran de l'estada a la panxa de la balena. Aquesta metamorfosi avala el destí tràgic de la història.

En síntesi, Rodoreda combina tot un seguit d'elements simbòlics i de mites que finalment es concentren en la metamorfosi del mariner. El relat s'embolcalla, per tots aquests elements, d'una gran referencialitat.

4.3.4. *La metamorfosi com a mite palingenètic*

Talment li va passar a Jonàs, l'entrada en la balena significa una renovació i un canvi substancial en la vida dels protagonistes. A diferència de Jonàs, però, el nostre protagonista ix de la balena renovat i conscient que el període d'estada no solament li ha servit per a evolucionar com a persona i enfrontar-se a les adversitats, sinó que el canvi operat romandrà per sempre, és a dir, que aquesta estada l'ha impregnat tant que ja no tornarà a ser mai més el que era i, per això, pensem que el mariner ha renascut després de molts anys:

Dans les récits que nous avons étudiés, le temps de la métamorphose est pour le héros une mise entre parenthèses du monde des vivants (Brunel, 1974, p. 173).

Ja só dins una gola més negra, millor closa;
i crec, dins el ventre d'un peix.
[...]

Ell en l'abís de tot sement mon cos embarca
perquè hi reneixi per a Ell.
I jo hi só refiat com Noè, en la seva Arca,
i Moisès en el cistell
(Carner, 2012, p. 74-75).

La metamorfosi com a mite palingenètic es basa en la constitució d'un nou ésser a partir del binomi mort-resurrecció: «À cette rupture qu'est la mort la métamorphose opposerait donc la continuité de la vie» (Brunel, 1974, p. 167). Algun

lector pot entendre, però, que és un mite de creixement, ja que l'aventura del mariner és la història d'una evolució personal, d'un creixement que acorda els desitjos del mariner amb la seua transformació. Nosaltres, tot i que veiem plausible aquesta lectura, ens decantarem per parlar de mite palinogenètic. En qualsevol cas, es tracta d'una metamorfosi ascendent, en què un individu fa un passatge cap a un altre cos com a forma de ruptura i d'autoconeixement. Després del sacrifici perpetrat, l'ésser ressuscita i renaix: «La balena [...] representa la tomba de la qual pot eixir l'home després de vèncer la mort per a guanyar la vida eterna [...]. Passats els anys [...], la mort de la Cristina el retorna al món dels homes, amb la pell tendra [...] en un nou naixement» (Gregori, 1998, p. 293). L'amor per la mar que sent el mariner és tan revolucionari que acaba per transformar-lo i fer-lo més d'acord amb l'oceà, amb el món marí i, tot i que continua sent ell, s'hi operen uns canvis que recorden el lloc d'on ha vingut després de molts anys: les mans que li brillen amb la pell de petxina i té el rostre nacrat de perla.

L'entrada del mariner dins la balena i la seua lenta transfiguració explicarien que la metamorfosi s'ha operat pel contacte després d'anys dins la balena. Aquesta lenta transformació és coherent amb els ritmes naturals: la perla es forma gràcies a les capes successives de carbonat de calci i conquiolina que genera el mollusc per protegir-se d'un cos estrany. Una perla natural triga devora deu anys a constituir-se.

El mariner continua sent en essència (fins i tot corporalment) ell mateix, el mateix que havia estat al ventre de la balena. És per això que podem parlar de metamorfosi sense embuts. Ara bé, després de ser engolit, el mariner ha vist la mort a la vora, ha assassinat, ha conegut món (la terra amb els dos rius) i s'ha apoderat de mica en mica de l'espai, en una destrucció lenta del seu opressor. Pel cervell, li han desfilat molts sentiments, des de la incertesa («no sabia ben bé què passava» [Rodoreda, 2009, p. 251]), passant per la calma («vaig sentir la pau de la mar encalmada» [Rodoreda, 2009, p. 252]); la por i el desassossec («I jo tremolant i patint» [Rodoreda, 2009, p. 253], «va començar el mal viure» [Rodoreda, 2009, p. 254]); l'esperança («la mar de Déu que ja no semblava feta de llàgrimes sinó del riure de totes les fonts» [Rodoreda, 2009, p. 254]), i, finalment, l'embadaliment i l'admiració pel món de la mar («i amb el cor ple de coses que tremolaven com les estrelles a dins de la nit em vaig quedar mirant el mar i la fosca que el cobria» [Rodoreda, 2009, p. 256]).

La mirada del mariner, anònim, universal, ha anat variant, des de la seua percepció de la mar (com a llàgrimes i com a riure de les fonts) passant per la percepció que té d'ell mateix i de les coses que l'envolten. Finalment, el mariner confessa que té el «cor ple de coses que tremolaven com les estrelles a dins de la nit» (Rodoreda, 2009, p. 256), sentiments nascuts d'un reguitzell ampli de vivències experimentades al llarg dels anys.

Aquestes experiències poden haver afectat tant el nostre mariner que haja oblidat qui és ell mateix?

Hi ha algunes històries de mariners que contenen que quan han tornat a casa ningú ja no els espera, la família ha refet la vida potser perquè pensava que havien mort. Quina mena de família pot tenir un mariner constantment sotmesa a les tribulacions de la mar? La dona que ix de la casa al final del relat i afirma «ets el meu home» (Rodoreda, 2009, p. 256) té raó? Qui ens enganya, ell o ella? És cert que la dona sembla una mica alterada, una fol·la, però també és cert que sovint els folls són els que troben la veritat. Al mateix temps, la idea de l'home transformat, deslliurat a un cos nou, ens pot fer pensar que ha fet un canvi tan radical que és versemblant que ja no recorde qui era abans. Els relat, en tot cas, no ens dona cap altra pista perquè l'analepsi es remunta a l'esfondrament del navili i, per tant, no podem saber res anterior de la vida del mariner... Era ella la seua muller veritablement? Impossible de corroborar:

L'home sol, incapaç de reconèixer família, rebutja una dona que el reivindica com l'espòs que un dia la va abandonar. Però en el gest de no reconèixer vincles amb el passat hi ha la diferència, perquè si no té memòria no té lloc entre els altres (Aritzeta, 2010, p. 219).

Un altre detall que cal notar és l'ambigüitat que generen les relacions del mariner amb la comunitat que l'acull. Per una banda, hi ha un tracte molt candorós, directe i familiar des del principi, cuidant-lo, tutejant-lo i tractant-lo sense filtres. Per l'altra, el fet de tenir mitja cara amb crosta sembla impedir la societat d'acceptar-lo *de facto*. Des del començament ell intenta integrar-se simbòlicament —de manera burocràtica— en el poble, mitjançant el registre. Tanmateix, prest es veu que el mariner no combrega amb els usos i costums socials del poble i no s'hi integrarà mitjançant la participació en els seus ritus, sinó exclusivament formant part d'allò que és estrictament obligat, polític: l'adscripció al cens.

En definitiva, el fet que el mariner haja renascut (mite palingenètic), després d'un llarg parèntesi dins el ventre de la balena, podria explicar-ne l'amnèsia, aquesta estranyesa de no ser el mateix que abans i, per tant, de no reconèixer-se dins la comunitat, ni tampoc reconèixer cap dels seus membres: «La resurrecció, el triomf sobre la mort, ha resultat il·lusòria i l'ha encarat a una altra mort: la de la pena que el mata perquè sap que ja no té on viure» (Gregori, 1998, p. 293). L'experiència ha transformat el mariner en un ésser més ple, però també l'ha distanciat de la comunitat. I aquesta és la tragèdia: llibertat i collectivitat no solen anar de bracet.

4.4. «UNA FULLA DE GERANI BLANC»

4.4.1. *Sinopsi*

«Una fulla de gerani blanc» és la història d'un triangle amorós: la Balbina, el marit de la Balbina i en Cosme. El narrador és el marit i s'encarrega de descriure'ns la mort de la Balbina i els esdeveniments que se'n succeïren.

En una suposada metamorfosi que anirem descabdellant al llarg de l'anàlisi del relat, veurem que la Balbina es revenja de la dominació a la qual l'havia sotmesa el marit i, bé des del món dels somnis, bé des de la realitat, comença a torbar-li l'existència. Primerament, se li apareix en forma de gerani blanc; després, mitjançant el color blau que tiny tots els cossos i l'ambient. Finalment, un gat —*alter ego* de la Balbina— acabarà estrangulant-lo, ofegant-li l'existència.

4.4.2. *Metamorfosi*

La Balbina mor i sembla aparèixer transformada o, millor dit, condensada, tal com el marit ho relata, en forma de fulla de gerani blanc:

Entre aquell encantament i jo, va passar giravoltant, una fulla de gerani blanca [...] la vaig caçar al vol, i la fulla semblava una dent i feia olor de dent de llet: la mateixa olor de la boca de la Balbina la primera vegada que vam dormir junts (Rodoreda, 2009, p. 244).

En paral·lel a la fulla de gerani, al marit també se li apareixen elements característics de la Balbina, relacionats amb la mirada. Els ulls, que per la seua forma —semblen com uns ulls de gat («li veia els ulls tallats en ametlla [...] i que brillaven com els ulls d'un gat a les fosques» [Rodoreda, 2009, p. 244])— i pel seu color s'assemblen als de la Balbina («Quan la vaig conèixer li deia la noia dels ulls blaus» [Rodoreda, 2009, p. 249]), tenen una presència notable.

En aquest conte no podem parlar *stricto sensu* de metamorfosi, ja que, en primer lloc, la focalització presa (interna fixa en el marit) és el monòleg autobiogràfic. És una focalització que ens impedeix conèixer qualsevol testimoni que no siga el del narrador. En segon lloc, la mort és un element que no se sol presentar en la metamorfosi, sinó en la metempsicosi, ja que una de les condicions de la metamorfosi és que l'ànima ha de ser conscient del canvi que ha experimentat. No és aquest el cas a causa de la mort i de la focalització. En tercer lloc, no queda clar si la Balbina s'apareix al marit metamorfosada amb els trets que més la caracteritzaven o si, senzillament, tant el gerani, com el color blau, com els ulls del gat són elements que marquen inconscientment el marit per la relació que tenen amb la seua dona, és a dir, que no són elements revestits de la vida, de l'ànima de la Balbina, sinó que simplement són símbols que li fan recordar-la després de morta.

Amb tot, es fa difícil de qualificar el conte com a exemple paradigmàtic de metamorfosi. Les fronteres i els dubtes que se'ns presenten han estat clarament exposats. Tot i això, les afinitats que planteja el conte respecte de la metamorfosi i els seus símbols veïns ens han encoratjat a analitzar-lo no sense prendre les precaucions i els advertiments necessaris.

4.4.3. *El naixement a partir de la metamorfosi*

Al relat, la metamorfosi es produeix en morir la Balbina. Llavors ella esdevé una fulla de gerani blanc, suposadament. La fulla de gerani s'associa a la Balbina perquè «a la barana que donava al carrer hi teníem els geranis vermells, que eren els meus, i a la barana que donava a l'eixida, els geranis blancs, que eren els de la Balbina» (Rodoreda, 2009, p. 244) i, entre mig dels dos, el gerani rosa (mescla del roig i el blanc), el d'en Cosme, l'home al qual havia estimat sempre la Balbina. La posició simbòlica del color del gerani (entre el roig del marit i el blanc de la muller) és una metàfora excel·lent de la posició real que tenia en Cosme. Entre el marit i la muller sempre s'interposava l'amor d'en Cosme. L'enveja que corca el marit l'indueix a matar la Balbina, per fer-los patir tots dos. Rodoreda, encara que en el conte li atorga la posició privilegiada des de la qual contar, amb fredor, tota la seua revenja i violència (narrador), l'anulla d'alguna manera i no el fa mereixedor de nom. Solament la Balbina i en Cosme gaudiran d'aquesta condició.

L'aparició de la fulla de gerani fa recordar al marit tot el procés de mort de la Balbina i dels seus últims temps, abaltida i maltractada. La visió de la fulla de gerani blanc desemboca, doncs, en una gran anàlepsi que es remunta al temps lent de mort i castic:

Tot mirant aquella fulla de gerani vaig recordar que havia esperat la mort de la Balbina mesos i mesos, sempre espiant que els ulls se li tanquessin de son per despertar-la: perquè per acabar-la més de pressa, no la deixava dormir (Rodoreda, 2009, p. 244).

En realitat, la metamorfosi es produeix gairebé al final de la història; tanmateix, apareix a l'inici del relat. La resta de motius —el blau i els ulls de gat— s'introdueixen més espaiats. Aproximadament a la meitat del relat ens trobem amb la presència constant de l'element blau: «I vaig entrar a casa seguit del somni blau», «tot era blau», «vaig sortir al carrer a mirar les estrelles blaves» (Rodoreda, 2009, p. 247), «vaig arribar a pensar que tot era blau, no perquè jo ho veiés blau, sinó perquè s'hi havia tornat» (Rodoreda, 2009, p. 248), «l'últim fanal era blau i li vaig tirar pedres sense parar» (Rodoreda, 2009, p. 248).

I gairebé al final apareix l'element ulls: «Amb els ulls de mel clavats en els meus, més negre que la nit de les ànimes» (Rodoreda, 2009, p. 249), «i mirava la dent amb aquells ulls de mel d'abella» (Rodoreda, 2009, p. 249).

4.4.4. *El nou ésser nascut de la metamorfosi*

Com ens desvela l'analepsi, la Balbina fou una dona frustrada, malcasada, que va estimar sempre en Cosme. Al relat, l'amor que sent la Balbina per en Cosme presenta quatre característiques fonamentals: és vertader, pur, correspost i inassolible. El seu marit, conscient d'aquesta devoció amorosa i corcat per la gelosia, decideix emprendre un camí subtil, però constant, de turment que acabarà fent-la morir, aparentment de cansament. Resignada.

Després del canvi, l'ànima o la consciència de la Balbina no ens és transmesa, de manera que no podem conèixer quin és el canvi que ha experimentat, la seua visió de les coses, etc. Simplement, coneixem els gestos del marit, que la continua maltractant. No és prou, doncs, que la fa morir, sinó que després de morta, no respecta les seues despulles (les dents, el ventre, la roba) i fereix tot el que ella havia estimat més: en Cosme i el gat. Recordem en aquest punt que al gat, que la Balbina anomenava Mixu, li és canviat el nom. El marit, com una mostra més de menyspreu, li canvia el nom i li posa Cosme. Esborra la denominació especial que li havia atorgat la Balbina (Mixu) i, en un intent de degradar-lo, animalitza en Cosme.

La insensibilitat del marit respecte a qualsevol de les morts que es professen en el relat és esfereïdora. Fet i fet, confessa que «que sigui morta m'agrada i m'agrada i m'agrada» (Rodoreda, 2009, p. 247). La influència del relat «El gat negre» de Poe és ací diàfana. En ambdós casos, se sacrifica un animal innocent, lligat a la muller («es va convertir en l'animal favorit de la meua dona» [Poe, 2006, p. 98]). Un animal que fa aparicions sobtades que torben els protagonistes: «Durant mesos no vaig poder desfer-me del fantasma del gat» (Poe, 2006, p. 97). També coincideix la força que pren l'element vista. En Poe, perquè el gat queda borni; en Rodoreda, per la mirada incisiva. En definitiva, en ambdós casos es maltracta l'animal i s'assassinen les parelles respectives. Des d'ultratomba, les dones enviaren el gat perquè turmente els seus marits fins a la mort.

En resum, tant el color blau com finalment els ulls de gat, això és, el gat, acaben d'una manera o una altra revenjant la Balbina. El color blau perquè acaba aclaparant-lo:

L'últim fanal era blau i li vaig tirar pedres sense parar, totes contra la claror blava, i la nit era fosca, i quan feia hores que tirava pedres vaig ensopegar la bombeta i la vaig fer caure a miques. [...] I tornava i no acabava de tornar entre els camps i el fanal sense bombeta, i jo mirava la nit al meu davant per veure si

es feia blava, blava de banda a banda i del darrera fins al davant; i amb el nus al coll i amb un tros de llengua a fora vaig veure que es feia blava i tendra com aquelles estrelles que la Balbina havia brodat en unes estovalles (Rodoreda, 2009, p. 248-249).

I el gat perquè acaba ennuegant-lo i fent-lo morir:

I l'última nit ja el vaig trobar que m'esperava. Em vaig treure la dent de la butxaca i la vaig fer saltar sobre la mà plana, però ell, sense mirar-la, va començar a voltar el fanal i anava fent com una corda i a cada volta m'anava lligant al fanal i, lligant i lligant, a cada volta em lligava més estret i jo sentia com si em lligués la vida per sempre, i el pensament se me n'anava més enllà dels horts, camí del cementiri (Rodoreda, 2009, p. 249).

4.4.5. *Símbols*

Al relat hi ha tres símbols marcats: el gerani, el color blau i el gat. El títol ens dona la clau, per descomptat, per a destriar quin de tots tres és el preeminent. Parlem del gerani, i dins tota la gamma de geranis que existeix, el més destacat és, sens dubte, el que dona nom al conte: el gerani blanc.

El gerani blanc representa la transfiguració de la Balbina després de la mort. És el primer símbol que apareix, triomfal, solemne, al bell començament del relat. Com que hem donat un vot de confiança a les paraules del marit, per a nosaltres el gerani representa la metamorfosi de la Balbina. És un passatge suau i agradable, ja que precisament els geranis blancs «eren els de la Balbina» (Rodoreda, 2009, p. 244). En aquest cas la connexió entre l'ésser inicial i l'ésser metamorfosat s'estableix a través de l'olor i la forma: la fulla semblava una dent i feia olor de dent de llet («La mateixa olor de la boca de la Balbina la primera vegada que vam dormir junts» [Rodoreda, 2009, p. 246]).

També hi ha dos geranis més: el gerani roig i el gerani rosa. El gerani roig representa el marit: «A la barana que donava al carrer hi teníem els geranis vermells, que eren els meus» (Rodoreda, 2009, p. 244). El gerani rosa, per la seua banda, representa en Cosme, «perquè en Cosme tenia un gerani rosa a la finestra del carrer» (Rodoreda, 2009, p. 248). Després de cercar en diverses fonts, hem constatat que, en el cas del gerani, és el color que determina la simbologia de la flor.

El color blanc, que encarna la metamorfosi de la Balbina, és, segons Chevalier i Gheerbrant, un color que expressa la transició, el pas —iniciàtic— del món visible a l'invisible, és a dir, a la mort. El blanc, en llatí *candidus*, «est la couleur du candidat, c'est-à-dire de celui qui va changer de condition» (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 143). És un color de pas que sovint representa la mort. El blanc de la lluna absorbeix l'home en el món fred, lunar i femení, en la nocturnitat (Chevalier i

Gheerbrant, 1982, p. 143). En algunes cerimònies religioses el blanc encarna, així mateix, la puresa i la virginitat com a màximes expressions de l'ofrena que aporten les dones en el ritu del matrimoni o els xiquets i les xiquetes en la comunió. El blanc no és, en si, el color del matrimoni, sinó el color que duu aquell qui va vers el matrimoni i que aporta algun do de cara al ritu de pas, a la cerimònia. En definitiva, «le blanc, couleur initiatrice, devient [...] la couleur de la révélation, de la grâce, de la transfiguration qui éblouit» (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 146). Coincideix amb les nocions d'ofrena, candidesa i traspàs enunciades per Chevalier i Gheerbrant.

En contraposició amb el blanc hi ha el roig, que representa el marit ufanós i maltractador. Els estudiosos de símbols, de fet, mantenen que hi ha una relació d'oposició entre els dos colors. Seguint la tradició sufí, «le blanc est la couleur essentielle de la sagesse», mentre que «le rouge est la couleur de l'être mêlé aux obscurités du monde et prisonnier de ses entraves» (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 146). Precisament el que representa en el relat el marit: un home empresonat i tancat en la seua pròpia inferioritat i enveja respecte dels altres dos (triangle amorós). En un altre registre, el blanc també pot oposar-se al roig. El color roig representaria la sang que, com un vampir, algú ha xuclat d'una altra persona que s'ha quedat de color blanc, lívida, pàl·lida.

Efectivament, quan parlem de color roig ens passen pel cap dos elements: la sang i el foc. La sang i el foc intern apareixen implícits en el conte quan l'home mata la seua dona, quan li xucla la sang de la dent, quan obri en canal el gat, quan entenem que la sang ja no puja al cap després que el gat l'estrangle lligat al fanal. El foc abrasiu, intern, representa l'acció de l'home. El marit és l'única persona en el relat que pren la decisió de fer alguna cosa, encara que siga per a destrossar tots els individus que trobe per davant. Diem, doncs, que el roig, tant la sang com el foc, concentren la libido del marit, aquesta energia psíquica plena de dolor, angou, inferioritat i enveja que mouen el marit a dur a terme tot un seguit d'accions malèvols.

El color roig en aquest relat simbolitza la impulsivitat, l'ardor, la dualitat passió-acció, propis de la joventut, tot i que dut a l'extrem pel marit en tant que, finalment, «extériorisé, le rouge devient dangereux comme l'instinct de puissance s'il n'est pas contrôlé; il mène à l'égoïsme, à la haine, à la passion aveugle, à l'amour infernal» (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 963).

A mig camí entre el blanc i el roig hi ha el rosa, que representa en Cosme. El color rosa s'origina de la mescla dels dos colors anteriors, cosa que, al nostre parer, podria simbolitzar la posició d'en Cosme respecte al triangle amorós. En Cosme és al mig del matrimoni, és l'element torbador que impedeix que la Balbina estime el seu marit, perquè és només a en Cosme que ama. Sembla que al llarg de tota la tradició simbòlica la mescla entre el roig i el blanc ha estat recurrent, atès que re-

presenten, com hem dit, els contraris, i la unió de contraris genera una gran riquesa metafòrica:

Au septième siècle, selon Bède, le tombeau de Jésus-Christ était peint d'une couleur mélangée de blanc et de rouge. L'on retrouve ces deux éléments composants de la couleur rose, le rouge et le blanc, avec leur valeur symbolique traditionnelle, sur tous les plans, du profane au sacré, dans la différence accordée aux offrandes de roses blanches et de roses rouges, ainsi que dans la différence entre les notions de passion et de pureté et celles d'amour transcendant et de sagesse divine (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 952).

El color rosa no pot ser estudiat sense relacionar-se amb la flor que li ha donat el nom. De fet, tant el color com la flor indubtablement simbolitzen l'amor, «la rose est devenue un symbole de l'amour et plus encore du don de l'amour, de l'amour pur» (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 952). En aquest relat, l'únic amor pur, innocent, gairebé idealitzat és, sens dubte, el que es professen mútuament la Balbina i en Cosme. L'única història d'amor per la qual ens cal conèixer el nom dels amants. L'absència justificada d'apellatiu del marit s'explica, en realitat, pel seu paper perifèric amb relació a aquesta història d'amor. Ara bé, curiosament, és qui més protagonisme posseeix en el relat, atès que n'és la font narrativa (narrador homodiegètic extradiegètic).

El color blau és un *leitmotiv* que apareix a mitjan relat i acaba sent un malson per al marit, a qui se li apareix de manera recurrent, cada vegada revestit en més llocs i cossos: el somni, les estrelles, la lluna, l'aigua, la nit, la claror (tots aquests elements lligats al simbolisme de la dona). Finalment, «vaig arribar a pensar que tot era blau» (Rodoreda, 2009, p. 248). El misteri que genera aquesta aparició angixant es resol al final del conte quan el marit confessa que «el blau de la nit era [...] d'un blau com el blau dels ulls de la Balbina» (Rodoreda, 2009, p. 249). El blau envolta l'escena i abraça en la mort el cos i l'ànima del marit. En aquest blau hi ha la seua dona, a la manera d'una deessa, que és pertot, etèria.

El blau és un color suau per a la mirada, és un color pur, el de la volta celeste. El marit de la Balbina se sent inundat de la tonalitat blavosa pertot arreu. Chevalier i Gheerbrant en confirmen les qualitats:

Le bleu est la plus **profonde** des couleurs: le regard s'y enfonce sans rencontrer d'obstacle et s'y perd à l'infini, comme devant une perpétuelle dérobade de la couleur. Le bleu est la plus **immatérielle** des couleurs: la nature ne le présente généralement que fait de transparence, c'est-à-dire, de vide accumulé (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 148).¹

1. En negreta a l'original.

El blau és el color més profund i transparent a la mirada; de fet, els pintors moderns com Kandinsky l'empraven perquè el blau és un color que calma i, a diferència del verd, «il ne tonifie pas» (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 148). D'altra banda, el blau està relacionat amb el món dels somnis: «Entrer dans le bleu c'est un peu comme Alice au Pays des merveilles, passer de l'autre côté du miroir. Clair, le bleu est le chemin de la rêverie» (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 148).

En el conte aquesta ambigüitat és patent, ja que no sabem si el marit realment mor asfixiat pel gat o si és tot una al·lucinació, un somni que ha tingut i en què han aparegut tots els elements que inconscientment representaven la seua dona... De nou, aquesta qüestió queda oberta i podem confiar o no en la veu del narrador homodiegètic (marit).

El gat és un símbol freqüent en la narrativa rodorediana. Per exemple, té un paper primordial en *Aloma*, en què, segons Łuczak (2000, p. 154), existeix un «paralelismo entre las relaciones amorosas de Robert y Aloma, y la de la pareja de gatos, que observa la protagonista»; de fet, segons la mateixa autora, en una ocasió Rodoreda ja deixa intuir que Aloma momentàniament es metamorfosa en gat: «La transformación que se realiza en la psique de la protagonista llega a ser una especie de pre-metamorfosis sustancial» (Łuczak, 2000, p. 154). És aquell moment en què Aloma «mig boja de desesperació li va mossegar els llavis» (Łuczak, 2000, p. 154).

En un sentit més ampli, Chevalier i Gheerbrant apunten que: «Le symbolisme du chat est très hétérogène, oscillant entre les tendances bénéfiques et maléfiques; ce qui peut s'expliquer simplement par l'attitude à la fois douce et sournoise de l'animal» (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 247). De fet, seguint aquesta entrada, coincideixen els dos gats que apareixen al relat. D'una banda, tenim en Mixu (en Cosme), que és dolç, casolà, tranquil i carinyós. La seua indolència fa que finalment el marit el remate. En canvi, el darrer gat, l'obscur, el que viu al carrer, «més negre que la nit de les ànimes» (Rodoreda, 2009, p. 249), és qui acaba ofegant i fent morir el marit de manera lenta i dolorosa. L'heterogeneïtat del simbolisme del gat queda perfectament esculpida en aquest conte.

El punt de connexió entre el gat i la protagonista és la mirada. La Balbina, en morir, mira el seu marit: «Li veia els ulls tallats en ametlla que em miraven sense mirar-me i que brillaven com els ulls d'un gat a les fosques» (Rodoreda, 2009, p. 244). Aquest fragment apareix gairebé a l'inici del relat i representa un indicatiu de metamorfosi. La Balbina llança un primer senyal de l'ésser que la representarà. Un animal a qui s'estima però que primer haurà de ser sacrificat (pel marit) per a finalment poder ressuscitar i venjar-la. Aquest fragment s'arredoneix, doncs, quan en els instants finals del relat es diu: «Me'l vaig trobar al davant, amb els ulls de mel clavats en els meus, més negre que la nit de les ànimes» (Rodoreda, 2009, p. 249). El gat mira la dent de la Balbina com una advertència, com un desafiament de cara al marit per a recuperar l'honor que és seu, l'única cosa que queda físicament i que

simbolitza la Balbina: «Feia rum-rum sense parar i mirava la dent amb aquells ulls de mel d'abella» (Rodoreda, 2009, p. 249). Aquest segon gat, segons es desprèn del relat, podria encarnar la Balbina i ser l'element decisiu del relat perquè apareix al final i gràcies a ell s'accelera la fi del conte.

La mirada és un element primari en la narrativa rodorediana, cosa que apunta la nostra tesi sobre la consistència del símbol gat-mirada. Recordem que al pròleg de *Mirall trencat* Rodoreda advertia: «Una mirada et pot impressionar més que no pas la bellesa d'uns ulls» (Rodoreda, 2006, p. 9).

Dels tres símbols que hem volgut desglossar en aquest apartat, dos es relacionen amb el sentit de la vista, gat-mirada i color blau-ulls Balbina. El darrer símbol, que és el gerani, es connecta amb la Balbina a través de l'olor i de la forma. Els tres símbols recorden la Balbina, o almenys el seu marit, que és el narrador, així ens ho transmet. Com que el narrador no és fiable, perquè és homodiegètic, mai no podrem confirmar si aquests tres símbols es corresponen a tres metamorfosis de la Balbina. En tot cas, per seguir i eixamplar l'estudi, hem fet el vot de confiança en el marit, ens l'hem cregut i, per això, afirmem que, després de morta, l'ànima de la Balbina és present en forma de tres elements: el gerani, el blau i el gat, els quals de menys a més prendran venjança de la seua mort.

4.4.6. *La metamorfosi com a mite palingenètic*

En aquest cas, encara que ens coste de creure, al nostre parer la metamorfosi és un alliberament de la persona. Parlem d'un mite palingenètic. Tot i que ha de travessar la mort, la Balbina escapa d'una existència dolorosa i passa a un altre estat. En forma de gerani, de color blau o de gat, la Balbina aconsegueix fer el que no havia estat capaç en vida: turmentar el seu marit talment com ell havia fet amb ella. Per a la Balbina la metamorfosi és gairebé una decisió presa a consciència. Segons es desprèn del relat, ella accepta, resignada, la mort quan, diàriament, consent que el seu marit la vaja anihilant.

Per a la Balbina la mort significa un renaixement, un pas que ha de travessar per a alliberar-se i abocar-se a una altra vida. Per aquesta raó, parlem de mite palingenètic. Es tracta d'una història en què hom renuncia a l'existència present abans que s'acabe i es llança a viure una altra vida. En molts relats, com el cas nostre, significa un parèntesi. La mort en el món dels vius permet el passatge a una altra vida.

5. Els contes límit

5.1. «LA SALA DE LES NINES»

5.1.1. *Introducció*

«La sala de les nines» és una peça escrita des de la hipertextualitat més explícita en el sentit genetià (Genette, 1982). Es tracta d'una transformació seriosa de l'hipotext de Llorenç Villalonga a *Bearn o la sala de les nines*, de tal manera que aquest conte rodoredià cal entendre'l com un hipertext que recrea, a la seua manera, el text anterior villalonguà. I és que Mercè Rodoreda, en honor al seu company de lletres i a la seua més celebèrrima obra, va escriure el conte que hui tenim a les nostres mans i que pretén donar llum a un dels episodis més foscos de la història dels Bearn: les activitats perpetrades per l'avi de Don Toni a la sala de les nines. Un afer que Villalonga s'encarregà curosament d'insinuar, però mai de relatar.

«La sala de les nines» de Rodoreda fa també una aclucada d'ull a l'obra mallorquina pel que fa a l'aparell transmissor de la informació: veu i focalització modal. En aquest cas, si es pot, un pèl més rebuscat. Eladi Formentí troba a les golfes d'una casa una carta. Aquesta lletra fou escrita per algun anònim que devia ser molt proper al senyor de Bearn, atès que visqué amb ell l'aventura a l'interior de la sala. Després de conèixer la veritat ocultada pels Bearn i —en el pla real— pel mateix Villalonga, decideix posar tinta i paper als fets. Miraculosament, al cap d'anys, Eladi Formentí troba l'escrit, el transcriu i l'envia a Joan Mayols, el marmessor i únic supervivent de la tragèdia de Bearn. Així, la veritat és revelada al narrador testimoni per excel·lència de l'obra de Villalonga, Joan Mayols, la persona encarregada de relatar-nos la història dels Bearn.

Rodoreda, en aquest cas, també dona la veu a un personatge secundari: l'acompanyant amic del senyor de Bearn, que serà qui ens narre l'infern i l'allucinació viscuda a la sala de les nines.

Abans de passar a l'anàlisi de les metamorfosis i l'evolució de les transformacions en el senyor de Bearn —i també en les nines— farem una breu pinzellada del conte.

5.1.2. *Sinopsi*

En la casa dels Bearn s'esperava una criatura. Amb deliri, la mare desitjava que fora una xiqueta. Ja ho preparava i ho imaginava tot. «Volia una nena», però «li va néixer un fill i va semblar que ni se n'adonés» (Rodoreda, 2009, p. 206), de tal manera que el va fer pujar com una xiqueta i, per tant, li va contagiar el gust per les nines. Amb els anys aquest caprici matern es pagaria amb una desviació per part del fill (de les seues funcions i projeccions com a home i en una obsessió malaltissa per les nines).

Desaprovat per tots, el jove Bearn practica la seua passió d'amagat i totalment sol fins que un dia decideix trencar el seu silenci i portar un desconegut a la sala secreta... Allà el desconegut (i testimoni notarial dels fets) coneix la veritat oculta: el gran magatzem de nines, la cura que en pren el senyor i les exigències que reclamen les nines del seu senyor... En un episodi de pànic i d'allucinació, el testimoni anònim ens desvelarà la força i el semblant humà que posseeixen les nines.

Uns dies més tard de la visita nocturna, el senyor de Bearn serà mort en unes circumstàncies misterioses a la sala de les nines.

5.1.3. *Metamorfosis*

En aquest relat, assistim a dues metamorfosis de signe oposat: per una banda, hi ha el principi de metamorfosi del senyor de Bearn, quan el troben mort al final del relat: «Tenia els ulls oberts, de vidre de nina. I els molls clavats al ventre» (Rodoreda, 2009, p. 213). Per l'altra, hi ha la metamorfosi de les nines, que semblen gairebé humanes de tant ser tractades com a criatures. Com veurem, les nines passen de ser les germanes de Bearn a esdevenir les seues filles-dona, cada volta n'hi ha més i s'apoderen de la debilitat obsessiva del senyor de Bearn.

Tothom ha tingut nines o ninos alguna vegada, però, sens dubte, mai no han adquirit un rang tan elevat com en aquell cas. Les nines allà seuen a taula «al costat del nen [...] a l'hora de dinar i a l'hora de sopar» (Rodoreda, 2009, p. 206), el xiquet parla a alguna entre «cullerada i cullerada i fent-li un bes» (Rodoreda, 2009, p. 207). Unes mostres d'afecte exacerbades, més encara, tractant-se d'un xiquet. Per al senyor, ja des de petit, les nines no són mers joguets, sinó que adquireixen una dimensió humana. Les nines acabaran sent les úniques a qui s'abocarà i no el jutjaran.

La família de Bearn decideix tallar aquestes dinàmiques en el moment que el xiquet de Bearn es fa gran. Llavors, simbòlicament, com a molts xiquets, li arren-

quen tots aquells trets infantils per anar definint només aquells que el faran adult i sexualitzat: «Quan va ésser grandet li van tallar els rulls i el van separar de la nina» (Rodoreda, 2009, p. 207).

Llavors, els pares l'envien a córrer món i «viatjar per l'estranger». En tornar, però, el senyor no ha oblidat el seu deliri infantil i tota la lluíssor aconseguida en els viatges esdevé negror. El senyor ha tornat sobre les seues passes. Ara sí, imparable.

Per la sala de les nines hi haurà cada nit molt de tràfec. Allà, amb molt de recel i a l'empara de l'obscuritat, el senyor cuidarà de les nines com les seues criatures: «I deien que alguna nit es veia la seva ombra [...] amb la nina ben aferrada a coll o aguantant-la enlaire com si fos una criatura de debò» (Rodoreda, 2009, p. 207), «va fer pujar llits i bressols a la sala» (Rodoreda, 2009, p. 207), cosia vestidets, etc.

Contra la voluntat de tot el món, fins i tot de la seua mare, que ja no l'entén, el senyor cada cop va entrant a la sala més i més nines i les tracta com unes «senyoretetes». *Senyoretetes* i *criatures* són apel·latius per a referir-se a éssers humans que ací designen les nines. Amb aquesta metamorfosi onomàstica Rodoreda comença a encetar el camí de la metamorfosi total posterior.

Quan l'amic anònim entra a la sala, sembla que les nines ja han pres cos i caràcter. Trasbalsat per la nit i pel misteri de la sala, el visitant ens narra «la mena de presència que hi ha darrera de les coses» (Rodoreda, 2009, p. 208), això és, la presència que amaguen alguns objectes de la sala. «Vaig començar a sentir una angúnia» (Rodoreda, 2009, p. 208) molt gran en el moment que comença a sentir «xiuxiuejos», quan entreveu «lluïssors que s'apagaven de seguida» (Rodoreda, 2009, p. 208), quan les ombres d'ells dos i de les nines es confonen («les nostres ombres i les ombres de les nines van començar a dansar per les parets» [Rodoreda, 2009, p. 209]). En aquesta mena d'aquellarre inicial, el senyor fa el canvi i, sense temor, tracta les nines de manera gairebé sagrada, amb molta tendresa. Per exemple, és força comprensiu quan afirma: «Em va dir que s'acostava tant perquè ella no ho sentís, perquè no ho sabia que estava clavada pels peus» (Rodoreda, 2009, p. 208). És tendre i amorós quan les toca, les acarona i les besa: «Es va ajupir i li va besar el baix de la faldilla» (Rodoreda, 2009, p. 208), «quan passava per davant d'una nina gran li feia una carícia distreta» (Rodoreda, 2009, p. 209). És molt servicial i, per això, els planxa, els cus i les pentina. Per tot plegat, les nines aparentment l'estimen: «Les tres nines se'l miraven i la del mig [...] reia una mica» (Rodoreda, 2009, p. 209).

Astorat veient l'escena, el visitant no sap com reaccionar. El senyor el convida a participar arreglant-les, però ell vol marxar: «Me'n volia anar, però no trobava la manera d'anar-me'n» (Rodoreda, 2009, p. 210). Mentrestant les nines van prenent força i comencen a manipular el senyor, el qual es veu obligat a complaure-les. Per a calmar el son d'una nina, el senyor va «començar a gronxar-la com si fos una criatura amb les venes plenes de sang. Li endreçava els cabells amb una mà que tremolava i li deia que li faria un bes als ulls [...]. I la va descalçar i va besar-li les plantes

dels peus fins que va semblar que ja dormia» (Rodoreda, 2009, p. 210-211). En aquest punt el senyor sembla més aviat un esclau que ha d'estar en tot moment pendent de les seues exigències. Les nines s'apoderen i volen cadascuna la seua parcel·la d'influència. És per això que el senyor vol «brodar el nom de cada nina en els vestits per no posar els vestits d'una a l'altra» (Rodoreda, 2009, p. 211). Cada nina posa de manifest la seua sobirania. Davant d'aquesta situació egòlatra, el senyor no pot satisfer-les a totes —semblen gairebé un exèrcit— i se sent malament, nerviós i estressat: «De vegades s'equivocava i aleshores estaven intranquilles i armaven el gran bull, car només volien dur coses que fossin seves» (Rodoreda, 2009, p. 211).

En aquest punt del conte la metamorfosi de les nines no és un indicatiu, sinó una evidència. Les nines han guanyat la partida sobre el seu senyor i el tracten al seu caprici. Davant del tumult *in crescendo* que s'ha generat, el senyor apaga els llums i s'acaba el joc. Les nines callen i tots plegats s'adormen a la sala. Però les seues presències resten intactes i, de manera gairebé al·lucinant, entre la realitat i el somni, el visitant afirma:

No sé si ho vaig somniar, però guard el record d'unes ombres a penes desitriables que canviaven de lloc sense que mai les veiés moure, de sorolls insòlits: gemecs ofegats com si les nines, rabioses de no poder estar soles, se m'acostessin amb la boca plena de males paraules i mossegant-se la llengua per no deixar-les sortir (Rodoreda, 2009, p. 212).

Les nines es venjaren de la traïció del seu amo, que les ha mostrades a un desconegut i n'ha desvelat el secret. Una nit, dies després d'haver estat visitades per l'amic, hi ha una gran baralla entre el senyor i les seues pròpies súbdites. Culmina ací el procés de metamorfosi i tant nines com senyor s'anivellen. Les unes en un procés clar d'humanització; l'altre, en un procés invers de degradació. Deleroses d'enfrontar-se al seu amo, les nines el maten. Finalment, a trenc d'alba, s'esclareixen els fets i es posa llum a l'escenari de la batalla:

Tenia els ulls oberts, de vidre de nina. I els molls clavats al ventre. No sé per què vam anar a dalt; vam travessar l'oratori, ens vam enfil·lar per l'escala secreta i vam esbotzar la porta de la sala. Hi havia moltes nines esquitxades de sang i la de la vitrina era per terra amb les cames arrencades. Ran de la finestra, dreta, però una mica decantada, si caic no caic, hi havia la nina dels peus clavats. [...] Amb el corrent d'aire va caure d'esquena, plana de cara al sostre, i el vidre dels ulls era igual que el dels ulls del jove senyor Bearn (Rodoreda, 2009, p. 213).

La metamorfosi en aquest conte es presenta una mica diferent de la resta de relats. En primer lloc, no és només un individu qui es metamorfosa sinó dos (ell i les nines). A més a més, la metamorfosi no és total, sinó parcial: els éssers metamorfosats es troben a mig camí entre l'home i les nines, d'aquesta manera un es-

devé l'altre i l'altre esdevé l'un. La metamorfosi en aquest relat representa un desig d'alliberar-se de la pròpia condició i esdevenir-ne una altra, més harmoniosa amb els propis desitjos.

D'aquesta manera, el senyor, desorientat des de petit pel tracte gairebé humà que els és concedit a les nines, acaba per veure-les com unes «criatures» o unes «senyorettes», a les quals podrà aferrar-se sense constrenyiments i podrà estimar-les sense mesura, sempre sent, però, el seu amo. La seua passió per les nines els insuflarà de vida i a ell el rebaixarà per a assemblear-s'hi. En morir, el senyor té els ulls i el ventre de nina. Parlem, llavors, d'una metamorfosi.

Per la seua banda, les nines, amb l'alé de vida, i cada cop més apoderades pel seu nombre creixent, reclamen sobirania i atenció. Són dotades de personalitat, de sentiments i experimenten frustracions. Les nines no són éssers inanimats: tenen vida i és, per això, que nosaltres hem interpretat que hi ha metamorfosi.

5.1.4. *Les nines*

Tots hem tingut alguna vegada un nino o una nina. N'hem tingut, de fet, de totes les formes, estils i colors, i no es tracta d'un objecte lúdic actual. Sabem des d'antic que ens fan companyia.

Quan som infants, les nines i els ninos ens acompanyen pertot arreu, són el nostre amic imaginari, a qui tot ho contem, a qui cuidem, a qui portem als nostres llocs secrets, etc. De fet, hi ha tota una escola educativa que instrueix les xiquetes des de petites a preparar-se per a tenir cura de la família a través de la pràctica continuada del joc de les nines. Perquè, curiosament, quan les xiquetes hem tingut nines, molt sovint no les hem considerades amigues, sinó més aviat filles i, nosaltres, petitetes, n'èrem les mares.

Hi ha moltes classes de nines, però la majoria coincideixen en una cosa: tenen trets facials i corporals infantils. Les nines són fetes perquè les xiquetes hi juguen, per tant, han de ser petites com elles. Tenen les seues mateixes necessitats i atencions. Les nines del conte responen també a aquest perfil: es deixen acaronar, gronxar i besar com unes xiquetes. Ara bé, demanen, amb violència, cura i atenció per part de l'amo.

Com a referent que són de l'imaginari col·lectiu infantil, les nines apareixen en molts relats: hi ha referències des d'Egipte fins a Roma, però, sens dubte, les que més ens sonen provenen d'alguns dels relats més cèlebres de l'època contemporània. Recordem, si no, *Toy Story*, *El trencanous*, *El soldadet de plom*...

El mot *nin-nina* comparteix la mateixa etimologia que *nen-nena*, és a dir, que des del mateix origen de la paraula es fa patent la semblança que mantenen els xiquets i els ninos. De fet, en alguns llocs del domini lingüístic, com ara als Pirineus o a Mallorca, als infants també se'ls sol anomenar *nins*. Resulta una paradoxa que,

en fer-nos grans, moltes persones que hem estimat els ninos els agafem por i ens provoquen inquietud. Quan érem petits, els revestíem de vida; llavors el seu semblant antropomòrfic tenia sentit ple. En el moment que aquest pacte de versemblança es trenca i cau el mur de fantasia, la semblança irrevocable dels ninos als humans ens pertorba. Els seus ulls, les seues faccions, la seua motricitat..., els descarten de ser mers objectes i ens descol·loca. En molts casos, com hem vist en la tradició popular —que continuen Villalonga i Rodoreda—, els ninos tenen una natura escindida. Durant el dia, als ulls dels humans, són la seua propietat i actuen com a ésser inerts i irredempts, però en el moment que s'alliberen de la supervisió humana... clic! Despertem i tenen ànima. (Això ocorre majoritàriament a la nit, quan els infants descansen, vegeu el conte del *Trencanous*, *Toy Story* o la mateixa *Sala de les nines*.) La vida dels ninos, amb tot, sempre resta subjecta a tribulacions, i la seua llibertat, doncs, sol estar condicionada a la presència de l'amo/a.

En el camp de la robòtica, hi ha una hipòtesi que s'anomena *vall inquietant* i que pot aplicar-se sense impediments també a les nines. Aquesta hipòtesi afirma que quan hi ha una rèplica antropomòrfica que s'assembla en excés a l'aparença i al comportament d'un humà causa una resposta de rebuig entre els observadors humans. En un principi, com més semblant siga l'aparença d'un robot a la d'un humà, més empatia podrà haver-hi. Ara bé, quan es creua una línia d'excessiva similitud, la resposta és el rebuig.

El nostre protagonista, sorprenentment, no ha patit mai aquesta sensació d'estranyesa o de rebuig envers les nines, cosa que es deu a l'alteració de la conducta que ha tingut des de petit respecte d'elles. L'amic visitant, en canvi, ens representa a tots nosaltres quan ens confessa els seus sentiments i el seu pànic en comprovar no solament la increïble humanització de les nines, sinó també el comportament delirant del seu amic.

5.1.5. *El mite de la metamorfosi*

Com hem vist en la introducció, és difícil emmarcar aquest conte estrictament dins la classificació de metamorfosis. La focalització en un narrador testimoni, la metamorfosi parcial i la incertesa de no poder saber com s'ha produït la transformació generen, tot plegat, dificultats a l'hora d'entendre què suposa la metamorfosi per als individus i, per tant, de saber a quin tipus de mite ens remetem. Nosaltres hem volgut fer una lectura en què intentem donar un sentit a la metamorfosi tant en el cas de les nines com en el del jove Bearn. Amb tot, és una lectura que no té voluntat d'erigir-se com a definitiva.

El mite de la metamorfosi en aquest relat és ambigu perquè implica apropar-se en cada cas a l'estat cobejat. En situar-se en posicions contraposades, la metamorfosi esdevé una lluita de contraris que acabarà amb llur destrucció total. La meta-

morfosi, a més, en el cas de les nines, és gairebé continuada; no és el cas, però, del senyor de Bearn, de qui no tenim notícies de la transformació fins al final. El sentit de la metamorfosi pot ser, per tot, de signe oposat en cada cas. Per al senyor de Bearn, metamorfosar-se significa una degradació de la seua condició humana que ha estat alterada des de petit, i l'ha fet relacionar-se amb éssers inanimats. Per a les nines, tanmateix, la metamorfosi significa un ascens en la seua condició, una humanització. Per a ell, doncs, la metamorfosi és un mite de degradació; per a elles, en canvi, un mite palingenètic. Ara bé, la transformació de les nines no comporta l'assoliment de la qualitat més preuada de la condició humana: la llibertat. Elles només han guanyat «a mitges» la condició de persones i, per tant, continuen depenent de l'amo. La conscienciació d'aquest estat «incomplet» és el que explica la seua tràgica revolta final. No es pot jugar amb la vida i la humanització: els éssers creats es revolten.

5.2. «EL SENYOR I LA LLUNA»

5.2.1. *Sinopsi*

Una mostra curiosa del monòleg autobiogràfic, ja que el narrador primer o extradiegètic simplement inicia el relat per donar tot just la paraula al personatge del botiguer, transformat en narrador segon o intradiegètic, que conta les seues estranyes experiències amb la lluna al personatge narrador primer, convertit en narrador intradiegètic en aquest relat de segon nivell o metadiegètic. És a dir, que el narrador primer responsable del monòleg autobiogràfic només té una aparició momentània a l'inici absolut del relat i tota la importància diegètica recau en el relat segon.

Aquest narrador segon li conta que, després de vendre una botiga, s'havia comprat una torre i se n'anà a viure-hi. De viure sol començà a agafar manies. La més cridanera fou la d'eixir totes les nits a caminar pel jardí «tant si feia fred com si feia calor» (Rodoreda, 2009, p. 231). La seua vida era molt monòtona: de dia, endreçava i feia totes les tasques de la casa; a la nit, eixia a passejar ben mudat pel jardí.

Una nit va passar un fenomen particular. La porteta del jardí que donava als camps estava oberta i «pel buit de la porta entrava un raig de lluna molt brillant que anava a parar al peu del sortidor» (Rodoreda, 2009, p. 232). La resta del jardí estava fosc, sense lluna, només s'hi filtrava per aquell punt. Atret pel reilet de llum, el va seguir fins que es va trobar la lluna. Aquest viatge es va repetir ininterrompudament i el va mantenir molt en secret.

Les anades i vingudes a la lluna omplien de felicitat i sentit la vida del senyor: en cada moment del dia anhelava l'arribada de la nit. Una vesprada va trobar un objecte curiós al jardí. Es tractava d'una lletnia. A la nit, quan va tornar a pujar a la lluna, en va veure moltes més. D'aquelles lletnies en germinaven brots. De les

que eren a la lluna els brots davallaven cap a la Terra; de les que eren a la Terra, els brots ascendien cap amunt. Tot plegat com unes estalactites i estalagmites:

Devien caure de la lluna quan jo hi era i es plantaven sols i brotaven i s'enlairaven com esperitats amb una fúria de planta boja que feia esgarriar. [...] I els de dalt, els que brotaven de la lluna, feien el fil cap avall, com si anessin a trobar els del sortidor. De seguida hi va haver una xemeneia que baixava i una altra que pujava (Rodoreda, 2009, p. 233).

Aquestes dues ximeneres finalment un dia es van ajuntar i el senyor ja no va tornar a la lluna seguint el raig de llum, sinó per dins de la ximenera. Va procurar amb molt de recel de mantenir bé aquestes connexions i llavors les anava lligant, retallant, endreçant, etc. Un cop l'obra va ser ben acabada, va gaudir de la feina feta, feliç: «Cada nit prenía la lluna una estona» (Rodoreda, 2009, p. 234).

Un any i mig després tot es va esquinçar. La ximenera estava trencada i era l'únic camí que li quedava per anar a la lluna, ja que, des de feia temps, la llum no entrava per la portella. El senyor ho va intentar de totes les maneres, però no va aconseguir refer la seua obra. Va perdre l'esperança.

Temps després, quan gairebé ja estava superat, la lluna va tornar a donar llum, però per darrera vegada: «La porteta del jardí va obrir-se sense que les frontisses li grinyolessin com una porta morta» (Rodoreda, 2009, p. 235). La lluna li va oferir l'últim viatge: «La lluna bondadosa m'havia obert un darrer camí d'esperança però era un camí trencat» (Rodoreda, 2009, p. 235).

L'home, conscient que tot s'havia acabat, va decidir enterrar la seua experiència. I una forma de matar el seu secret i llevar-li pes va ser contar-ho al seu interlocutor. Com a record d'aquella experiència al senyor li han quedat algunes marques facials que recorden la superfície lunar. A dintre, en canvi, li ha quedat dolor i tristesa:

Dintre de mi no hi ha res. Només les coses tristes que hi ha a dintre de tothom. Sí. Només les coses tristes que se't queden a dintre estirades i planes com els morts a dintre de la terra... Cementiris i cementiris... A dintre de la terra. Sí senyor. A dintre de la terra (Rodoreda, 2009, p. 236).

5.2.2. *Metamorfosi*

La metamorfosi que s'esdevé a «El senyor i la lluna» és semblant a la de «La sala de les nines». Després d'un contacte tan prolongat amb la lluna, l'home acaba desenvolupant alguns trets facials que recorden la superfície lunar: té foradets i un color blanquinós semblant al del satèl·lit, «amb la cara blanca, una mica cremada i una mica foradada perquè la lluna viu d'això...» (Rodoreda, 2009, p. 236). Es tracta, doncs, d'una metamorfosi parcial perquè el senyor no mostra grans canvis

en la seua fisonomia. Altres contes com «La salamandra» o «El riu i la barca» constitueixen exemples clars de metamorfosi. En el cas de «La meua Cristina», l'home no es transforma en cap animal o planta (com en «Una fulla de gerani blanc»), però la transfiguració de la seua pell en perla i en la carn tendra —com la de la Cristina— són canvis impactants, estesos arreu del seu cos. Pel que fa a «La sala de les nines», els ulls de nina i els molls al ventre són els indicis que ens fan parlar de metamorfosi. En el relat que tenim a les mans —«El senyor i la lluna»—, els trets metamorfoats són encara més subtils. Parlem de metamorfosi, és clar, però no sense tenir en compte la gradualitat dels canvis de més («La salamandra» o «El riu i la barca») a menys («El senyor i la lluna»).

5.2.3. *Símbols*

El principal símbol d'aquest relat és, sens dubte, la lluna. La Lluna és l'astre més venerat pels humans juntament amb el Sol. De fet, la seua aparició cíclica mantenia unes influències sobre els humans i sobre la Terra molt superiors a la presència del Sol. Popularment, s'han relacionat les fases lunars amb la plantació i la recollida dels cultius, el cicle menstrual, les marees i, fins i tot, amb el creixement dels cabells, la reproducció, etc.

Científicament, el fet que la Lluna siga tan a prop de la Terra ha creat una força d'atracció que fa que els planetes roten a un ritme constant i que les influències entre l'una i l'altra siguin abassegadores. Recordem que la Lluna va col·lidir amb la Terra i llavors va inclinar-ne l'eix. Gràcies a l'angle inclinat que va agafar la Terra, la llum del Sol incideix de manera diferent en cada època de l'any i, per tant, existeixen les estacions, l'estabilitat climàtica i, en definitiva, el cicle de la vida. En síntesi, tant la col·lisió com l'atracció de la Lluna dota la Terra d'estabilitat. En cas que la Lluna s'allunyara, aquest cicle perfecte es desballestaria. Per tant, la presència de la Lluna és més o menys perceptible per als humans, però irremeiablement condicionant per a la vida a la Terra.

Tot i la petitesa de la Lluna, els humans l'hem igualada al Sol, que és l'astre rei i una estrella força més gran que el satèl·lit. Inconscientment, la humanitat ha percebut una mida irreal, però que és lògicament explicable. La Lluna i el Sol són capaços d'eclipsar-se, és a dir, de tapar-se l'una a l'altre, de manera que l'efecte òptic ens fa creure que tenen la mateixa mida. Si bé la Lluna té un radi quatre-centes vegades inferior al del Sol, és tres-centes noranta vegades més a prop de la Terra, cosa que, de nou, en reforça la imatge de grandesa.

Chevalier i Gheerbrant apunten que, efectivament, «c'est en corrélation avec celui du soleil que se manifeste le symbolisme de la lune» (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 681). Segons els autors, les dues característiques principals de la lluna són la llum que desprén (que és un reflex de la llum solar) i les fases per què passa.

D'aquesta manera, «elle symbolise la dépendance et le principe féminin, ainsi que la périodicité et le renouvellement. À ce double titre, elle est symbole de transformation et de croissance» (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 681).

El senyor que va a la lluna és un home amb alguns trets femenins, «begut de galta, amb els ulls petits i enfonsats, els llavis tendres, molt estrany, com els llavis d'una boca femenina i jove» (Rodoreda, 2009, p. 231). No és la primera vegada que Rodoreda crea un protagonista home amb trets femenins (recordem «La sala de les nines», «El riu i la barca», *Quanta, quanta guerra...*). Són éssers marcats per una sensibilitat exacerbada i mancats d'alguns trets emblemàtics de la virilitat, persones que no s'encabeixen dins els rols de masculinitat o feminitat establerts per la societat. Segons Arnau, aquesta tendència rodorediana a crear personatges de tall androgin prové de l'esoterisme: «Mercè Rodoreda, atreta per l'esoterisme, va manifestar d'una manera gairebé lògica l'afinitat que sent per l'androgenisme» (1990, p. 149). Un tipus de personalitat que l'autora relacionava amb els artistes i que era considerada «l'ideal de perfecció espiritual» (Arnaú, 1990, p. 150).

La lluna, en aquest relat, és símbol de renaixement i de mort. Està lligada al canvi i a la transformació, com hem dit adés, però també està relacionada amb el traspass: «C'est pourquoi de nombreuses divinités lunaires sont en même temps chthoniennes et funéraires» (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 682). Anar a la lluna significa, al principi, per al nostre senyor, un naixement i, finalment, una mort, quan la lluna li ofereix el darrer viatge. És un home diferent de la resta, per la qual cosa ningú no l'entendrà ni el creurà, és algú privilegiat que ha pogut desafiar les lleis de la Terra i arribar a la Lluna: «Le voyage dans la lune ou même le séjour immortel dans la lune, après la mort terrestre, sont réservés, selon certaines croyances, à des privilégiés» (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 682).

La lluna l'ha acollit i li ha renovat la vida i ell s'hi acomodarà en aquesta nova existència. Per tal que l'home pugui tornar a la Terra i tancar el seu cicle experiencial (mort terrestre – vida a la lluna – mort lunar – renaixement a la Terra), la lluna haurà de fer morir la seua vida lunar i retornar-lo a la Terra. L'home, enyorat de la seua vida anterior, percebrà aquest sacrifici amb molt de dolor, però deutor d'un gran aprenentatge encara que siga en forma de tristesa: «Dintre de mi no hi ha res. Només les coses tristes que hi ha a dintre de tothom. Només les coses tristes que se't queden a dintre estirades i planes com els morts a dintre de la terra...» (Rodoreda, 2009, p. 236).

5.2.4. *El mite de la metamorfosi*

Com en el cas anterior —«La sala de les nines»—, la metamorfosi que s'opera és tan lleu que el relat pot fins i tot no adscriure's a la línia de relats amb metamorfosi. De fet, tenim molt poques dades al conte que ens expliquen què han significat

les anades i vingudes de l'home a la lluna. Entenem que està trist perquè la seua rutina secreta ha acabat per sempre, però, més enllà d'aquestes dades, no coneixem quina implicació ha tingut en la seua vida el susdit parèntesi. De fet, no podem arribar a comprendre què suposa per a ell la blancor i tenir clotets a la cara. Per tant, ens és impossible saber quin és el sentit de la metamorfosi en el relat i decidir a quin tipus de mite s'adscriu.

5.3. «LA GALLINA»

El conte que tenim a les mans és complex pel que fa a la seua adscripció en la llista que hem elaborat de contes amb metamorfosi. La dificultat rau en el fet que no hi ha indicis suficients per a creure que la Matilde efectivament s'ha metamorfosat en la gallina. Potser algun lector pot interpretar-ho, ja que el marit quan s'adreça a la gallina en la seua intervenció final —i culminant— l'anomena com la seua antiga muller: «Matilde, Matilde...» (Rodoreda, 2009, p. 204).

Els nostres dubtes respecte a aquesta hipòtesi són més grans que les nostres certeses. La focalització presa (interna) en el fill no ens permet constatar si l'ànima de la difunta s'ha traspassat a la de la gallina, perquè el pensament de l'animal i de la dona lògicament queda silenciada. D'altra banda, a diferència del relat «Una fulla de gerani blanc», no hi ha connexions evidents entre la gallina i la Matilde. Recordem que en l'altre relat la fulla feia olor de la dent de la Balbina, el color blau era el mateix que el dels seus ulls i el gat tenia el color i la forma dels ulls de la Balbina. En el conte de «La gallina» aquestes connexions no queden materialitzades, ni tan sols suggerides en la figura de la gallina.

El que ocorre en «La gallina» és que l'animal pren el lloc buit que ha deixat la difunta i acaba establint-se com la matriarca de la família. Té poder sobre el marit —que la malcria i la cuida— i sobre el fill, a qui de vegades tracta amb una certa superioritat.

En realitat, qui fa les funcions reals de la mare és el fill, ja que la gallina només ocupa el lloc de poder, però no s'encarrega de les tasques que eren confiades anteriorment a la Matilde. El pobre xiquet perd per totes bandes: perd la mare, perd l'amor del pare, es carrega les feines de la casa i ha de suportar una gallina despòtica.

Som en un terreny, doncs, que es presta a diferents interpretacions. La manca de referència sobre l'ànima de la dona o sobre algun tret característic que haja estat imprès en la gallina ens fa pensar que potser no es tracta, en aquest cas, d'una metamorfosi. Potser es tracta d'una al·lucinació del marit, que desitja tan ferventment la companyia de la seua difunta dona que acaba autoenganyant-se i fent-se creure que la gallina és la seua anterior esposa. Podem parlar també de metamorfosi si prenem com a argument i evidència única i irrefutable el nom: anomenar-se

Matilde significa ser la Matilde. En darrer lloc, podem estirar més el fil interpretatiu i parlar de metempsicosi. L'esposa es transfigura en gallina i mitjançant aquesta reencarnació pot restar amb la seua família. Aquesta és la interpretació, sens dubte, més forçada perquè no tenim en cap cas indicis que la transfiguració duga implícita una purificació o un enaltiment de l'ànima (com ocorre en la metempsicosi), ans al contrari, sembla que la desídia i la senzillesa que caracteritzaven la mare es transformen en l'egoisme i la dominació que caracteritzen la gallina.

Per què, doncs, Rodoreda va triar aquest animal com a símbol? L'ambient del conte és una casa amb alguns animals de granja, entre els quals destaquen els conills, els gats i les gallines. Cadascun d'aquests animals apleix una funció: els conills són morts en un ritual molt precís i descrit al detall (Rodoreda, 2009, p. 202); el gat és un animal força estimat per Rodoreda i, per això, apareix en altres contes, com ara «Una fulla de gerani blanc». En aquest cas, el gat també té una funció malèfica, és qui assassina els conills i també qui, gràcies a la seua agressivitat, lluitarà contra la gallina. Contra totes les expectatives, la gallina no serà derrotada pel gat. La seua superioritat i força la faran tenir un duel bastant igualat, en el qual cap dels dos serà vencedor.

La gallina, en una granja, té fonamentalment la funció de pondre ous. Aquesta gallina, però, no és tant que no en pon gaires, sinó que, a més, els que acaba ponent se'ls menja. En aquest cas, la gallina representa la figura de la mare terrible (Jung, 2015, p. 416), que fa de tirana. Tot el que li fa l'home són manyagueries i el xiquet li fa de vailet de servei:

Petita, petita, crida el meu pare d'un tros lluny quan torna de la feina. Ella l'espera, entren a dintre junts i ell li dóna fulles de col que li regala un company de l'obra (Rodoreda, 2009, p. 204).

L'endemà mateix el meu pare va agafar la gallina, va desfer la gàbia a cops de destrat i es va passar tot el sopar amb la gallina a la falda [...] i el meu pare li donava molles de pa i ella se les menjava (Rodoreda, 2009, p. 203).

El meu pare es va posar la gallina a l'espatlla [...]. Després es va asseure, em va dir que preparés el sopar i que volia una ceba a l'amanida (Rodoreda, 2009, p. 204).

Cansat de ser gairebé el seu súbdit, el xiquet decideix marxar de casa perquè la gallina és com aquella madrastra que no accepta els fills de l'altre:

La gallina era com una ombra tranquil·la... Em van passar les ganes de tornar a casa. Només tinc ganes d'estar sol, de no pensar, i d'escopir (Rodoreda, 2009, p. 203).

No tornaré a casa. Em quedaré a viure aquí fins que el vent m'assequi. Hi ha herbes que viuen aquí dalt fins que el vent les asseca. [...] Així que la meva mare es va morir ja em van venir ganes d'anar-me'n (Rodoreda, 2009, p. 201).

«La gallina», com veiem, és un conte difícil d'encabir en el conjunt de les metamorfosis perquè no hi ha cap indicatiu que ens connecte la Matilde i la gallina, tret del nom. Aquest fet ens fa difícil adscriure la metamorfosi a un tipus de mite (palingenètic, de degradació, de creixement) perquè no sabem ben bé quina és l'evolució i el sentit del canvi en l'ànima del personatge. Pel que fa als símbols, així mateix, és complex o més aviat arriscat lligar-los a la metamorfosi perquè no tenim suficient informació sobre la transformació de la persona.

6. Esquema general dels contes

Després d'haver fet l'anàlisi minuciosa dels contes, resumim la informació més rellevant dels epígrafs «metamorfosi», «símbols» i «tipus de mite» per facilitar-ne l'aproximació als continguts.²

<i>Conte</i>	<i>Metamorfosi</i>	<i>Símbols</i>	<i>Tipus de mite</i>
«El riu i la barca»	L'home es transforma en peix en un procés semblant a un part. L'espai actua com a espai uterí.	Peix, element aigua, element foc i element aire.	Mite palingenètic. Després de la mort com a humà, l'home renaix com a peix, el seu estat cobejat. Connexió amb la infància.
«La salamandra»	Mentre crema dolorosament en la foguera, la xica sent com va transformant-se en salamandra.	Salamandra, bruixa i salze.	Mite de degradació. La metamorfosi no constitueix, en cap cas, una millora de les condicions de vida de la xica, ans al contrari, està exposada a més perills i serà vulnerable al món humà i a l'animal. Els mites de degradació estan relacionats amb el motiu del castic.

2. Podem comprovar que, a mesura que avancem en l'anàlisi dels contes, es fa més difícil determinar la metamorfosi i la seua funció com a mite. De la mateixa manera, el recurs als símbols per a crear un paisatge mític i simbòlic disminueix.

<i>Conte</i>	<i>Metamorfosi</i>	<i>Símbols</i>	<i>Tipus de mite</i>
«La meva Cristina»	Procés lent. El mariner, després d'anys dins la balena, ix transfigurat, revestit de crosta de perla i les seues mans tenen la pell brillant com la de les petxines.	Tauló, cinturó, ganivet, perla i balena.	Mite palingenètic. Després d'un sacrifici simbòlic dins del ventre de la balena, lluitant per determinar-se a ell mateix, l'home ix de la balena i ressorgeix com un ésser nou, distint de la resta.
«Una fulla de gerani blanc»	En morir la Balbina, es transfigura en una fulla de gerani blanc.	El gerani (blanc, roig i rosa), el color blau i el gat.	Mite palingenètic. La metamorfosi s'entén com l'alliberament d'una vida dolorosa i el traspàs a un nou estat més tranquil i harmònic.
«La sala de les nines»	El senyor de Bearn parcialment es transforma en nina i les nines, per la seua banda, acaben tenint trets humans (humanització). Són dos processos oposats, ja que creen un xoc de poder.	Les nines.	Mite de degradació? A causa de la focalització i de la metamorfosi parcial és difícil entendre què suposa la metamorfosi per als individus.
«El senyor i la lluna»	Metamorfosi parcial. Després d'un contacte prolongat amb la lluna, l'home manifesta trets facials que recorden la superfície lunar.	La lluna i la Terra.	La metamorfosi és tan lleu al relat que és difícil d'explicar quines són les conseqüències del canvi, és a dir, què ha significat en la seua vida.
«La gallina»	La Matilde s'ha transfigurat en la gallina? No en tenim cap certesa.	La gallina.	?

7. L'aparell transmissor de la informació

Mercè Rodoreda fou una escriptora molt interessada en la indagació i l'explotació del món interior dels personatges. Fins i tot alguns manuals la proposen com una de les principals representants de l'anomenada *novella psicològica*. Aquest interès constant per a fer transparent el món interior és, doncs, un dels principals trets que representen l'autora.

Personatges com Aloma, Colometa, Adrià Guinart, el jardiner, Cecília Ce..., no deixen indiferent el lector. La majoria de lectors, de fet, solen confessar que se senten atrets per les obres de Mercè Rodoreda perquè s'identifiquen amb els seus personatges. Alguns admeten que les obres de l'autora són duríssimes i no precisament pels fets que s'hi narren, sinó per la profunditat i la visceralitat amb què es viuen en la pell dels protagonistes.

L'atracció que provoquen els personatges de Mercè Rodoreda té una explicació tècnica que va més enllà de la seua ineludible innocència i del seu carisma. Rodoreda irrompé amb força en el panorama literari amb un recurs molt rendible: el monòleg autobiogràfic.

El monòleg autobiogràfic fou estudiat en la nostra publicació anterior, *Mecanismes narratius en la construcció dels personatges de la novellística rodolediana* (Bolo, 2017), seguint les propostes de Dorrit Cohn (1981) i de Luis Beltrán Almería (1992). El definíem com una forma de relat en primera persona que es caracteritza per l'associació d'un mode de presentació monològic, és a dir, des del punt de vista d'un sol personatge i sotmés a la cronologia dels esdeveniments. Es tracta d'un discurs regit per la lògica i la regularitat temporal, una mena de monòleg —confessió— pronunciat per un locutor solitari.

La versemblança i la veracitat d'aquest discurs no rau únicament en la seua manera de presentar-se —amb una lògica temporal del passat cap al present—, sinó també pel contingut que transmet. Una persona està contant la seua història

i ho fa per comprendre's, per autojustificar-se. Mitjançant el discurs s'aspira a l'autoconeixement. Rodoreda aconsegueix fer sentir al lector que escolte la veu d'una persona senzilla, amb un llenguatge convencional i una articulació discursiva simple. Heus ací la mestria: sota l'aparença «d'escriptura parlada» (Arnau, 1982, p. 119) s'amaguen tot un ventall de recursos d'aprehensió del món interior i de transposició del discurs pronunciat que demostren un domini tècnic absolut, presumiblement dissimulat.

Partint del record, la vida d'aquests personatges és narrada cronològicament, amb les prolepsis i analepsis característiques de qualsevol discurs oral, començant des del punt en què ells decideixen donar llum a la seua vida i enfosquint els moments que es volen oblidar. En les novel·les rodoredianes, un personatge se separa del passat i ens el transmet per a donar-li sentit i valor.

En la majoria dels casos, parlem d'un narrador extradiegètic homodiegètic (o autodiegètic) que elabora un discurs ordenat sobre els fets de la seua vida. Aquest tipus de discurs és el que Dorrit Cohn (1981) anomena *monòleg autobiogràfic* i caracteritza les novel·les *Aloma*, *Jardí vora el mar*, *La plaça del Diamant*, *Quanta, quanta guerra...* i *El carrer de les Camèlies*.

Rodoreda trasllada també a la seua producció contística aquest recurs tan peculiar de l'aparell transmissor de la informació (veu, focalització i distància modals), de manera que, curiosament, la majoria dels relats que hem analitzat s'adscriuen al monòleg autobiogràfic. Parlem de «La salamandra», «La gallina», «El riu i la barca», «Una fulla de gerani blanc» i «La meva Cristina».

En tots aquests relats es repeteix l'opció tècnica del monòleg autobiogràfic. És cert que les limitacions temporals del conte fan que el discurs no prenga l'aire d'una vida, com sí ho fan les novel·les, però la lògica temporal aplicada al relat breu aporta fluïdesa i facilitat a l'hora de ser llegit. El narrador extradiegètic homodiegètic d'aquests relats ha viscut una experiència apoteòsica: s'ha metamorfosat. Ens contarà, amb suma de detalls, els seus antecedents millor que ningú, les seues aspiracions, les seues frustracions, les sensacions que experimentarà durant la transformació i, si escau, les conseqüències de tenir un cos nou i abordar una vida nova.

El narrador coincideix, doncs, en la majoria de casos, amb l'ésser metamorfosat, de manera que fàcilment hem pogut identificar i qualificar la transformació com a metamorfosi. L'ésser ha canviat de cos, però ens ha donat molts senyals (recursos d'aprehensió del món interior, discurs en primera persona, continuïtat personal, integritat psíquica, etc.) que ens obliguen a creure que continua tenint la mateixa ànima. En resum, que continua sent la mateixa persona.

Només en el cas d'«Una fulla de gerani blanc» i «La gallina» descobrim petites diferències en el narrador extradiegètic homodiegètic. «Una fulla de gerani blanc» és un monòleg autobiogràfic, però divergeix dels contes anteriors en un punt: el narrador no és pas l'ésser metamorfosat (la Balbina), sinó el seu espòs. Aquest fet

té nombroses implicacions en la interpretació dels successos. La veu narrativa ens anticipa un problema: la seua fiabilitat. Parlem d'un narrador extradiegètic homodiegètic (el marit de la Balbina) que ens conta, gràcies a la focalització interna fixa adoptada, la seua perspectiva dels fets, és a dir, la mort lenta de la Balbina i l'encarnació d'aquesta en el gerani, el color blau i el gat.

En cap cas no podem tenir la certesa absoluta sobre si la fulla de gerani, per exemple, es correspon amb l'ànima de la Balbina, és a dir, si és real la metamorfosi o si, d'altra banda, es tracta d'una simple al·lucinació del personatge. També hi ha la possibilitat —no és la nostra lectura, però— que, en el fons, es tracte tot d'un somni. Per exemple, el color blau, com hem vist, està relacionat amb el món oníric: «Le bleu est le chemin de la rêverie» (Chevalier i Gheerbrant, 1982, p. 148).

Tampoc no podem arribar a conèixer, per les raons apuntades, els sentiments de la persona transformada. Sí que coneixem els del marit, en canvi, en forma d'un discurs reportat: «En Cosme estimava la Balbina, en Cosme estimava la Balbina, i ara la Balbina és morta i, que sigui morta, m'agrada i m'agrada i m'agrada» (Rodoreda, 2009, p. 247) o d'autorelat: «Em sentia acompanyat per l'escalfor d'aquella malaltia», «havia esperat la mort de la Balbina mesos i mesos» (Rodoreda, 2009, p. 244), «esperava que la Balbina es despertés, mort de ganes de riure, pensant que em parlaria d'aquell soroll estrany que a la nit l'havia mig desvetllada» (Rodoreda, 2009, p. 245).

Som, doncs, en un terreny marcat per l'ambigüitat. Nosaltres, com a lectors, optarem per creure en la fidelitat del testimoni i afirmarem —intuirem— que la Balbina és en cada bri de cosa que ell anomena: el gerani, el blau i el gat.

Pel que fa al conte «La gallina», tornem a trobar un monòleg autobiogràfic d'un narrador extradiegètic homodiegètic. Recordem que la focalització presa (interna fixa) en el fill no ens permet constatar si l'ànima de la difunta s'ha traspassat a la de la gallina perquè el pensament de l'animal, i de la dona lògicament, queda silenciada. Així doncs, si a més de les poques connexions entre la Matilde i la gallina, afegim la poca fiabilitat d'un narrador que és observador, podem concloure que la metamorfosi en aquest relat és discutible.

«La sala de les nines» és l'únic conte amb metamorfosi que no s'adiu a la tècnica de monòleg autobiogràfic, ja que es tracta d'un relat epistolar. Seguint el marc focal pres per Villalonga en *Bearn o la sala de les nines*, Rodoreda també escull un narrador testimoni per a transcriure'ns la revolució que s'esdevé a la sala de les nines. A diferència del que ocorria en l'obra villalonguiana, aquesta vegada sí que el narrador penetra amb la seua «càmera» dins la misteriosa sala.

El recurs al narrador testimoni no és una novetat en Rodoreda. En l'obra *Mecanismes narratius en la construcció dels personatges de la novellística rodorediana* (Bolo, 2017) atorgàvem ja aquest paper al jardiner de *Jardí vora el mar*. El jardiner és el que Genette anomenaria *narrador extradiegètic homodiegètic* o *narrador tes-*

timoni (Genette, 1972, p. 252). La seua funció és posar en relleu els herois o protagonistes, cosa que contribueix a arraconar la pròpia vida. Tot i que el seu paper és important en el relat, la funció narrativa domina la funció diegètica. En definitiva, és un narrador que posa l'èmfasi en el protagonista en detriment del seu paper com a personatge. La literatura catalana ens ha deixat un dels exemples més memorables d'aquest model de relat precisament en el nostre hipotext: *Bearn o la sala de les nines*, amb Don Joan.

El paper satèl·lit es reforça encara més a causa de la indeterminació nominal del protagonista. El mateix ocorria amb el jardiner de *Jardí vora el mar*. Són personatges sense nom. I tenint en compte la importància que dona Rodoreda al nom per a crear identitat (Aloma, Cecília Ce, Colometa/Natàlia) s'accentua encara més la difusió del personatge. Queda clar, doncs, que ell no és el centre del relat, només el filtre.

Així doncs, aquest conte fa un pas més enllà que els dos anteriors («Una fulla de gerani blanc» i «La gallina»), ja que no sols no és l'ésser metamorfosat qui ens narra els fets, sinó que tampoc no és un personatge íntimament implicat. Ara es tracta d'un narrador completament satèl·lit que posarà veu a un seguit de fets, en els quals participa simplement en qualitat d'observador. Rodoreda ja no ha vist la necessitat de recórrer al monòleg autobiogràfic.

A manera de sumari concloem amb les observacions següents: hem pogut comprovar que Mercè Rodoreda sentia una gran devoció per la tècnica del monòleg autobiogràfic, per la qual cosa va emprar-la en nombroses composicions, en la majoria de les novel·les i en gairebé tots els contes de metamorfosis que hem analitzat. En «Una fulla de gerani blanc» i «La gallina» s'opta per aquest recurs, però no per part dels protagonistes de la metamorfosi, sinó pels seus marits i fills. Aquest fet continua donant veracitat al relat i al fenomen de la metamorfosi, però planteja els dubtes següents: el gerani i la gallina són realment la Balbina i la Matilde? Què senten aquests personatges? Continuen mantenint la seva personalitat? La impossibilitat de respondre aquestes qüestions deixa un camí obert a la interpretació de la metamorfosi en els relats.

D'altra banda, «La sala de les nines» és l'únic relat en què Mercè Rodoreda no abona la utilització de la tècnica del monòleg autobiogràfic, cosa lògica si ens atenyem al seu hipotext. Aquesta decisió narrativa que distancia el lector del subjecte metamorfosat ens obliga a ser cautelosos en la interpretació del fenomen. Rodoreda desvela la nocturnitat i l'ardor dels fets que ocorren a la sala, però opta per mantenir l'aura de misteri que envolta el mític senyor de Bearn no deixant-nos penetrar en el seu cor ni en la seua ment, així com tampoc en cap dels seus éssers més propers (com sí que passava amb la Balbina i la Matilde).

8. La dona com a víctima

Cal advertir d'antuvi que no podem entrar en aquest camp d'estudi immens i ideològicament complex amb l'atenció que mereix, atès que excedeix els límits i els propòsits del treball. Tanmateix, per la posició evident que ocupa la dona i la violència exercida cap a ella en els relats rodoredians, hem convingut que era adequat assenyalar aquest tret característic.

D'entre els set contes que hem analitzat, n'hi ha almenys tres que coincideixen en un motiu: la dona com a víctima de la moral patriarcal. Siga com a mare que infanta amb dolor («La meva Cristina»), siga pel control del seu món interior («La meva Cristina»), com a esposa insatisfeta i maltractada («Una fulla de gerani blanc») o, finalment, com a dona que manté relacions carnals amb un home casat («La salamandra»), en tots els casos la dona és injustament tractada pels éssers als quals està lligada perquè l'ordre social i moral així ho dicta i ho tolera. La dona patirà com a mare, com a esposa i com a amant. Cadascun d'aquests relats té una casuística particular pel que fa a la violència perpetrada, però tots coincideixen en l'objecte en qui es projecten les pulsions injustes i degradants: la dona.

El cas de «La salamandra» és, potser, el més estudiat, el més esgarriós. Com hem vist, la dona rep una acusació injusta i exagerada per haver mantingut relacions amb un home casat. L'home n'eixirà airós. En canvi, l'actuació d'ella, als ulls del poble, serà imperdonable. Recordem, en aquest punt, que fins i tot l'acte sexual és iniciat a voluntat i desig de l'home i no pas d'ella. És més, Pérez veu un indici de violació en l'agressivitat amb què l'home s'encara a la dona:

Even though his initiation of the relationship is suspiciously close to rape – he encounters the girl walking in the woods, chases her when she runs away, and pins her to a tree until she can struggle no more – it is the least of the outrages she suffers (1987, p. 193).

Anomenar-la *bruixa* constituirà el principal argument per a dur-la a la foguera, ja que, com hem estudiat, es tracta d'un concepte que atrau nombrosos significats, tots moralment punibles per a l'inconscient col·lectiu. Així, la dona esdevinguda bruixa, podrà, sense remordiments, ser condemnada a la crema pública per a delectació i contemplació de tothom. El rebuig social, l'ostracisme, el castic i el sentiment de culpabilitat són penes que haurà d'assumir una dona per haver dut a terme una activitat en cap cas violenta o reprovable. El tracte injust augmenta encara més pel fet que la dona, per haver comés el mateix acte que l'home, serà jutjada de manera parcial i desigual. És el que comunament s'anomena *dobles moral patriarcal*:

No vam tornar més a l'estany. Ens trobàvem pels estables, als pallers, al bosc de les arrels. Però des d'aquell dia que la seva dona se l'havia endut, la gent del poble em mirava com si no em mirés i n'hi havia que quan jo passava es senyaven una mica d'amagat. Al cap d'un quant temps, quan em veien venir es ficaven a dintre de les cases i tancaven les portes. Vaig començar a sentir una paraula que em seguia pertot arreu, com si la xiulés l'aire o vingués de la llum i de la fosca. Bruixa, bruixa, bruixa (Rodoreda, 2009, p. 238).

La jove és reprimida per la moral dominant. El seu desig, ofegat. El xoc entre la norma moral i l'amor real acaba torbant psicològicament la jove:

Un vespre em va semblar que el veia a l'entrada del bosc de les arrels, però quan m'hi vaig acostar va fugir i no vaig poder saber si era ell o el desig que jo tenia d'ell o la seva ombra que em buscava perduda entre els arbres, com jo, amunt i avall. Bruixa, deien; i em deixaven amb el meu mal, que no era pas el que ells m'haurien volgut fer (Rodoreda, 2009, p. 239).

El relat d'«Una fulla de gerani blanc» constitueix una història de la violència lenta i subtil cap a la muller-dona. En aquest cas, el marit diàriament va esgotant i martiritzant la seua esposa mitjançant el so de la trompeta. Mentre la dona dorm, l'home —ple d'enveja— li interromp el son. El dret a descansar li és vulnerat i amb això la seua integritat física i la seua salut s'esquerden de mica en mica. L'acte no és més que un símbol, que fa latent l'abús, la degradació i el poc respecte que s'està tenint envers la dona. Tot i això, ella no se n'adona, no percep el problema ni l'abús i, tot i que n'és víctima, es resigna:

I aleshores va començar la malaltia. Sempre al llit, sempre estirada al llit, amb aquella veu prima que gemegava, estic cansada, estic cansada. I una nit que jo la mirava i la sentia respirar amb molta calma [...] i amb la llengua i els llavis va fer el so de la trompeta. Li havia sortit per la boca el que amb paciència jo li havia anat ficant per les orelles (Rodoreda, 2009, p. 245-246).

La metamorfosi, en aquest relat, constitueix, a la força, una alliberació del martiri diari que rep una dona per part d'un home que se sent menystingut (perquè la dona estima més en Cosme), que té una autoestima baixa (recordem que a la feina no excel·leix mai) i que està corcat per l'enveja. Tots aquests baixos sentiments es materialitzen en forma de la violència silenciosa que, dia rere dia, el marit perpetrarà sobre la dona. Fins i tot després de morta, hem comprovat que no respecta les seues despulles ni els éssers que més estima (en Mixu i en Cosme). L'odi no solament es projecta sobre l'ésser amat, sinó també sobre tot allò que la dona manifestament estimava.

Per acabar hi ha «La meua Cristina». És força interessant analitzar les relacions entre la balena i el mariner, ja que són les més riques i paradoxals de tot el relat. Per una banda, senten estima estant un dins l'altre i navegant per la mar, però alhora es fereixen i mantenen un duel, un estira-i-arronsa cada vegada que el mariner clava un colp de tauló i ella s'enfonsa o cada cop que ell li demana tornar i no és possible.

La violència que exerceix el mariner és determinada, en molts casos, per la necessitat. La balena l'ha tancat, cosa que psicològicament l'aclapara i el fa delirar. Per la seua banda, el mariner, per necessitat, es menja un altre home —antropofàgia— com a única forma de supervivència. També es menja de mica en mica la balena i va marcant-la per dintre, ja no sabem si per pura necessitat o per ressentiment. Mirem les dures paraules que descriuen l'inic mariner:

Li tallava la campaneta, li deixava el tauló apuntalat a l'entrada de la gola i li ratllava la llengua a ganivetades. Creus i més creus, dies i més dies. De vegades li donava falconada de tauló a la galta, allà on la tenia més buida de carn. Sense parar. La llengua era massa dura; només me li menjava la galta i la carn se li refeia i jo la veia pujar com si fos herba de primavera. Quan li posava l'os de la cama del mariner sota la llengua se'm tornava boja com un conill. Però així que la deixava tranquil·la tornava a navegar, una mica decantada, a poc a poc, com si tot d'una l'aigua del mar, cansada de botre i de cridar, s'hagués fet espessa i difícil (Rodoreda, 2009, p. 254).

En aquest testimoni veiem no pas una necessitat de supervivència sinó una delectació pel sofriment de l'altre. La balena, batejada amb nom de dona, podria, més enllà de ser un animal, representar en general el sexe femení i, per tant, podríem fer una lectura en clau de gènere. La balena i el mariner tenen, doncs, una relació ambigua. En un principi és ella qui s'ensenyoreix d'ell i no el deixa marxar, sense violència en cap cas. Ara bé, amb el pas del temps, el mariner es va avorrint de la seua situació i arribarà a prendre'n les regnes obligant la balena a colps de tauló (i mitjançant el cinturó i el ganivet, símbols del poder fàl·lic) a pujar a la superfície, és a dir, a fer el que ell vol.

La balena, tot i que més gran i forta que ell, anirà perdent l'autonomia i el farà «mal viure», però finalment la insistència i la violència —amb el ganivet, amb el cinturó i amb el tauló— acabaran destrossant el monstre marí. Després de mesos, «amb les nits senceres, clavant-li cops de tauló per dintre, ventant-li garrotades a la llengua amb l'os de la cama d'aquell mariner [...]». Amb el ganivet feia creus al tou de la galta i sota la llengua. Li enfonsava el mànec del cassonet, que ja estava rovellat, perquè li fes de metzina, la punxava amb la sivella del cinturó» (Rodoreda, 2009, p. 254), el mariner podrà amb ella i «una nit es va quedar encallada al damunt d'una roca i en aquella roca va morir, tota marcada per dintre» (Rodoreda, 2009, p. 255).

Margarida Aritzeta interpreta aquesta relació com la del paradís perdut «en termes de ventre matern»:

El ventre és aquell lloc on es forja l'ésser humà, a l'escalf de la mare que nodreix, protegeix, bressola i acompanya fins a l'infantament, si cal, amb el risc de la pròpia vida. És el lloc on no manca res, la plenitud, això no obstant, el fetus l'empeny, el colpeja, lluita per néixer. I en el moment de néixer, l'ésser desvalgut, arrugat i feble, de pell tendra i rosada com un cuc, incapaç de nodrir-se d'altra cosa que de llet, indocumentat, sense personalitat encara, és abocat a un món en principi hostil. Això, salvant la metàfora, passa al personatge de «La meva Cristina» (2010, p. 207).

D'aquesta manera, el mariner ha de separar-se forçosament de la mare per a poder renàixer, tot i que aquesta separació li siga dolorosa. En aquest punt el conte ofereix molts lligams amb la teoria del *refoulement* o la reorientació de la libido. Recordem que, per a Jung (2015), aquesta massa d'energia que anomenem *libido* té tendència a retrocedir envers la mare, és a dir, que l'ésser humà està orientat cap a l'incest, cap a la no-evolució. Per a poder superar aquest instint cap al ventre matern, cap al món irreal i submergit de la mar pregona, el mariner haurà de reconduir la libido, sacrificar l'animal (que representa la mare), metamorfosar-se i, finalment, renàixer.

El motiu del sacrifici no deixa de cridar l'atenció a Aritzeta, que, fins i tot, veu alguns paral·lelismes entre el nom de la balena i el de Jesucrist: «¿És per això que el vaixell i la balena (que bateja el mariner), que duen el protagonista a una expiació terrible, es diuen precisament *Cristina*? (no hem d'oblidar que Cristina és un antropònim que ve de Crist). És una cosa que no podem saber, però queda apuntada» (Aritzeta, 2010, p. 208).

Aquesta és una de les lectures possibles: la balena com a mare, com a dona que pateix i alimenta amb la seva carn i la seva sang el nounat, talment com fan els fetus dins el ventre matern. La Gènesi bíblica ja ho va profetitzar: «Amb dolor infantaràs els teus fills» (Gènesi 2,3-16). De fet, la balena mor —en el part— quan

finalment el mariner ix pel ruixador i arriba a la vora de la mar. Ara bé, podem trobar alguna altra lectura amagada? És possible creure que la balena no només és la dona-mare, sinó també la dona-amant?

Podem forçar una lectura més i pensar que aquest «marcar per dintre» la balena fa al·lusió a les ferides que provoca la violència psicològica en la dona, però que no són aparentment visibles a l'exterior, solament a través del comportament. Pensem que Rodoreda va voler subratllar «marcada per dintre», precisament per a distingir la violència que podien haver infringit uns altres tipus de mariner, els baleners, que maten la balena ben visiblement caçant-la amb arpons, no com el nostre mariner, que la mata a poc a poc, amb ganivet i cinturó, i de manera impossible de veure per la gent de fora.

Aquesta lectura no pretenem dir que és l'única, fins i tot hi haurà qui pense que no és vàlida. Ara bé, com que al recull hi ha uns altres relats de metamorfosi que descabdellen les relacions de poder home i dona i la violència exercida contra la dona («Una fulla de gerani blanc», «La salamandra»), ens ha semblat convenient apuntar almenys aquesta possible lectura. La Cristina en algun moment gemegava com una persona i nosaltres hem sentit la violència injustificada del mariner com un acte d'opressió desmesurat, amb armes que caracteritzen les persones sàdiques i que han emprat milers d'homes per a dominar les seues dones (el ganivet i el cinturó).

Davant del patiment, la reacció de la balena ens pot semblar una mica il·lògica. Per què no el llança fora? Si seguim amb aquesta lectura, podem interpretar que la relació que mantenen ambdós és de dependència, de passió-dolor. La balena i el mariner hagueren pogut separar-se un de l'altre, però per aquesta paradoxa irracional que és la passió amorosa han romàs junts fins que l'un ha matat l'altra:

What is most evident is that metamorphosis provides some sort of survival mechanism for the male, but not for the female (and in "La meva Cristina", the feminine whale eventually pays with her life for her role in the mariner's rescue). [...] The protagonist's role, [...] is as archetypal victim, victimized [...] by man and her attempt to save him (Pérez, 1987, p. 196).

Dit d'una altra manera, al relat de «La meva Cristina» hi trobem múltiples lectures. La més acceptada i confrontada acadèmicament i literàriament és la de la balena que infanta el mariner (balena-mare). Ara bé, com a text ric que és, també es pot augmentar i desxifrar-hi relacions generals de poder home-dona.

En conclusió, des de tres eixos diferents cadascun d'aquests relats apunta al mateix centre: la dona. Només per raó de gènere, les dones estan exposades a una violència injustificada i socialment acceptada. En la majoria dels casos, la figura femenina no pot sinó aguantar amb dolor el dany que li és provocat i es resigna a l'avenir dels fets sense gairebé oposar una defensa.

Amb aquest panorama desolador, hom pot pensar que Rodoreda tenia una visió tràgica de la condició femenina i que la manera d'actuar de les seves protagonistes semblava no revertir la tendència patriarcal. És a dir, si prenem com a base una part de la crítica feminista, Rodoreda podria ser mal interpretada i punida per haver creat dones innocents, vulnerables i resignades. Es podria criticar de Rodoreda que no creara en els relats cap exemple de dona forta que superara la moral patriarcal i la combatera. Efectivament no. De manera plausible, però, les dones d'aquests relats són víctimes del poder que exerceixen els homes sobre elles i aquest és el gran mèrit literari: narrar dins les coordenades de la ficció escenaris versemblants (Moi, 1988).

En resum, dels set relats que hem analitzat, n'hi ha tres en què l'opressió de la dona i la repressió del seu desig són un motiu latent. La dona esdevé víctima de la doble moral patriarcal, és a dir, que allò que val per a l'home no és tolerat en cap cas per a la dona. Com a amant, com a esposa i com a mare —tres dels rols més comuns que perpetua la dona— és castigada. Les possibilitats que ofereix un motiu com la metamorfosi són múltiples, però haver-lo aplicat als personatges femenins dona encara més joc, no només per l'alliberament que atorga als personatges, sinó també perquè la metamorfosi és un símbol de transformació que Rodoreda va voler orientar cap al món interior de les dones, una decisió poc habitual en la nostra història literària.

9. Conclusions

L'estudi de les metamorfosis ens ha permés aprofundir en una tema que es remunta a les albors de la humanitat i que ha quedat gravat en nombrosos mites i llegendes des de la Xina fins a l'Amèrica del Sud. Les metamorfosis són un símbol que condensa en la forma un canvi en la ment, és a dir, mitjançant una transformació corporal es provoca un canvi personal, bé per a alliberar un individu de la seua condició anterior, bé per a degradar-la, bé per a enaltir-la.

Fetes aquestes consideracions, en la introducció teòrica hem pogut endinsar-nos legítimament en l'estudi de la metamorfosi i dels seus símbols veïns. El fet de no solament desplegar el motiu del nostre estudi, la metamorfosi, sinó també els altres símbols que són a la vora, ha permés de delimitar-ne millor el concepte i, en cas de dubte, contraposar-lo al d'avatar, metempsicosi o transformació. Delimitar i definir els símbols ha estat un exercici de comprensió dur per la seua abstracció i pel maneig de moltes fonts, però, en tot cas, ens ha ajudat a compartimentar millor la definició teòrica de cadascun d'ells. Esperem, en tot cas, que el lector haja copsat les diferències subtils, però reveladores, que distingeixen cadascun d'aquests símbols.

L'estudi de les metamorfosis no tindria cap sentit si no ens ajudara a indagar la dimensió interior que provoca el canvi de cos. És a dir, l'estudi no tracta d'explicar simplement el canvi de forma, sinó que intenta incidir en les implicacions psicològiques de la transformació, així com en l'estudi de les tècniques narratives emprades per l'autora per a augmentar els efectes del canvi. D'aquesta manera, s'explica la profunditat de l'estudi dels símbols, que contenen molts significats i condensen molts referents, s'argumenta el sentit de la metamorfosi en el relat (la importància de la veu narrativa) i, sobretot, es justifica la lectura d'un clàssic en la interpretació dels símbols i de les metamorfosis com és Jung (2015).

L'anàlisi de set contes del recull *La meva Cristina i altres contes* ens ha permés concloure que quatre encaixen plenament dins la definició de metamorfosi: «El riu

i la barca», «La salamandra», «La meva Cristina» i «Una fulla de gerani blanc», i tres només de manera parcial: «La sala de les nines», «El senyor i la lluna» i «La gallina». En general, aquesta tria coincideix amb la dels estudiosos de l'obra rodorediana. Només hem hagut de descartar «Una carta», pels motius adduïts en el capítol «3. El recull *La meva Cristina i altres contes*», i hem considerat «La gallina», «La sala de les nines» i «El senyor i la lluna» com a contes límit, igual que Arnau (1993) i Łuczak (2000), però divergint de Molas (1967).

Podem constatar després d'aquesta extensa anàlisi, que la metamorfosi té una funció força important en la poètica rodorediana. Només cal remetre'ns al pròleg de *Mirall trencat* (Rodoreda, 2006) per a comprendre la centralitat d'aquest motiu en la seua producció:

Voldria parlar breument de dos temes que apareixen amb una certa freqüència en les meves novel·les: el tema de l'àngel i el tema de la metamorfosi. En copiaré els fragments. Potser tot plegat ajudarà algun estudiós que s'interessi per la literatura catalana. A Madame Louise Bertrand, de Niça, que fa una tesi sobre *La plaça del Diamant*, a la senyoreta Eva Bittner, d'Hamburg, que en fa una sobre la meva obra, i a Carme Arnau, de Barcelona, que també en fa una altra (Rodoreda, 2006, p. 24-25).

Prop de cinquanta anys després li hem pres la paraula. Dels dos temes que travessen l'obra, nosaltres hem pres el de la metamorfosi.

I ara ve la gran pregunta. Després d'aquesta recerca, podem corroborar que les metamorfosis són un motiu central de l'obra rodorediana? Tenen, de debò, el valor que Rodoreda els conferia? En l'apartat teòric hem definit el terme *metamorfosi* com el canvi de cos ('forma') que experimenta un ésser, l'ànima del qual roman inalterada pels canvis. Seguint aquests paràmetres, hem pogut constatar que almenys quatre dels setze contes del recull *La meva Cristina i altres contes* s'hi adiuuen i tres més podrien estar subjectes a les consideracions del lector per adscriure's o no al motiu. Això significa, llavors, que entre una quarta i una tercera part dels relats del recull prenen com a base aquest motiu. És més, després d'haver llegit tota la producció narrativa breu rodorediana hem conclòs que el motiu de la metamorfosi només és present en aquest recull i no de passada, sinó amb una presència i una importància considerables. De fet, el conte més popular del recull, «La salamandra», és precisament un relat de metamorfosi.

Un altre apunt important en l'estructuració del recull: «La gallina» i «La sala de les nines» se situen consecutius a la meitat del recull, i la resta (cinc contes), se situen seguits just a la cua. Els dos primers contes els situàvem com a límit i quatre dels cinc darrers com a autèntics relats de metamorfosi. Només el cas d'«El senyor i la lluna» no hi encaixa, però, tot i això, el fet que siga només un conte el que no respon a aquests paràmetres no ens pot confondre, perquè estem segurs que Mercè

Rodoreda estructurarà deliberadament el recull i, per tant, és probable que ella mateixa fos conscient que «La gallina» i «La sala de les nines» no eren contes amb la mateixa metamorfosi que la resta. Senzillament nosaltres, prenent un marc teòric diferent de l'autora (Rodoreda molt possiblement entenia la metamorfosi des d'una concepció més àmplia i no tan estricta, que li permetia encabir-hi la simple «transformació» genèrica), hem considerat «El senyor i la lluna» més acostat a aquests dos que no pas al grup dels altres quatre. En definitiva, l'estructuració dels contes també ens pot donar pistes de la consideració que tenia l'autora sobre l'adscripció més o menys gran dels contes al motiu de la metamorfosi. I en això coincidim amb ella plenament a excepció només del conte d'«El senyor i la lluna».

Què aporta, doncs, la recurrència de l'ús de la metamorfosi a tots aquests relats? La metamorfosi com a motiu concentra una gran quantitat de referents, uns sentits implícits i ocults de vegades incapaçs de materialitzar-se en un mot. Per tant, la metamorfosi, en tant que transforma una persona en un ésser simbòlic, imprimeix al desenvolupament humà més profunditat i complexitat i, sobretot, l'actualitza constantment gràcies a l'obertura interpretativa del símbol.

Una vegada el cos és transformat en un altre ésser (home-perla, nina, lluna, salamandra, peix, etc.) adquireix unes categories simbòliques que anteriorment no posseïa. Gràcies a la metamorfosi, Rodoreda dota els seus personatges de riquesa i profunditat perquè el símbol ho permet, com a font inexhaurible de transformació, connotació i polisèmia. Per la seua inefabilitat el símbol mai no s'esgota.

Com a element esotèric, inconscient i filosòfic, cada símbol que ha emprat Rodoreda per a transformar els seus personatges ens ha permès de percebre els moviments interiors de la seua ànima, car el símbol esdevé el mitjà ideal per a expressar la nostra vida i l'experiència interior, sovint incomunicable i irreproducible exclusivament amb paraules. El símbol, doncs, fa més transparent el món interior.

Fent servir els símbols, el poder de la metamorfosi i la base d'un univers mític, Rodoreda crea l'escenari perfecte per a poder il·lustrar les contradiccions de l'ànima humana, que experimenta de manera natural dislocacions internes. La confrontació original del pensament humà, els dilemes, els dubtes, etc., són el motor que ens mou a evolucionar. La humanitat, o més concretament, la saviesa, ha avançat gràcies a la força demolidora de les contradiccions. Als relats, hi ha diverses confrontacions originals i la metamorfosi ens permet d'explorar-les i rebentar-les.

La metamorfosi concedeix el marc idoni per a l'exploració de tres motius. En primer lloc, la connexió emocional dels éssers. L'excessiva dependència emocional de l'ésser humà (en «La meva Cristina», «El senyor i la lluna», «La sala de les nines») sovint és incompatible amb els seus interessos com a ésser individual i íntegre. La metamorfosi permet acostar aquests éssers als seus interessos (mar, lluna i nines), però al mateix temps també els obliga a separar-se'n de manera tràgica. Com afir-

mava Jung (2015), cal efectuar un sacrifici per a assolir la individuació i l'autenticitat de l'ésser.

En segon lloc, hi ha el tema de l'amor. L'amor és un sentiment confús, de vegades desitjable i de vegades dolorós («La salamandra», «Una fulla de gerani blanc»).

En tercer lloc, es planteja el tema de la llibertat. La recerca de la nostra llibertat, del nostre plaer i individualitat sovint és inconciliable amb la norma social dominant, amb el gregarisme de la massa («La salamandra», «El riu i la barca», «La meva Cristina»). Per cadascun d'aquests tres grans motius Rodoreda ha fet servir de base l'engranatge de la metamorfosi: «Jo he fet servir el tema de la metamorfosi com una fugida, com una alliberació dels meus personatges» (Rodoreda, 2006, p. 33).

Faltariem a la veritat si consideràrem les metamorfosis un recurs exclusiu del recull *La meva Cristina*... És cert, però, que per a nosaltres el concepte *metamorfosi* és més reductor que per a Rodoreda, per això hem tingut dubtes a l'hora de classificar els «contes límit». Així mateix, no podem considerar les metamorfosis onomàstiques de què parla Łuczak (2000) com a metamorfosis estrictes, sinó que, seguint el marc teòric pres, les considerem transformacions. En qualsevol cas, metamorfosi, transformació, avatar, metempsicosi... són símbols que d'una manera o d'una altra reflecteixen els canvis de l'ànima. I Rodoreda estigué molt interessada a transferir i treballar aquestes transformacions, cadascuna reflectida d'una manera (amb canvis de noms, amb metamorfosis, amb comparacions, etc.). La metamorfosi, per tant, està molt relacionada amb la transformació interna, motiu d'indagació constant de la narrativa rodorediana. El recurs al monòleg autobiogràfic serveix com a marc focal des del qual entronitzar la importància de la veu interior d'una persona. Necessàriament pensem, per això, que a Rodoreda li importaven els fets que passaven a les seues novel·les, les intervencions d'altres personatges, els espais i el temps, però sobretot li interessava que el narratori o lector s'endinsara en les profunditats de l'esperit i comprovara els canvis subtils, però tenaços, que fan les persones al llarg de la vida.

És just dir que Rodoreda recuperà aquest interès per la metamorfosi, pel món interior, per la transformació de manera semblant als grans literats de la seua època. Potser el gran referent és Kafka, com molts estudiosos han assenyalat i com podem comprovar amb els paral·lelismes entre la seua metamorfosi i el conte de «La salamandra». També hi ha el clàssics com Ovidi o Apuleu, magnífics representants de la metamorfosi en la literatura occidental, que prenen com a referents narratius la mitologia clàssica grega i llatina. Però n'hi ha molts altres també, impossibles d'anomenar i explicar ací, que, d'una manera o d'una altra, tracten de la metamorfosi bé com a creixement, com ara *l'Alicia en el País de les Meravelles*, de Lewis Carroll, bé com a renaixement i transformació, com *l'Orlando*, de Virginia Woolf. Rodoreda, per tant, connecta, no solament amb la tradició clàssica sinó amb la literatura que tot just la precedeix.

Fent una mirada enrere per veure tot el que hem exposat, podem confirmar que el nostre treball ha incidit en una parcel·la molt concreta d'estudi i sobre un corpus, així mateix, molt acotat. Tot i això, les aportacions que s'han fet podrien, amb un estudi pertinent, aplicar-se a la resta de l'obra de l'autora. La nostra veritable aportació a la recerca de l'obra rodolediana ha estat, en aquest cas, contribuir a delimitar bé el concepte *metamorfosi* i diferenciar-lo dels altres símbols veïns com la metempsicosi, l'avatar o la transformació. Gràcies a la bibliografia específica sobre el tema, hem pogut acotar el terme i definir-lo, de manera que entenem la metamorfosi com un procés de canvi en què l'ésser modifica la seua forma, però conserva la seua ànima, la qual, lògicament, s'ha d'adaptar al nou cos i les implicacions que comporta. En efecte, les metamorfosis estrictes, a més de «transformacions» o «canvis» més genèrics, són una peça essencial de la poètica rodolediana. L'autora ens ho advertia i nosaltres ara voldríem pensar que hem contribuït a demostrar-ho.

10. Bibliografia

- ANTICH, Xavier (2016). «¿Com que la música no deixa res per pensar?». *Ara* (18 desembre).
- APULEU (1999). *L'ase d'or*. València: Edicions 3 i 4.
- ARITZETA, Margarida (2010). «“La meva Cristina”, o el desig sense esperança». A: *Una novel·la són paraules*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda: Institut d'Estudis Catalans, p. 205-220.
- ARNAU, Carme (1982). *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda: El mite de la infantesa*. Barcelona: Edicions 62. [1a ed., 1979]
- (1990). *Miralls màgics*. Barcelona: Edicions 62.
- (1992). *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62.
- (1993). *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62.
- BALAGUER, Enric (1998). «Una aproximació a “La salamandra”: incertesa amorosa i condicions d'amor». A: *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 439-455.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1992). *Palabras transparentes: La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra.
- BERNAL, Assumpció (1998). «El mite i el conte: la paràbola de la brevetat rodorediana». A: *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 61-84.
- Bestiari* (2010). Adaptació de Xavier Bellés. València: Mètode.
- La Bíblia* (1996). València: Saó.
- BOLO, Laura (2017). *Mecanismes narratius en la construcció dels personatges de la novel·lística rodorediana*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda: Institut d'Estudis Catalans.
- BOST-FIEVET, Mélanie (2013). *Premiers pas dans la mythologie*. París: Ellipses.
- BRUNEL, Pierre (1974). *Le mythe de la métamorphose*. París: Armand Colin.
- CAMPILLO, Maria (2008). «Fonts i usos bíblics en la narrativa de Mercè Rodoreda». A: *Actes del Congrés Internacional Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda: Institut d'Estudis Catalans, p. 45-67.
- CARNER, Josep (2012). *Nabí*. Barcelona: Edicions 62.
- CASSIRER, Ernst (1963). *Antropología filosófica: Introducción a una filosofía de la cultura*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.

- CAZENAVE, Michel (dir.) (1996). *Encyclopédie des symboles*. París: Le livre de poche.
- CHEVALIER, Jean (1982). «Introduction». A: *Dictionnaire des symboles*. París: Bouquins.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1982). *Dictionnaire des symboles*. París: Bouquins.
- COHN, Dorrit (1981). *La transparence intérieure*. París: Seuil.
- CORTÉS, Carles (1995). *Els protagonistes i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda*. Alacant: Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- DUCH, Lluís (1995). *Mite i cultura: Aproximació a la logomítica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1996). *Mite i interpretació: Aproximació a la logomítica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- FELDHERR, Andrew (2006). «Metamorphosis in the *Metamorphoses*». A: HARDIE, Philip (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 163-179.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. París: Seuil.
- (1982). *Palimpsestes*. París: Seuil.
- Gran enciclopèdia catalana* [en línia]. <<http://www.enciclopedia.cat/>> [Consulta: 20 juny 2017].
- GREGORI, Carme (1998). «Metamorfosis i altres prodigis en els contes de Mercè Rodoreda». A: *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 281-299.
- JUNG, Carl Gustav (1953). *Symbole der Wandlung*. Zuric: Rascher.
- (2015). *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. París: Le Livre de Poche.
- LUCZAK, Barbara (2000). «La metamorfosis en la obra de Mercè Rodoreda». *Itinerarios*, vol. 1: 25 Aniversario de la Fundación de la Cátedra de Estudios Ibéricos: *Memorias del Simposio Internacional, 8-10 de octubre de 1997*. Varsòvia: Uniwersytet Warszawski, p. 148-163.
- MARCHESE, Angelo; FORRADELLAS, Joaquín (1991). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MARTIN, René (dir.) (1996). *Diccionario de la mitología griega y romana*. Madrid: Espasa Calpe.
- MARTIN, Kathleen; RONNBERG, Ami (ed.) (2011). *Le livre des symboles*. París: Taschen.
- MOI, Toril (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- MOLAS, Joaquim (1967). «Pròleg». A: *La meva Cristina i altres contes*. Barcelona: Edicions 62, p. 5-11.
- MOREL, Corinne (2004). *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*. París: Archipoche.
- OVIDI (2008). *Les metamorfosis*. Traducció de Jordi Parramon. Barcelona: Quaderns Crema.
- PÉREZ, Janet (1987). «Metamorphosis as a protest device in Catalan feminist writing: Rodoreda and Oliver». *Catalan Review*, vol. II, núm. 2 [Barcelona: Quaderns Crema], p. 181-198.
- POE, Edgar Allan (2006). «El gat negre». A: *Relats de terror*. Alzira: Bromera, p. 89-105.
- RICOEUR, PAUL (1965). *De l'interprétation essai sur Freud*. París: Éditions de Seuil.
- RODOREDÀ, Mercè (1958). *Vint-i-dos contes*. Barcelona: Editorial Selecta.
- (1967). *La meva Cristina i altres contes*. Barcelona: Edicions 62.
- (1978). *Semblava de seda i altres contes*. Barcelona: Edicions 62.
- (2006). «Pròleg». A: *Mirall trencat*. Barcelona: Club Editor Jove. [1a ed., 1974]
- (2009). *Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62.

BIBLIOTECA MERCÈ RODOREDA

Títols publicats

- 1 Maria Isidra MENCOS, *Mercè Rodoreda: una bibliografia crítica (1963-2001)* (2002)
- 2 Carme ARNAU, *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda* (2000)
- 3 Roser PORTA, *Mercè Rodoreda i l'humor (1931-1936). Les primeres novel·les, el periodisme i 'Polèmica'* (2007)
- 4 Joaquim MOLAS (cur.), *Congrés Internacional Mercè Rodoreda. Actes* (Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008) (2010)
- 5 Joaquim MOLAS (dir.), *Any Rodoreda 1908-2008. Memòria* (2010)
- 6 Carme ARNAU, *Mercè Rodoreda, l'obra de postguerra: exili i escriptura* (2012)
- 7 Barbara ŁUCZAK, *Espai i memòria. Barcelona en la novel·la catalana contemporània (Rodoreda - Bonet - Moix - Riera - Barbal)* (2012)
- 8 Kathleen McNERNEY, *Mercè Rodoreda: A Selected and Annotated Bibliography (2002-2011)* (2015)
- 9 Laura MONGIARDO, «El mar» i «L'elefant» de Mercè Rodoreda, *una proposta de traducció a l'italià* (2015)
- 10 Kathleen McNERNEY, *Mercè Rodoreda: una bibliografia crítica (2002-2011)* (2017)
- 11 Laura BOLO, *Mecanismes narratius en la construcció dels personatges de la novel·lística rodorediana* (2017)
- 12 Eva COMAS, *El somni blau. Estudi dels somnis en la narrativa de Mercè Rodoreda* (2020)
- 13 Laura BOLO, *Metamorfosis en el recull 'La meva Cristina i altres contes'* (2020)

ARXIU MERCÈ RODOREDA

Títols publicats

- 1 Mercè RODOREDA, *La mort i la primavera* (1997)
- 2 Mercè RODOREDA, *Un cafè i altres narracions* (1999)
- 3 Mercè RODOREDA, *Primeres novel·les*, vol. I, *Sóc una dona honrada? Del que hom no pot fugir* (2006)
- 4 Mercè RODOREDA, *Primeres novel·les*, vol. II, *Un dia de la vida d'un home. Crim* (2002)
- 5 Abraham MOHINO (cur.), *Mercè Rodoreda. Entrevistes* (2013)
- 6 Mercè RODOREDA, *Mercè Rodoreda. Obra plàstica* (2016)
- 7 Mercè RODOREDA, *Correspondència (1934-1960)* (2017)

Metamorfosis en el recull *La meva Cristina i altres contes*

La producció literària de Mercè Rodoreda ha destacat en l'ús del motiu simbòlic de la metamorfosi, com, de fet, ella mateixa va explicar i reivindicar en el cèlebre pròleg de *Mirall trencat*.

D'aleshores ençà, estudiosos importants de l'obra rodorediana com Molas, Arnau o Łuczak han aprofundit en l'estudi de la metamorfosi i s'han fixat, especialment, en el recull *La meva Cristina i altres contes*, sobre el qual tots tres coincideixen a afirmar que un terç dels relats són, com a mínim, contes bastits sobre aquest recurs simbòlic.

L'obra rodorediana mereix, doncs, una investigació exhaustiva per a sistematitzar els contes que incorporen aquest símbol, aprofundir en l'operativitat literària de la metamorfosi i explorar-ne la força estètica.

El domini d'un símbol com el de la metamorfosi és una prova d'autèntica exigència literària. La recerca present pretén valorar-ne la recreació personal i, amb això, confirmar, de nou, la mestria literària de Rodoreda.



9 788412 113426