

«TERRIBLEMENT POËTIC I TERRIBLEMENT NEGRE»: LA CONSTRUCCIÓN DEL GÓTICO RODOREDIANO EN *LA MORT I LA PRIMAVERA*¹

Sergio FERNÁNDEZ MARTÍNEZ
Universidad de León

El año después de haber presentado al Premi Sant Jordi *La plaça del Diamant*, Mercè Rodoreda vuelve a probar suerte enviando una primera versión de *La mort i la primavera*, con la que tampoco obtendrá el galardón. Inmediatamente, se pone a trabajar en la novela persistentemente durante lo que acabarán siendo más de dos décadas. «Aquesta novel·la t'haurà costat molt, però ara ja la tens. [...] Pots estar tranquil·la i contenta. Quan una vida pot anar cristal·litzant en pàgines com les que estàs escrivint es pot tenir la sensació suprema que res no ha estat inútil, que tot ha servit» (en Arnau 1997b: 35). Armand Obiols escribía en 1962 estas palabras a Mercè Rodoreda, quien hizo de la literatura el centro y la justificación de su propia biografía. Ella, creadora ambiciosa y perfeccionista hasta el extremo, siguió trabajando en la novela hasta el mismo día de su fallecimiento, dejándola finalmente inacabada.² Tras el fallecimiento de la autora catalana a consecuencia de un cáncer hepático, en la primavera de 1983, entre numerosas carpetas, correspondencias y documentos personales, se descubrió *La mort i la primavera*. A pesar de no haber conseguido finalizarla, las diferentes partes que han sido ordenadas y colocadas póstumamente de acuerdo a su voluntad cumplen el anhelo de la autora. Su publicación, como se verá a continuación, estuvo condicionada por considerables

1. El presente estudio ha sido financiado con una de las ayudas a la investigación de la Fundació Mercè Rodoreda correspondientes al año 2016. Agradezco al patronato de la Fundació la concesión de la misma, así como a la Comisión Técnica, formada por D. Joaquim Mallafre i Gavalda, D. Josep Masot i Muntaner y D. Damià Pons i Pons, quien además ha tutorizado mi trabajo. Asimismo, quisiera extender mis agradecimientos a Dña. Marta Viñuales, secretaria técnica de la Fundació, por su amabilidad y su predisposición al resolver mis dudas.

2. En una visita de Carme Arnau y Joaquim Molas a Mercè Rodoreda en la clínica Muñoz, donde la autora estuvo ingresada hasta el momento de su fallecimiento, se produce una curiosa anécdota, que resalta el humor irónico y la exhaustiva disciplina narrativa que caracterizaban a Rodoreda: «La Carme li ha preguntat: “Com tens la novel·la?”. I Mercè ha contestat: “Ja l'he acabada. Ara l'haig d'escriure» (en Arnau 1997b: 14).

avatares: tuvo una primera edición comercial a cargo de Núria Folch en 1986 y posteriormente, en 1997, se estableció su edición definitiva al cuidado de Carme Arnau. Esta es una edición bastante alejada textual y narrativamente de la primera: incluye las dos versiones de la novela, siendo la primera de ellas la más antigua conservada —escrita en el mismo lapso temporal— y la segunda la más reciente, incluyendo redacciones y correcciones pertenecientes a diversas épocas. Finalmente, esta última versión, incluyendo revisiones ulteriores a cargo de Carme Arnau, Joaquim Molas y Jordi Cornudella, se estableció como canónica en noviembre de 2008.

A pesar de que Rodoreda nunca pudo completar y finalizar la novela, ya estaba trabajando concienzudamente en ella en 1961, cuando se la ofrece por primera vez a Joan Sales, tras el éxito de *La plaça del Diamant* (Rodoreda / Sales: 2008: 58). Por aquel entonces, y en gran parte, debido a sus años de exilio en París, Rodoreda había entrado en estrecho contacto con el pensamiento existencialista, sobre todo gracias a la lectura atenta de autores como Jean-Paul Sartre y Albert Camus (Arkinstall 2004: 167; Arnau 1997b: 31, 38-43). Asimismo, profesaba una inmensa admiración por la obra de Antonin Artaud (Arkinstall 2004: 167; Ibarz 2004: 213); por todo ello, su escritura se convierte en un palimpsesto multidisciplinar de influencias y especificaciones propias.

En enero de 1939, Rodoreda se exilia de Barcelona junto a otros intelectuales catalanes, lo que supondrá el comienzo de un largo período de exilio que duraría más de treinta años (Casals 1991: 89-321; Arnau 2007: 48-94). Dos grandes conflictos históricos, como fueron la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, marcaron las coordenadas vitales de la autora, por lo que, trágicamente, disponía de una angustiada experiencia personal y vital en la que la destrucción y la muerte eran las protagonistas.³ *La mort i la primavera* es un texto lleno de angustia que ensalza las cicatrices que, indudablemente, estos eventos provocaron en la psique de Rodoreda; una aflicción a la que la autora alude metafóricamente en la edición de Folch: «El misteri d'aquest pes que porto a dintre que no em deixa respirar» (Rodoreda 1986: 8).⁴ Por lo tanto, *La mort i la primavera* refleja,

3. La nulidad que provoca el trauma al desarrollo y argumento de la novela es constante en *La mort i la primavera*. Para evitar redundancias a lo largo del artículo, es especialmente revelador acudir a la definición primigénica de Pierre Janet. El trauma destruye lo que el psicólogo y neurólogo francés denomina «memoria narrativa», que consiste en la habilidad de aplicar principios de coherencia y comprensión analítica a los sucesos de la propia vida (Van der Kolk / Van der Hart 1995: 164). En el caso de Rodoreda, esta incapacidad de alusión directa podría estar ligada a los terribles sucesos que experimentó a lo largo de su vida: «Etic cansada, cansada fins a l'ànima, d'atemptats, de revolució, de Guerra Civil —que vaig passar a Barcelona—, de guerra europea —que vaig passar a França—, de forns crematoris, de bomba atòmica, de guerra freda, de guerra al Vietnam, de guerra coreana, de segrestos, de tortures, d'actes terroristes, de bombardeigs amb napalm, de camps de concentració, d'execucions, d'assassinats, d'àrabs i de jueus, de deliri de poder caigui qui caigui, d'aquesta gran bogeria. I, cosa curiosa, aquesta davallada als inferns exerceix en mi, per moments, una mena de fascinació» (Alcalde 2013: 126). Se unen a estas experiencias bélicas los conflictos matrimoniales con su tío materno, Joan Gurguí i Guàrdia —relación, por tanto, incestuosa—, hecho que, para sus biógrafas y amigas supone el punto de inflexión en la vida de la autora, junto con el romance con Armand Obiols (Murià 1987: 19; 2003: 447-452; Casals 1991: 300; Pessarrodona 2005: 47; Arnau 2007: 33).

4. Este paratexto solo se incluye en la edición de Folch. Arnau aclara el motivo de esta omisión en la edición crítica (1997b: 24). En la novela, el narrador lo expresa de modo similar: «La nit que jo duia a

en cierto modo, el contexto sociohistórico catalán, permitiendo así entrever las consecuencias turbulentas, violentas y traumáticas que tuvieron estos sucesos en la comunidad catalana.

Como se enunció previamente, *La mort i la primavera* ha originado dos ediciones con una variabilidad textual significativa. Con el fin de otorgar un mayor sentido íntegro del texto definitivo, que a su vez evidencia y dilucida la cohesión y la coherencia narrativa intencional de Mercè Rodoreda, es preciso desarrollar la génesis de ambas ediciones de manera sucinta y precisa. Janet Pérez recuerda que la intermitencia creativa de Rodoreda en *La mort i la primavera* duró más de dos décadas (1961-1983), produciendo múltiples versiones de distintos fragmentos y, lo que es más importante, dos finales diferentes (1991: 179). Tanto el esfuerzo prosístico durante este período cronológico como el hecho de que la redacción del manuscrito le ocupó gran parte de sus últimos años vitales contribuyeron a la toma de consciencia del inevitable paso del tiempo, tema que impregnará manifiestamente el texto. Parte de la crítica ha situado *La mort i la primavera* como una novela fuera del círculo clásico rodorediano, debido en parte a su inusual planteamiento y a su extrañeza argumental (Pérez 1991: 179),⁵ juicios a los que ya se adelantó la autora: «Será una novela muy extraña, en la que me invento un pueblo, sus personajes e incluso sus costumbres. Estoy convencida de que no gustará a nadie, pero me apetece escribirla. Será muy shakesperiana, sensacional» (Carol 2013: 219).⁶

Los únicos documentos que proporcionan información relevante de primera mano sobre *La mort i la primavera* son la correspondencia entre Armand Obiols y la autora y entre Joan Sales y la autora, junto con la cronología y dietarios de 1961; de igual modo,

dintre i que no em trauria de dintre ningú» (Rodoreda 2008b: 688), clara reminiscencia del cuento «Paràlisi»: «L'angoixa com una bèstia grossa se m'instal·la sota del cor i no em deixa respirar» (Rodoreda 2008f: 408-409).

5. Anton Maria Espadaler se hacía eco de la división que propuso Carme Arnau de la producción narrativa de Mercè Rodoreda: «hay en la narrativa de Mercè Rodoreda una evolución que parte de la novela psicológico-simbólica y culmina con la novela psicológico-mítica. En coincidencia con eso habría en su obra dos grandes etapas: la primera realista [...] y la final fantástica, iniciada a partir de *La meva Cristina i altres contes*» (1989: 193).

6. «Tengo los personajes y los capítulos, pero debe trabajarse más. Tengo que sacar lo que sobra y añadir lo que falta. Estoy esperando que cambie el tiempo para volver a trabajar en la novela. Una novela que no gustará a nadie porque es la cosa más estrambótica de este mundo. Sin embargo, a mi [*sic*] me gusta escribirla y basta. Es muy distinta a las novelas que he hecho hasta ahora. Trata de un pueblo inventado, con unas costumbres también inventadas. Si puedo haré que quede shakesperiana» (Rius 2013: 238). Es conocido que Mercè Rodoreda retocaba incansablemente sus novelas, especialmente en el último período de su biografía (Viestenz 2011: 89). Por ejemplo, escribió *Quanta, quanta guerra...* «tres veces de arriba y abajo y le había dedicado cuatro años largos» (Ibarz 2004: 233); además del consabido propósito de deshacerse de las novelas anteriores a *Aloma*, cuyo texto sufrió cambios drásticos en su reescritura (Pope 1994). El progreso creativo de *La mort i la primavera* habría sido aún más convulso, ya que nunca le satisfacía el rumbo que tomaba la historia; a pesar de que «las versiones y estudios póstumos permiten decir que en realidad la tenía terminada [...] El original que trabajaba estaba bien definido, no hacía falta dar vueltas ni a los personajes ni a los capítulos» (Ibarz 2004: 234), pero Rodoreda insistía en la afirmación de que «terminar es, realmente, empezar. Ahora me falta dar relieve, acentuar tonos, quitar paja, en fin. Un trabajo, porque a veces sabes lo que tienes que quitar, pero otras tienes miedo de quitar justo lo bueno... y entonces es una batalla» (Pereda 2013: 223).

Rodoreda no deja constancia pública de la novela —apenas la cita en escasas entrevistas—, pero sí que deja constancia en las cartas a sus amigos, como Pere Quart o Rafael Tasis, además de Armand Obiols y Joan Sales (Arnau 2008b: XXVII).⁷ Esta primera versión de la novela se trata de una compleja construcción, situada en un pueblo imaginario y sin nombre, al igual que los personajes, normalmente deformes o mutilados, donde hay numerosos componentes fantásticos. Para Arnau, se trata de una obra radicalmente diferente de las anteriores de la autora, las cuales tenían un referente real (1997b: 12). Además, las creaciones previas eran estructuralmente más sencillas, lineales, mientras que la primera versión de *La mort i la primavera* solo guarda cierta relación con algunos cuentos de «Flors de debò», la segunda parte de *Viatges i flors*.

Sin embargo, la nueva redacción de *La mort i la primavera* demuestra que la autora no se sentía convencida con la «permanent deformació» (Arnau 1997b: 13) que llevaba a cabo sistemáticamente y que existía en ella una voluntad de iniciar una nueva versión de la misma novela, a la que no podrá poner un punto y final. Las ediciones de la novela van a ser póstumas, y de la primera de ellas se encarga Núria Folch, viuda de Joan Sales, fallecido a los pocos meses de la defunción de Rodoreda. Va a publicarse, por tanto, en 1986, en la editorial Club dels Novel·listes, donde habían aparecido la mayoría de las novelas de la autora excepto *Aloma*. Esta edición, dirigida al gran público, como apunta Folch en su prólogo —«La feina ha estat com per poder fer de tot el material una edició crítica exhaustiva. Però no és aquest el meu propòsit. La meua il·lusió coincideix amb la que esperonava la Rodoreda: que el seu esforç no fos va, que molts lectors la llegissin amb gust, com més nombrosos millor» (2000: 12)—, presenta ciertas decisiones discutibles ya que en ella se mezclan las versiones corregidas y no corregidas de la novela (Folch 2000: 13-14; Pons 2009: 15). Así, se apoya en una técnica como es el realismo subjetivo que limita la perspectiva diegética, aunque la versión contiene una trama bien ligada y sólidamente construida. De acuerdo a Carme Arnau (1997b; 2008d: 943-948), Folch incluye fragmentos corregidos que desestabilizan el armazón semiótico de la novela, puesto que en ellos Rodoreda había transformado el imaginario, la temática, el estilo y hasta el sentido de la novela. Es una edición que no va a satisfacer ni a sus lectores ni a los estudiosos (Casals 1991: 336; Molas 2015: XV). En la nueva versión que lleva a cabo Rodoreda se amplían, por tanto, los límites de la novela, mediante la reestructuración de los mimbres narrativos, la incorporación de nuevos personajes y la polifonía diegética, por lo que la obra se torna más discursiva y más reflexiva. El fin era facilitar la comprensión de un texto que anteriormente resultaba extremadamente grotesco. Evidentemente, hay permutaciones conclusivas entre ambas versiones, ya que la edición de Folch terminaba con el suicidio del narrador, mientras que las correcciones posteriores le otorgan una importante variable, nada desdeñable como clave de lectura: el monólogo *post mortem*,⁸ que destaca aún más la densidad y el lirismo de la prosa rodolediana.

7. Como recoge Arnau en el estudio introductorio a su edición crítica, «la seva correspondència conservada [és] més aviat escassa, sobretot en aquest període concret, quan redacta *La mort i la primavera*» (1997b: 38).

8. Una técnica ya utilizada anteriormente por la autora (Arnau 1997b: 32), como sucede, por ejemplo, en el personaje de Maria en *Mirall trencat*.

Mercè Rodoreda únicamente pudo corregir o reescribir las dos primeras partes y dos capítulos de la tercera. Y estas diferencias son visibles en las modificaciones de la primera parte, ya que la autora decide alejarse, en cierta medida, de la estética macabra y del grotesco más extremo. Uno de estos ejemplos lo encontramos en la figura de la madrastra, que, como señala Arnau, «de tenir el braç deforme, passarà a tenir-hi només la mà» (1997b: 22). Otros cambios incluyen la moderación, en cierto modo, en las descripciones relacionadas con lo abyecto la atenuación en la mimesis feísta o la disminución presencial de la sangre —casi constante en la edición de 1986—; y, en contraste, hay otros, tales como la edad de la madrastra —que pasa de tener dieciséis años a catorce—, la brutalidad de la violencia o los componentes metarreflexivos que aumentan en grado sumo el desasosiego gótico. Es decir, hay una relajación de la deformación a la que Rodoreda somete a los personajes y a su entorno (Arnau 1997c: 246, 261; Cortés 2008: 17). Comprende, por tanto, un posible indicio de la diferencia entre la producción de la autora de los años sesenta y la narrativa de los setenta.

Finalmente, la edición canónica, establecida por el Institut d'Estudis Catalans en noviembre de 2008 —tomando como referencia la última versión de la edición crítica de 1997 y esta, a su vez, curiosamente basada en la de Folch—, establece preceptivamente el texto más reciente de cada parte, siempre (pre)corregida por Rodoreda. Así, la novela se constituye mediante la unión de la primera parte corregida, conformada por los capítulos I-IX, de la segunda parte, igualmente modificada, capítulos I-XVIII, y del inicio de la tercera más corregida, capítulos I-XI —siendo doble el capítulo II—, y la cuarta parte, que comprende los capítulos I-VIII más dos pequeños fragmentos. En total, cuarenta y seis capítulos consecutivos que, aproximándose de manera mucho más fidedigna a la firme voluntad de Rodoreda, otorgan a la novela, de acuerdo a sus editores, un plan narrativo unitario y coherente (Arnau 2008a: 547; Molas 2015: XVI).⁹

El misterio, tanto de redacción como de publicación, que persigue a *La mort i la primavera*, se oscurece aún más con la lóbrega trama que sus páginas esconden. Situada en un pueblo surrealista rodeado de un extraño bosque y habitada por unos personajes completamente inéditos en la poética rorediana, la original estética plástica que plantea Rodoreda en *La mort i la primavera* se condensa en un estilo literario enigmático que incorpora elementos fantásticos e insólitos vertebrados en torno a la estética gótica como eje articulador; todo ello sumado al manejo de un artefacto intertextual y semiótico que completa y perfecciona su capacidad creadora. La exploración de la muerte, del deseo y de la imaginación más perversa culmina en una particular trama que confronta abiertamente la crueldad de la naturaleza humana.

En comparación con sus novelas más conocidas y populares, como es el caso de *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies* y *Mirall trencat*, *La mort i la primavera* ha suscitado un menor interés académico, como así lo atestiguan otros investigadores previos (Arkinstall 2004: 167; Viestenz 2011: 90; Bru-Domínguez 2013: 159). Puede deberse, en parte, al contenido propio de la novela, que retrata un mundo cruel, violento y

9. Para un mayor estudio de las diferencias textuales entre ambas ediciones, consultar Arnau (1997a; 2008d: 943-948). Esta edición, sin embargo, también incluye deficiencias argumentales y ciertas contrariedades narrativas, de las que atentamente se hace eco Arnau Pons (2017).

sangriento; una complejidad temática que se ve aumentada con el uso extremo de la simbología y el aparente sinsentido irracional que la trama ofrece. A ello se suman las vicisitudes que atravesó la publicación de la obra, cuya edición final no ha cumplido aún el décimo aniversario. A pesar de todo ello, *La mort i la primavera* proporciona un interesante acercamiento al resto de la obra rodolediana, ya que completa —y perfecciona— el políptico textual de la autora, quien fue atomizando los contenidos de su primera novela póstuma en el resto de su obra publicada en vida. Un planteamiento que se ve avalado por la siguiente declaración de Rodoreda: «Tota la meva obra, és clar, és una ampliació, obeeix a un principi d'expansió» (Isasi Angulo 2013: 117).

Los trabajos más relevantes que se han hecho acerca de *La mort i la primavera* han sido estudios focalizados desde la óptica del psicoanálisis freudiano o jungiano (Busquets 1989), desde un marco mítico (Arnau 1990; Cortés 1995 y 1999), desde la simbología cíclica (Pérez 1991; McGiboney 1994), desde la política y la polemología (Arkininstall 2004; Pons 2017), desde las teorías de la influencia (Everly 2010), desde el concepto saidiano del estilo tardío, en un nivel textual y biográfico (Viestenz 2011) y desde los estudios corporales (Bru-Domínguez 2013).¹⁰ Ya Katherine McNerney había apuntado que «in spite of the proliferation of criticism on Rodoreda in recent years, there still remain many avenues of exploration for the curious or intrigued critic, particularly in [...] certain aspects of her narrative, and perhaps most especially in finding links among them» (1999: 20); llamamiento al que se sumaba la profesora María Isidra Mencos —encomiable recopiladora de la bibliografía rodolediana producida entre 1963 y 2001—:

A glimpse at the bibliography's final index [...] clearly indicates those works which have been marginalized by critics. [...] [C]ritics consistently select the same stories and the same themes, ignoring wonderful stories that could yield up much for interpretation. This is also the case of a fascinating and complex work such as *La mort i la primavera*, of which I am sure much will be written about in the future, especially when we have access to a good critical edition of this posthumous novel (1999: 248).

Jaume Martí Olivella, estudioso de Rodoreda, señalaba esta misma cuestión: «Few aspects, if any at all, of Rodoreda's nocturnal, secret, uncanny universe have been expounded and elaborated upon» (1987: 159). Y existe, además, una controversia ulterior, ya resaltada por Mencos: debe tenerse en cuenta que todos los estudios anteriormente citados tomaron como base narrativa la edición de Núria Folch de 1986 —que además se ha tomado como referencia para las traducciones al alemán, al francés, al italiano y al inglés—, hoy en día obsoleta, perpetuando, inconscientemente, análisis y significados equívocos.¹¹

10. Para una mayor información de los estudios dedicados a *La mort i la primavera*, consultar Mencos (2002) y McNerney (2015).

11. Eva Bru-Domínguez, quien dedicó un extenso monográfico al estudio de la corporalidad en la producción rodolediana, comenta esta misma cuestión. Paradójicamente, ella continúa utilizando la edición de Folch: «In her prologue, Folch called for the publication of a critical edition of the manuscript, a task later undertaken by Carme Arnau. [...] For the purpose of this book and in line with most studies of *La mort i la primavera*, I have based my textual analysis on Folch's edition» (2013: 1-2).

La investigación en clave gótica de *La mort i la primavera* ha pasado completamente desapercibida por la crítica y, de hecho, las lecturas góticas apenas han tenido aplicaciones en el resto del corpus rodorediano, siendo únicamente utilizada en análisis de *Mirall trenecat* (Pérez 1999) y de *Del que hom no pot fugir* (Arkininstall 2004: 82-107), que abrieron camino hacia una perspectiva crítica más amplia.¹² Es por ello que el presente estudio de la novela, tomando como punto de partida el modo gótico, constituye un análisis señero en una doble vertiente: en primer lugar, al utilizar, por primera vez, la edición consolidada como canónica y, en segundo lugar, al ocuparse de un territorio inexplorado en la producción rodorediana, como es la ficción gótica, a la que la crítica académica se ha acercado solo de manera superficial en la producción de la autora catalana (Mencos 2002; McNerney 2015). De este modo, la actual propuesta sugiere una interpretación de *La mort i la primavera* teniendo en cuenta las necesidades bibliográficas complementarias que merece una autora de reconocido prestigio como es Mercè Rodoreda, ampliando y enriqueciendo así los alcances teóricos y las aplicaciones críticas y prácticas de su opus.¹³

La mort i la primavera es la primera incursión en el horror de una forma tan directa y explícita por parte de la autora. Sin embargo, algunas de sus creaciones anteriores ya mostraban cierto cariz gótico. A este respecto, Ana Rueda subraya la capacidad artística de Rodoreda y de sus desvíos de los cánones genéricos tradicionales, resaltando sus «highly imaginative texts [...] dislocated from the archetypical patterns of traditional fantasy» (1999: 201). Tal es el caso de relatos como «El riu i la barca», «La salamandra», «En una nit obscura», «Nit i boira» o «Semblava de seda», entre otros, y la novela *Mirall trenecat*, en los que Rodoreda adapta y moldea el gótico mediante la subversión de ciertos parámetros y convenciones modales (Pérez 1999: 87; Rueda 1999; Arkininstall 2004: 82; Arnau 2007: 105-106; Arnau 2008c: XXVIII; Roig 2013: 98).¹⁴

En consecuencia, formalizar una cosmovisión de la configuración gótica en *La mort i la primavera* y realizar una interpretación de las interconexiones dialógicas entre los múltiples elementos que constituyen y conforman el entramado (meta)narrativo, así como de las extraordinarias dinámicas estilísticas que Mercè Rodoreda utilizó en la composición de la novela, requiere un esfuerzo práctico de lectura. Para ello, el estudio se

12. En *Mercè Rodoreda. Exilio y deseo*, la biografía realizada por Mercè Ibarz, se señala la trascendencia que tendría un análisis así de *La mort i la primavera*: «La literatura fantástica, de anticipación o de mirada retrospectiva, antropológica, a veces llamada ciencia ficción, es el marco de lectura de esta novela, por muy imprevisto que resulte en Rodoreda» (2004: 236). Ibarz ya había adelantado, en las primeras páginas, que *La mort i la primavera* contienen «el aliento de Lautréamont y sus cantos del mal de Maldoror, del origen de las cosas» (2004: 33).

13. Mencos, al recoger toda la producción bibliográfica acerca de Rodoreda, lamentaba la estrechez de miras de los críticos, con abundantes estudios reincidentes sobre los mismos temas en las mismas obras, y planteaba la profusión de varios estudios novedosos que podían llevarse a cabo: «there is always room for a reinterpretation that might bring to bear a new way of seeing a particular work, or that might touch on an aspect of a work that has been previously ignored» (1999: 247), entre los que destacaba los estudios acerca del papel de la alimentación y la nutrición, del cuerpo o de los modos narrativos, como el detectivesco, además de los análisis comparativos (1999: 249, 263).

14. Es igualmente reseñable su obra plástica —catalogada recientemente por Maria Rosa Villanueva (2016)—, que, en un virtuosismo ecléctico inigualable, refleja las preocupaciones que aparecen en su literatura.

basará en dos tangentes que funcionarán a modo de coordenadas: la primera de ellas se centra en el sentido que adquiere la construcción del gótico rodorediano dentro del género fantástico, mientras que la segunda se ocupa de los símbolos que pueblan el imaginario de la autora en este inusual fresco narrativo. Este doble foco, que se aplicará a cada parte del texto, iluminará los recovecos más sombríos para descubrir la realidad más ominosa. Si ya Natàlia, Teresa Goday de Valldaura y Cecília Ce despertaban los fantasmas del pasado, haciendo horrisonas las voces largamente acalladas, es en *La mort i la primavera* donde estas cuestiones se tiñen del negro más lúgubre.

El punto de partida de esta investigación no depende de la clásica definición del género fantástico. Es decir, no se presume la aparición de elementos sobrenaturales o maravillosos como engranaje caracterizador de la novela —aunque sí aparecen—, sino que la ruptura con la realidad, el punto de fisión, se produce en un eje textual perteneciente a otro nivel narrativo, más profundo, donde abiertamente se confrontan los límites establecidos entre lo real y lo imaginario. Como señala Arnau Pons, «es tracta d'una obra subversiva en què allò que hi ha de fantàstic serveix per entrar amb més força en una crítica de les convencions i de les pràctiques socials» (2017: 353). Este decidido choque frontal y su constante cuestionamiento crea un marco referencial, un contexto lúdico, con el que el gótico interacciona constantemente. La propia Rodoreda así lo enfatizaba en numerosas entrevistas al ser interrogada acerca del género fantástico: «De sempre m'han agradat escriptors de la mena de Poe, Machen, Lovecraft, i cada vegada m'agraden més. Potser tot respon que estic cansada de la realitat. Això al marge, crec que les narracions de caràcter fantàstic són interessants i molt importants dintre la literatura», declaraba a Marc Soler en 1979 (2013: 146); y afirmaba en 1982: «La literatura fantàstica me apasiona. Me gusta [*sic*] Edgar Allan Poe, Lovecraft..., y claro, algo de esto sale en lo que escribo. Empecé a escribir cuentos fantásticos durante una época difícil de mi vida. Necesitaba evadirme de mi sufrimiento y empecé a escribir esos cuentos» (Albert 2013: 235), reincidiendo así sobre la significación catártica de las narrativas del trauma, como se verá en el análisis.¹⁵ De hecho, en esa misma entrevista, Rodoreda añadía a continuación: «Ahora acabo de terminar otra novela que no gustará a nadie, pero a mí me ha encantado escribirla. No está terminada del todo, está ¿cómo le diría yo?, para borderarla, ¿eh? Es muy rara, no hay nada que sea verdad. ¡Es horrible!» (Albert 2013: 235-236).

15. Montserrat Casals i Couturier, en su biografía, también deja constancia de las siguientes influencias: «entre els plecs del material conservat a l'IEC hi ha un full de llibreta ratllat i un foli on, escrits a mà, hi figuren els següents noms: Teilhard de Chardin, Hamlet, Horaci, León Bloy, Góngora, Chesterton, Hawthorne i Carlyle» (1991: 261). Asimismo, las conexiones con el fantástico hispanoamericano son considerables: «Jorge L. Borges, dius? Sí, sí també. L'he llegit tot» (Soler 2013: 146), contestaba Rodoreda a una pregunta sobre sus lecturas. Brunella Servidei, retomando un aforismo de Borges, afirma en su reseña de *La mort i la primavera*: «és solament a través del relat fantàstic que es poden fer les confessions més autèntiques» (2007). Carme Arnau, recoge, en el estudio preliminar al segundo volumen de sus obras completas, la siguiente afirmación: «Rodoreda va buscar refugi en la literatura fantàstica —ella que ha afirmat que l'escriptura és una catarsi—, seguint dos autors que l'atreuen particularment, Poe i Lovecraft, reconeguts mestres del gènere. S'interessà, també, per Borges. [...] A més, tractà Julio Cortázar, que treballava a les Nacions Unides de Ginebra, amb Obiols, i va apreciar-ne l'obra (recordem que Cortázar va ser admirador i traductor de Poe)» (2008b: XXIV).

Si bien la literatura gótica ha sido largamente desdeñada por la crítica durante gran parte del siglo xx, es a partir de los años setenta y ochenta cuando los estudios académicos fijan su atención en este tipo de narrativas. Ello se debe, en gran parte, a la aparición de una extensa bibliografía acerca del modo, como la fundamental monografía *The Literature of Terror*, del británico David Punter. Este sostiene que «[t]he origin of Gothic fiction cannot be separated from the origin of the novel form itself» (2013: 20), afirmación a la que más tarde se sumaría Fred Botting con su polémica declaración: «Gothic signifies the literature of excess», para continuar: «it appears in the awful obscurity that haunted eighteenth-century rationality [...] [its] atmospheres – gloomy and mysterious» (1996: 1). Aunque puede parecer una declaración imprecisa, Botting resalta el violento modo en el que la ficción gótica derribó la estética clasicista, que hasta entonces continuaba perpetuando un modelo constringente y encorsetado.

Existen numerosas definiciones del gótico. «Originally», señala Peter J. Kitson, «it denoted the archaic and medieval, deriving from the late-eighteenth-century interest in pre-Reformation subjects and aesthetics styles» (2002: 164). En esta asunción se integra la famosa novela *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, que incluye en su historia constituyentes hasta entonces inexistentes en el modo y que consiguieron modificar la percepción goticista, como asesinatos, usurpaciones, deseos incestuosos, vírgenes acosadas, fantasmas y hechos sobrenaturales. Estos engranajes resurgirán a lo largo de la historia de las ficciones góticas llegando hasta la actualidad. Precisamente, han sido las cualidades del gótico, genuinamente horribles, pobladas de temores y terrores, las que han favorecido su propia reproducción y desarrollo (Roberts 2014: 28). No debe olvidarse que existe un gran abismo tanto estilístico como temático en la nueva ficción gótica del siglo xx, donde no se toman necesariamente los motivos canónicos del modo, sino que los nuevos textos adquieren mayores dimensiones narratológicas y nuevas significaciones, de acuerdo a las preocupaciones contemporáneas y a los variados intereses de cada autor, fruto de los nuevos contextos socioculturales. Sin duda alguna, si hay algún modo narrativo maleable, plástico y adaptable a la configuración estética de cada autor, ese es el gótico, gracias a la excelente hibridez (Botting 1996: 41) que configura la vertebración goticista.

En definitiva, el gótico es «the art of exciting surprise and horror», como ya lo definió Walter Scott (en Williams 2010: 63). Resulta necesario resaltar la producción gótica en el contexto catalán —si bien es evidente la presencia de otros modos literarios no miméticos, como lo fantástico, la ciencia ficción o el grotresco—, pues la narrativa catalana hereda el modelo gótico clásico, nacido en Europa, y lo adapta a su propia realidad sociocultural. La estirpe gótica catalana es clara desde autores dieciochistas como, entre otros, Antoni de Bofarull, Víctor Balaguer i Cirera, Antoni Careta i Vidal, Maria del Pilar Maspons i Labrós, Àngel Guimerà, Narcís Oller, Martí Genís i Aguilar o Josep Martí Folguera (Martínez-Gil 2005). Posteriormente, la impronta gótica es aún más visible, tanto en elementos formales como plásticos, en determinadas obras de Apel·les Mestres, Raimon Casellas i Dou, Joaquim Ruyra, Caterina Albert, Jeroni Zanné, Ramon Vinyes, Joan Santamaria i Monné, Agustí Esclasans o Ferran Canyameres. En el siglo xx, también hay una marcada producción gótica, escrita bajo el influjo de la luz más oscura. Autores como Pere Calders, Salvador Espriu, Joan Perucho o Josep Albanell figuran entre los más conocidos.

En el caso de *La mort i la primavera*, existe una serie de determinados rasgos estructurales y estéticos que entroncan, de manera precisa y directa, con la tradición anglosajona, donde se produjo un intercambio bidireccional entre gótico y fantástico/maravilloso mediante el traspaso de fórmulas y creando nuevas vertientes.¹⁶ A este respecto, cabe resaltar las certeras observaciones de Martha Tennent, traductora de *La mort i la primavera* al inglés: «La novel·la evoca un món fantàstic, una mena de faula que podríem reconèixer en part en els contes de fades de Hans Christian Andersen o en les faules dels germans Grimm [...] on hi havia violència, animals i escenes molt gràfiques en què la gent moria» (2011: 227). Para ayudarse en la traducción, Tennent se apoyará, entre otros, en «els contes gòtics de l'escriptora britànica Angela Carter» y en «l'estil i la riquesa de lèxic i imatges [...] que vaig trobar en D. H. Lawrence» (2011: 227), resaltando así las conexiones de la novela rodorediana con el acervo anglosajón.¹⁷

Las acertadas percepciones de Tennent enlazan, a su vez, con otra de las definiciones del gótico. Esta reconceptualización se basa en el abandono de las formas y contenidos de las ficciones y desplaza su foco de atención a los efectos que este tipo de narrativas provocan, de manera exponencial, en las ansiedades y deseos del lector (Kitson 2002: 165; Moretti 2005: 83-87; Botting 2008: 4; Punter 2013: 76); por consiguiente, se defiende el gótico como un modo más que como un género literario. Sigmund Freud fue pionero al acercarse a esta concepción mediante la noción de *Unheimlich* u ominoso: la sensación de inquietante extrañeza que produce aquello que una vez resultaba familiar (2000: 223). Siguiendo esa línea, Freud añade: «se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado» (2000: 244).¹⁸ Ciertamente, existen temas, componen-

16. La profesora Susana Reisz recuerda a este respecto la importancia de la leyenda de Sant Jordi (2001: 200), perteneciente al ámbito de lo maravilloso, que tanta tradición ha generado en la literatura catalana. Es un mito que aparece, de manera dislocada, en la novela: «El primer home que havia fet el poble va matar la serp a dalt de la muntanya, on després va fer la casa, i la va rebotre... i va voler que li tornés a donar la mà, la va rebotre contra la muntanya i la muntanya es va partir... era un home que ja era mort. Tot ell mort i encara amb sang a dintre; però amb el blanc de la mort en la cara sense galtes i en els llavis primis i en l'esquena que s'aguantava dreta per miracle. [...] I només podia fer coses grosses i ell i el seu cavall ésser només un» (Rodoreda 2008b: 662). Otro de los mitos recogidos en *La mort i la primavera* es la leyenda del rey Arturo, simbolizada mediante la aparición de una espada similar a Excalibur: «Hi havia una espada clavada a terra i el pom m'arribava al pit [...] a l'última va poder dir que mentre tingués força per fer vinclar l'espasa seria una mica home, no tan home com l'home que l'havia clavada a la roca, allà» (*ibid.*: 605).

17. La propia Rodoreda, en el prólogo de 1982 a *La plaça del Diamant*, hace patente su admiración hacia D. H. Lawrence (2008c: 147). Además, en una carta a Obiols le cuenta que está leyendo cuentos del autor británico: «semblen de Tolstoi. I uns quants contes de Forges [*sic*] allò de *Fiction*. Em recorda Edgar Poe» (21-VII-1953) (en Arnau 1997b: 48). Además, una cita de Lawrence funciona como paratexto ilustrativo de *Quanta, quanta guerra...* (Rodoreda 2008g: 1007), por lo que resulta evidente la influencia de las lecturas lawrencianas en su vida, seguramente con mayor incidencia en la última etapa.

18. Ciertos críticos han señalado previamente que, para Rodoreda, la extraña y ominosa naturaleza de Cataluña a la vuelta de su exilio no se debe a una simple variable entre el recuerdo nostálgico y la violencia de la realidad franquista, sino que ciertos elementos de resistencia psicológica habían sido borrados y, por tanto, lo que esos elementos escondían, se mostraba ahora completo en su desnudez

tes y núcleos narratológicos que unifican el gótico desde su nacimiento hasta la actualidad. Imaginería como la formada por la enfermedad, las infecciones, el tabú —incesto, parafilias, suicidios, tortura, perversión—, la transgresión, la locura, la monstruosidad o la xenofobia, entre muchas otras cuestiones, subrayan y ensalzan diferentes formas de los miedos transhistóricos (Kitson 2002: 165). Del mismo modo, motivos como las posesiones, los dobles, la vampirización, los laberintos, los castillos y, por supuesto, los bosques, son comunes a casi todas las narrativas góticas. Existen asimismo figuraciones diegéticas como las estructuras fragmentadas, confusas, incompletas o en forma de *mise en abyme* que incrementan la extrañeza mencionada. Todo ello aparece en la novela. *La mort i la primavera* encaja a la perfección en esta compleja pluralidad de teorías acerca de la ficción gótica y, por ello, se erige como modelo y ejemplo de narrativa gótica catalana, como se verá a continuación.

Dentro de la producción de Rodoreda, *La mort i la primavera* es un ente independiente, fruto de una unión única entre creación literaria, lenguaje expresivo e imaginario plástico en el que se incluye una gran variedad de discursos, hermenéuticas y estéticas propias y globales. Se tiende, por tanto, un puente de interconexiones dialógicas en las que se toma la tradición pero al mismo tiempo se subvierte mediante la incorporación de elementos propios de la narrativa catalana. En *La mort i la primavera*, la oscuridad es la fuerza centrípeta que lo absorbe todo. De dicha configuración poliédrica se discierne el gótico rodorediano como una experiencia que se revela a un mismo tiempo matriz y abismo; abriendo así un insólito espacio donde confluyen vida y muerte, creación y destrucción.

Para ello, Rodoreda apuntala su particular estilo gótico bajo ciertas estrategias de lo maravilloso, que Tzvetan Todorov engarza con el nacimiento de la novela gótica (2009: 37). Lo maravilloso, de acuerdo al pensador búlgaro, se caracteriza exclusivamente por la existencia de hechos sobrenaturales que no implican reacciones de extrañeza ni en los personajes ni en el lector implícito (2009: 39, 46). Es decir, la singularidad de lo maravilloso no es una determinada actitud hacia los acontecimientos que se relatan, sino que reside en la naturaleza misma de esos acontecimientos. Como matiza David Roas,

[e]l mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (posible/imposible, ordinario/extraordinario, real/irreal) no se plantean: encantamientos, milagros, metamorfosis, todo es posible dentro de los parámetros físicos de ese espacio maravilloso, lo que justifica que los personajes —y el narrador— asuman lo que ocurre sin cuestionarlo. [...] Y, a su vez, el receptor lo acepta también porque no hay nada en el texto que le obligue a confrontar lo que en él sucede con su propia experiencia de lo real (2014: 18).

De este modo, Roas demarca, de manera precisa, las especificaciones entre las múltiples tipologías de lo insólito. En lo maravilloso se resalta, por tanto, esa naturaleza irreal

(Viestenz 2011: 99; Arkinstall 2004: 167). Como manifiesta René Girard, «Los hombres no pueden enfrentarse a la insensata desnudez de su propia violencia sin correr el peligro de abandonarse a esta violencia» (1983: 91).

como un mecanismo que exterioriza los procesos internos. Bruno Bettelheim señala que este modo es especialmente maleable para describir los estados internos de la mente mediante imágenes y acciones (2016: 213). Cuestión tratada por Julia Kristeva, al relacionar gótico e inconsciente mediante la representación de la abyección, pues lo abyecto perturbaba la identidad, el sistema y el orden, colapsando así los significados (1982: 126-127). Algo que encajaría con el último periodo vital de Rodoreda, tras su traslado a Romanyà de la Selva en 1979, donde se interesó por el esoterismo, la alquimia y diversas corrientes de pensamiento gnósticas (Ibarz 2004: 213-214; Arnau, 2007: 138-144). En otros términos, Rodoreda se habría valido de la integración de constituyentes maravillosos en la estructura gótica —se hablaría, por tanto, de gótico-maravilloso— que, mediante la simbología que contienen, sirven para extraer un significado aún más profundo; y, al mismo tiempo, esta insólita caracterización literaria guarda una estrecha vinculación con las narrativas del trauma. Es precisamente esta reveladora y elocuente construcción lo que podría denominarse «gótico rodolediano».¹⁹

De acuerdo a esta premisa, la deliberada vaguedad cronotópica que rige *La mort i la primavera* simbolizaría el abandono del mundo concreto de la realidad cotidiana (Bettelheim 2016: 88). Es decir, el frondoso bosque, las cuevas ocultas y las constantes sombras sugieren que algo oculto será revelado, en un símil exploratorio del interior humano. La génesis de esta indeterminación espaciotemporal vendría sugerida por la paradójica concepción derrideana de la ausencia omnipresente (Derrida 1986: 180), condicionando de este modo el proceso narrativo. Como puede observarse, estas nociones abarcan una cuestión largamente debatida desde la crítica académica. A este respecto, creo necesario un último apunte teórico que conecta la prosa rodolediana y las enriquecedoras influencias de Edgar Allan Poe. Sería la idea de Paul Virilio de la estética «paróptica» del mundo real (1988: 46), que el teórico francés relaciona con el autor estadounidense: «una actividad insólita de los sentidos, que usurpa las funciones pertenecientes al azar, y de la que surge un sexto sentido, según Poe, que sería el de *la perfección moral de la idea humana abstracta del tiempo*... “Esa percepción de la duración, viva, perfecta, y que existe por sí misma *independientemente de una serie cualquiera de hechos*...” Ya no hay un precedente causal o una sucesión» (1988: 46; énfasis en el original).

De este modo comienza la primera parte de la novela, oscura y críptica en cuanto a exposición y presentación discursiva. *La mort i la primavera* se abre *in medias res*, en un momento álgido donde el protagonista, sin nombre,²⁰ se encuentra sumergiéndose, teme-

19. Carente de una autobiografía, Rodoreda suplió ese vacío testimonial mediante sus ficciones. Josep Maria Castellet, en *Els escenaris de la memòria*, sostiene esta misma cuestión: «tota la repressió voluntària que abocava sobre la seva vida, se li escapava, expressada literàriament, a través de les ficcions amb les quals disfressava els seus sentiments, les seves vivències, els racons secrets de la seva existència» (2009: 32).

20. El anonimato es típicamente característico de lo maravilloso. «Se hace referencia», declara Bettelheim, «a los protagonistas del cuento, denominándolos “una chica” o, por ejemplo, “el hermano más pequeño”. Si se cita algún nombre, no se trata de nombres propios, sino de nombres generales o descriptivos» (2016: 57). Y añade que ningún otro personaje tiene, normalmente, nombre: «los padres de los protagonistas [...] permanecen anónimos. Se alude a ellos mediante las palabras “padre”, “madre”, “madrastra”» (2016: 58), tal como ocurre en *La mort i la primavera*. De hecho, Rodoreda consta-

roso, en un río: «Em vaig ficar a l'aigua molt poc a poc, sense gosar respirar, sempre amb [...] por» (Rodoreda 2008b: 551). Escapándose del hogar, decide ahondar en el bosque que rodea el pueblo, un bosque casi impenetrable, oscuro y tenebroso. Dante Alighieri, una de las principales influencias de la autora en la última fase de su vida, evocaba esta misma imagen al principio de *La Divina Comedia*: «A la meitat del camí de la vida / em vaig trobar dins d'una selva obscura, / perquè havia deixat la recta via. / Quina cosa tan dura és dir com era / una selva salvatge, aspra i forta / que em renova la por només pensar-hi!: / és tan amarga, que és poc menys que mort» (2009: 19).²¹ Consecuentemente, el paralelismo del inicio de *La mort i la primavera* resulta evidente. Este comienzo, inherente a lo maravilloso, señala la dimensión exploratoria que el personaje llevará a cabo. Todos los ingredientes parecen apuntar a una estructura de *Bildungsroman*, tal como sucede en las novelas anteriores de la autora, pero esta idea se contrapone a los supuestos inherentes a la novela de formación mediante la ruptura de las repeticiones estilístico-narrativas de ese tipo de ficciones.

Las sombras, la muerte y las descripciones góticas aparecen inmediatamente en la apertura narrativa: «Baixàvem a la cova per una corda de nusos lligada a una estaca clavada a l'entrada del pou. L'home que ens guiava duia un fanal. Baixàvem pou avall, humit i negre, ratllat de vetes lluent que s'anaven apagant a mesura que el pou ens engolia, i entràvem, morts de por [...] a la cova vermella i molla com la boca d'un malalt» (Rodoreda 2008b: 552), una imagen reminiscente de Caronte donde entra en juego lo abyecto. A continuación, el narrador detalla un episodio espeluzante, reverberación de los cuentos maravillosos: «Davant hi tenia el bosc ple d'ombra; era el bosc on les persones grans anaven de tant en tant i quan hi anaven tancaven les criatures a l'armari de fusta de la cuina. [...] Els grans tornaven de matinada cridant i cantant pels carrers i s'adormien per terra i feien criatures noves i moltes vegades no es recordaven d'obrir els armaris i en sortien malalts i amb l'esquena més adolorida que quan els pares els apallisaven per culpa del mal humor» (*ibid.*: 553-554). Este encierro, además de funcionar como paradigma de los maltratos y de los castigos corporales infantiles en los cuentos maravillosos,²² ejemplifica a la

taba esta misma materia en su entrevista con Carmen Alcalde: «La gran literatura és feta de personatges més autèntics que els de carn i ossos: d'arquetipus. Com més un escriptor sap endinsar-se, sense perdre-s'hi, en el cor humà, en l'essència de la vida, més gran arribarà a ser» (Alcalde 2013: 126-127).

21. Esta misma cita aparece como lema del capítulo IV de *Un dia en la vida d'un home* (Rodoreda 2008h: 241). La evidencia de la importancia de Dante aparece en el testamentario prólogo de 1982 a *La plaça del Diamant*: «Moltes altres influències hauria de confessar; caldria comptar-hi totes les meves lectures, la Bíblia en primer lloc. [...] De novel·les d'amor se n'han escrit moltes. [...] Però el que s'ha escrit de més elevat i corprenedor en amor és la historia de Francesca da Rimini al cant V de l'Infern, a la *Divina Comèdia*» (Rodoreda 2008c: 147). Ese mismo año, en una entrevista con Blanca Berasategui, Rodoreda vuelve sobre este tema: «Sus lecturas, ahora, se limitan a picotear las novedades [...] y a deleitarse con sus lecturas de siempre. Siguen velando sus ocios el *Quijote*, Allan Poe y Lovecraft, muy especialmente. También algún pasaje de la Biblia, y la noche última, anterior a nuestra charla, la pasó Mercè Rodoreda en el infierno de la *Divina Comedia*» (Berasategui 2013: 230). María Campillo menciona brevemente la prolijidad articularia de *La Divina Comedia* en la obra rodolediana —especialmente en *La mort i la primavera*— en su artículo sobre fuentes y usos bíblicos en la narrativa de la autora (2010: 46).

22. Paralelamente, los maltratos infantiles son también numerosos en *La mort i la primavera*: la-

perfección los diversos niveles interpretativos rodoredianos. Además del estrato mencionado, el protagonista está evidenciando una lucha interior que, si no consigue integrar, puede llegar a destruirle. Hay, por tanto, una transposición de mensajes y niveles, desde la esfera extratextual a la intratextual, como es característico en la ficción gótica.

Para Steven Bruhm, el gótico «constitutes a sense of *trauma*» (2011: 268; énfasis en el original), y asevera que el gótico es en sí una narrativa del trauma: «Images of haunting, destruction and death, obsessive return to the shattering moment, forgetfulness or unwanted epiphany all define a Gothic aesthetic» (2011: 268), que se muestra en la novela, entre otras fórmulas, mediante la distorsión diegética, las alucinaciones y/o el narrador no fiable. De esta consciencia del trauma surge también la imprecisión espaciotemporal de la novela, reflejo de la pérdida de las estructuras psíquicas que permiten acceder a las experiencias personales y la constante alusión al miedo por parte del narrador.

Esta inmanencia gótica aparece de manera enfática al vincularla con el horror corporal. Configurado como un flujo de fuerzas y yuxtaposición de tramas, las anatomías desfiguradas, los miembros cercenados y la violencia latente abren un nuevo plano interpretativo. Anticipándose a la descripción de los extraños ritos que sigue la comunidad, el narrador describe algunas de las costumbres: «Abans de sopar, després del ball i de les corregudes, un home, sol i un, es ficava al riu que passava per sota del poble i el travessava per vigilar que l'aigua no s'hagués endut pedres i acabés amb la cara feta malbé, o, de vegades, amb la cara arrencada» (Rodoreda 2008b: 554). Este suceso tiene lugar en los festines orgiásticos que recogen la vertiente más grotesca de la novela. Utilizando elementos y características propias de lo fantástico, lo grotesco disloca y destruye lo real, así como las estructuras de la propia conciencia (Roas 2011: 67-68). Esta permanente transgresión de fronteras en *La mort i la primavera*, ya visible desde el inicio, culmina en estos ritos, completamente rabelaisianos y carnavalescos:

Envermellits per les flames /A la claror dels focs²³ tots el homes i totes les dones s'assemblaven. De dia eren bastant diferents. [...] [V]a començar la veu que tot venia dels ulls, del mirar. Vora de les canyes on jo estava amagat hi havia unes quantes dones assegudes per terra amb els ulls embenats: eren les embarassades. Els tapaven els ulls perquè, mirant els altres homes que no fossin el seu, les criatures que duïen a dintre no els miressin també i se'ls anessin assemblant (Rodoreda 2008b: 569).

pidaciones, encierros, golpes y abusos son algunos de los ejemplos que pueblan la novela. En relación a ello aparece, de manera reiterada, otro modelo de castigo corporal, como es el uso del punzón, herramienta que destaca la prohibición del deseo: «Quan una criatura volia alguna cosa la seva mare, d'amagat, el punxava darrera de l'orella» (Rodoreda 2008b: 587); «A la butxaca duïa el punxó amb què la meva mare m'havia punxat les orelles quan era petit. Tot el que vols ho tindràs, però amb mal, fins que t'avesaràs a no voler res» (*ibid.*: 707).

23. Arnau, responsable a cargo de la edición, señala: «Les barres inclinades indiquen que el pasatge afectat és un afegitó a mà sobre l'original mecanoscrit, però no és segur el lloc on s'ha de inserir. Quan l'afegitó és una variant alternativa a un pasatge del mecanoscrit, les barres inclinades indiquen que l'original no es decideix per una de les dues opcions en detriment de l'altra» (2008a: 548).

No solo se resalta la homogeneidad humana durante la noche, lapso de tiempo claramente gótico, sino que, además, entra en juego la mirada, que encripta un mensaje muy importante en la trama. Como enunció Susan Sontag, «[n]o se trata de perturbarnos, de capacitarnos para afrontar lo horrible con ecuanimidad», sino que esta mirada «que no es (sobre todo) compasiva es una interpretación ética especial y moderna: no es insensible ni cínica sin duda, sino simplemente (o falsamente) ingenua. [] Lo importante es no pesatañear» (2005: 66-67). Asimismo, este banquete, similar a un aquelarre, adquiere su punto más abyecto mediante la ingesta de comida: «Van posar-se a omplir plats de brou i tots es van anar asseient al voltant de les taules. Els homes sense cara havien de seure en taules separades. Els sense nas o amb el front menjat o sense orella podien seure a la taula de tots. [...] Eren els sense cara que volien estar sols. Bevien el brou amb embut. I quan mastegaven la carn es tapaven la boca amb una mà perquè la carn no els caigués a terra» (Rodoreda 2008b: 569). La «pasta de fer» corre por las mesas y todos toman una cucharada, una metafórica comunión grupal.

Tras este episodio, comienza la extraña danza de las mujeres embarazadas, semejante a una posesión demoníaca: «Les embarassades es van aixecar a ballar. Ballaven soles, com si cadascuna estigués plantada en un sot. Cantaven. Abaixaven el cap fins al pit, l'alçaven enlaire, el tiraven enrera i voltaven com si tota la vida haguessin de voltar d'aquella manera entre ombres i flames [...] amb el ventre tibant i rodó, que ja se'ls esquinçava per dintre» (Rodoreda 2008b: 570). Los alumbramientos diabólicos y monstruosos, de larga tradición en la historia literaria y cultural, son especialmente característicos en el gótico de la segunda mitad del siglo xx. Esta descripción adquiere, además, múltiples asociaciones: desde la apertura del vientre del lobo en *Caperucita roja*, método con el que se alude a la cesárea —y por tanto, se insinúa la idea del embarazo y del nacimiento en un nivel simbólico (Bettelheim 2016: 239)— hasta las películas góticas más recientes, que encuentran su germen en *Rosemary's Baby* o *Alien*. A partir de los años ochenta, los estudios goticistas han explicado el miedo —y la fascinación simultánea— que ejerce el cuerpo monstruoso femenino. En todos los casos, es la sugerida presencia de la gestación de un ente desconocido lo que provoca el horror. Se debe, en parte, a la visión del cuerpo femenino como culmen de lo abyecto. Barbara Creed lo expone de la siguiente manera:

The concept of inside/outside suggests two surfaces that fold in each other; the task of separating inside from outside seems impossible as each surface constitutes the «other» side of its opposite. The implication is that the abject can never be completely banished; if «inside», the abject substance forms a lining for the outside»; if «outside», it forms a skin for the inside. The womb represents the utmost in abjection for it contains a new life form which will pass from inside to outside bringing with it traces of its contamination — blood, afterbirth, faeces (2007: 49).²⁴

24. Este extraño espacio, generado mediante la confrontación del interior y el exterior, semeja la denominada *chora* semiótica kristevana que Martí-Olivella (1987 y 1995) percibe en *La mort i la primavera*, «the maternal double-space wherein the subject and its other coexist to death» (1995: 155). Asimismo, otros trabajos han explorado la abyección del cuerpo materno en la prosa de Rodoreda en profundidad (McGiboney 1994; Nichols 2008; Bru-Domínguez 2013).

Una imagen en consonancia con el antitético título de la novela: el útero como órgano de creación pero también de destrucción.

Esta relación de opuestos, constante en toda la obra, se extrapola a las cualidades físicas de los personajes. La figura de la madrastra, principal deuteragonista, se describe de una manera especial: «La meva marastra tenia la pell molt blanca, els ulls clars, els cabells rossos i una mà una mica més petita que l'altra» (Rodoreda 2008b: 555), una imagen completamente opuesta a la de anteriores versiones. La madrastra, arquetípica en los cuentos maravillosos, suele aparecer como un personaje maligno, en contraposición a la madre biológica. Sin embargo, en *La mort i la primavera* se estira esta concepción mediante tres potentes estrategias sinérgicas: en primer lugar, la edad de la madrastra: «La meva marastra tenia catorze anys» (*ibid.*: 566), su pseudoantropofagia, y, por otro, la descripción de la madre del narrador: «Em recordava de la meva mare, dreta i prima, amb un ribet vermell al voltant dels ulls. Pegava les criatures. Feia malbé la nit dels nuvis. Quan una parella es posava a viure sota del mateix sostre es pasava la nit cridant al peu de la seva finestra: com un gos. Fins a la primera llum del matí no callava» (*ibid.*: 555); aullidos que el narrador sigue escuchando tras la muerte, «corsecada de ràbia rabiosa» (*ibid.*: 632), de la madre. Es, por tanto, una renovación del tópico de la licantrópía, materia gótica por excelencia.²⁵

En esta primera parte se presenta y desarrolla una de las líneas diegéticas más sobresalientes en la historia: la muerte/suicidio en el árbol. Es un proceso descrito minuciosamente que el narrador observa escondido: el hombre al que está viendo porta «una forca a l'espatlla i una destal a la mà» (*ibid.*: 557) con las que comienza a perforar el árbol elegido, que contiene un hueso de tamaño humano, similar a un compacto bloque óseo, un símil del «universo petrificado» de la novela (Ibarz 2004: 241).²⁶ El hueso cae y el hombre, tras cincelar una cruz en el árbol, se introduce dentro para morir. El narrador, presa del miedo más poderoso, huye del bosque y relata: «La mort i la primavera. Vaig caure estirat amb el cor buit de sang i les mans gelades, perquè jo tenia tretze anys i l'home que s'havia ficat a l'arbre per morir era el meu pare» (Rodoreda 2008b: 560).²⁷

El narrador, alarmado, sale a avisar al herrero, que va hacia el bosque junto con un grupo de habitantes del pueblo para desenterrar al moribundo. Este primer desenterra-

25. La licantrópía femenina se analiza con mayor detalle en Bru-Domínguez (2013: 171-174).

26. Tal como se recoge en el volumen de entrevistas a Mercè Rodoreda, el 2 de marzo de 1976 Carmen Alcalde solicita a la autora que conteste por escrito a una lista de cuestiones de temática muy variada. Interrogada acerca de su concepción de la muerte, Rodoreda redacta una esclarecedora respuesta respecto a esta imagen de la novela: «Moltes vegades, abans d'adormir-me, o per adormir-me, m'encaro amb la meva mort, i la meva mort per mi són els meus ossos: el que hi ha de ser més durador, el que quedarà, el que no es perdrà en el país de l'oblit. Començo a pensar en la vèrtebra atlas que suporta el meu crani, de la vèrtebra atlas passo als cornets del nas i d'aquests a les falangetes i a les falangines, al sacre i al coxal, al còndil i al cúbit i així, a poc a poc, em vaig perdent en la meva mort de cada dia fins que m'arribi la fi» (Alcalde 2013: 129); percepció que ilustra en la novela de la siguiente manera: «Els ossos. Els ossos morts que no serveixen. [...] Els ossos duren i duren com les pedres, com les coses» (Rodoreda 2008b: 680).

27. Posteriormente, el narrador descubrirá que este hombre no es su verdadero padre, sino que su padre es el herrero: «Aquella tarda vaig saber que el meu pare no era el meu pare» (Rodoreda 2008b: 577).

miento, que puede recordar a la muerte del padre de acuerdo a las teorías freudianas y a su consiguiente concepción edípica, adquiere una veta violentísima mediante la escrupulosa descripción de la tradición fúnebre de la comunidad:

Més blanc que els planters el meu pare mirava amb ulls de vidre. Tenia les puntes dels dits encastades als costats de l'arbre i semblava que els cabells, de tan drets, li volguessin fugir del cap, enduts per la sang sense color de l'arbre. Li van apuntalar la branca al ventre perquè no caigués endavant.

Es van posar a cridar. Cridaven contra el meu pare que respirava curt, que encara vivia, que només vivia per la seva mort. El van treure de l'arbre i van començar a clavar-li cops. No el mateu, cridava l'home del ciment amb la gaveta plena de ciment rosa, no el mateu abans d'omplir-lo. I li van fer obrir la boca de barra a barra i l'home del ciment el va començar a omplir. De primer amb ciment clar perquè llisqués ben endintre; després amb ciment espès. Quan el van tenir ben encimentat el van aixecar dret i el van tornar a ficar a l'arbre. Van tancar la creu per mai més. I se'n van anar a la festa (Rodoreda 2008b: 564).

Esta costumbre, perversa y horrenda, ilustra con excepcional crudeza la crueldad y la violencia que caracteriza *La mort i la primavera*. Además, como señala Arkinstall, este proceso mortuorio «is underlined by the fact that Rodoreda reiterates three versions of it: at the beginning, middle, and end of the text» (2004: 178).²⁸ Asimismo, es fundamental señalar la incuestionable estética gótica del fragmento. Se trataría, como dejó constancia Rodoreda en un pasaje eliminado, de la obligación a mirar lo indeseable: «Si els ulls d'ella [la marastra] i els meus es trobaven, giràvem el cap de pressa, com si una mà que no era enlloc ens estirès pels cabells i ens els fes girar» (Rodoreda 1997: 147), lo que enfatiza la noción de Sontag respecto a la mirada descrita previamente.

La dimensión maligna de la naturaleza es un clásico de la literatura gótica y Rodoreda aumenta la sensación de desasosiego al conectarlo, de manera directa, con la muerte. Si bien ha sido leído como una referencia religiosa (Arnau 1997c: 93 i Busquets 1998: 116), Busquets (1989: 116) asocia este culto funerario a la práctica del *Baumsarg* o *Totenbaum*, consistente en un ataúd forjado en el tronco de un árbol, característico en determinados grupos celtas. Por su parte, Pérez señala que hay determinados rasgos típicos en el gótico como «the presence on residential property of a grave or marker commemorating the site of a death by violence or suicide [...] and a history of tragic or impossible loves» (1999: 86), que son más que evidentes en la novela. Ahora bien, Rodoreda extrapola esta condición de propiedad privada a la naturaleza, *locus* de disolución en la diégesis, que preludia el incesto entre el narrador y la madrastra. De este modo, la inquietante atmósfera gótica que se plantea desde el inicio de la novela ya está anticipando la transgresión —y posterior destrucción— del tabú incestuoso. Precisamente, el paradigma primitivo y tradicional de la prohibición transcurre en el jardín del Edén, al igual que la primera transgresión humana. El acceso a lo prohibido —conocimiento, poder, superioridad— es uno de los mimbres góticos más conocidos; así, novelas fundadoras

28. Este proceso fúnebre se ha visto como un rito suicida (Arnau 1990: 36), como un retorno al útero materno (Cortés 1995: 86; Busquets 1989: 117) o como un homicidio (Arkinstall 2004: 178).

del gótico, como *The Castle of Otranto*, *The Mysteries of Udolpho*, *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* o *Dracula* ejemplifican la transgresión de la prohibición.²⁹

Además, la situación espacial natural adquiere un tono más desconcertante mediante la atemporalidad, engendrando de este modo la homogeneización cronotópica del vacío. El espacio en las ficciones góticas, como recoge Pérez, es «meta-temporal, out of time or beyond time, belonging more to some past epoch than to the present» (1999: 90). Sin embargo, la prosa rodorediana en *La mort i la primavera* está más en línea con la concepción de Virilio acerca de las dimensiones perdidas: Rodoreda escoge «a point of reference of geometric projectivity only to the extent that it is a gap or lack, an absence of dimension, a black hole» (2012: 103-104), convirtiendo el espacio natural, creador de vida por antonomasia, en un *locus horridus*, donde todos los significados se colapsan y volatilizan. Steven Bruhm resalta: «the Gothic provides [...] a guarantee of life even in the face of so much death» (2011: 274). Esta aseveración, sin embargo, se torna un arma de doble filo, ya que el gótico rodorediano difumina los límites por medio de un estado de ilimitaciones, en las que el horizonte —y, por lo tanto, cualquier sentido— queda desdibujado. Es decir, se crea el horror supremo. Esto es visible en la destrucción que provocan las glicinias: «Em girava a mirar la meva casa i em semblava que s'anava ensorrant colgada per branques i fulles i penjolls florits de tanta i tanta glicina» (Rodoreda 2008b: 556).³⁰ Esta singular concepción del gótico entronca, de modo directo, con las denominadas «zombie categories» del teórico Ulrich Beck (2005: 63). Dichas categorías denotan marcos conceptuales que están, simultáneamente, vivos y muertos: los que eran efectivos en el pasado persisten, del mismo modo que los zombis no se convierten en humanos, sino que coexisten. El zombi, por tanto, se articula como metáfora exacta del cambio.

29. Entre las transgresiones más relevantes suelen aparecer las espaciales, las arquitectónicas y las domésticas. Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, retomando determinadas teorías de Gaston Bachelard, recuerdan el papel fundamental que juegan los espacios prohibidos, las habitaciones cerradas, los pasadizos secretos, los áticos, los laberintos o las construcciones piramidales, entre muchos otros ejemplos, en la literatura escrita por mujeres; y, en especial, en el gótico (1984: 87-90). En el caso de *La mort i la primavera*, el secretismo se visibiliza de manera extrema en el castillo del señor —¿ficcionalización del castillo de Roissy-en-Brie, donde Rodoreda encontró refugio? (Jordá 2017: 335)—: «Se'm va endur fins al costat de la llar i vam passar per una porta petita i vam anar per un passadís molt fosc [...] i ens vam enfilejar per una escala de fusta cargolada [...] i vam sortir a una habitació molt gran i nua sense mobles i la vam travessar com si no s'hagués d'acabar ni amb un dia ni amb dos d'anar-la travessant i vam passar per una altra porta petita i vam sortir a un replà i vam baixar una escala més curta que la que havíem pujat i vam sortir a una terrassa molt gran tota de cara a les Muntanyes Morades» (Rodoreda 2008b: 600).

30. Everly, en su lectura de la novela, señala la posible intertextualidad entre la novela y los primeros versos de *The Waste Land*, de T. S. Eliot: «The notion of spring as a time of sickness is one of many inversions in the novel that undermines the concept of a stable and recognizable reality. Similar to the initial verses from the first part of Eliot's poem *The Wasteland*, which is entitled "The Burial of the Dead", the epidemic that plagues the earth in *La mort* confirms that death comes inscribed in spring and in new life» (2010: 155). Los conocidos versos de T. S. Eliot comienzan: «April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain» (1975: 27); unas lilas destructoras, al igual que las glicinias rodoredianas.

El imbricado tapiz gótico se entreteje y perfila aún más en la segunda parte de la novela. «L'evolució de la novel·la», señala Carme Arnau (1997b: 55), «està marcada per un increment de la fantasia», mediante la aparición de visiones, adición de nuevos personajes o el advenimiento de seres inventados. Así, la renovación de motivos tradicionales como los *Doppelgänger*, los vampiros, los fantasmas y los monstruos aportan nuevas visiones del gótico rodorediano. El primero de ellos sugiere, en su definición clásica, el fenómeno de la bilocación y del lado malvado, como ocurre en la novela gótica *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, o de los gemelos perversos —o bipolares—, como es el caso de Tweedledum y Tweedledee en *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, de Lewis Carroll.³¹ Sin embargo, esta definición se ha visto ampliada desde el gótico: siguiendo a Webber (2003: 1), el doble se muestra como un fantasma que desafía la distinción entre los planos de la fantasía y de la realidad. Es decir, paradójicamente, el doble subvierte el principio estético de la entidad mediante un curioso golpe de gracia en el que duplica lo real mediante lo irreal y donde lo subjetivo pasa a invadir el ámbito de lo objetivo. Es precisamente esta visión del *Doppelgänger* la que aparece en la novela; ligada, en un primer momento, a la naturaleza. Así, para describir el nacimiento del pueblo, se narra un sobrecogedor fenómeno de la naturaleza, tanto geográfico como meteorológico, que connota los rasgos goticistas en la novela:

El poble havia nascut d'un gran malestar de la terra. El pujol s'havia partit i havia caigut damunt del riu. I l'aigua s'havia escampat pels camps però el riu volia córrer amb tota la seva aigua junta i a poc a poc havia anat obrint-se camí per sota de la mitja muntanya caiguda, per entre pedres. I no havia parat fins que havia pogut fer passar la seva aigua tota plegada i alegre, a vegades desesperada, perquè topava amb les roques que li havien quedat per sobre. I es veu que, no al mig de la baixada sinó damunt de la terra i de les pedres estimbades, una nit la lluna hi havia deixat dues ombres que van ajuntar-se per la boca. I així va començar tot (Rodoreda 2008b: 563).

Dicha topografía, mediante la bipartición espacial y las sombras lunares, y donde la Maraldina, la montaña partida, adquiere su cénit potencial, refuerza los principios de división y separación en el desarrollo diegético.³² Como recoge Arkinstall, estos polos también caracterizan las relaciones comunitarias y se afianzan mediante ciertos elementos naturales persistentes en determinadas descripciones (2004: 174). Sin embargo, estas descripciones del doble, conocida figuración goticista, aparecen de manera insistente en los personajes. Debido a su prolijidad, únicamente resalto dos de los fragmentos más relevantes: «Vaig trucar a la primera casa i va sortir un home ni alt ni baix però amb els cabells i la barba tan negres que no semblaven de persona. Va fer un crit i de dintre va

31. Definición que aparece en la primera versión de la novela: «I dintre meu va sortir un altre jo igual que jo i em va fer vergonya (la consciència)» (Casals 1991: 332; Rodoreda 1997: 149).

32. Esta dualidad aparece, casi siempre, ligada a la naturaleza, donde se ve reforzada por la aparición de las sombras: «Darrera nostre la lluna ens clavava per l'ombra i a poc a poc ens va fer caure les ombres a la vora de l'aigua que les esborrava i les va ajuntar per la boca i ajuntades per la boca es van fondre perquè un núvol la devia tapar però les ombres es van fondre com si les hagués xuclat la terra» (Rodoreda 2008b: 618).

sortir un altre home i sense voler vaig recular una mica perquè l'home que havia sortit de dintre era el mateix que m'havia obert. Eren dos d'iguals [...] havien nascut junts. Però [] el primer era el petit i el que havia nascut l'últim el gran» (Rodoreda 2008b: 614-615). Esta peculiar fisonomía es también visible en una de las extrañas mujeres que recogen, en su casa, al narrador: «Em va dir que no li agradava gaire tenir home per por de tenir bessons, perquè als homes d'allà dalt sempre els sortien les criatures de dues en dues» (Rodoreda 2008b: 620), enarbolando la concepción del *Doppelgänger* como piedra de toque del conflicto entre realidad y fantasía.³³

Adentrado en el terreno de la extrañeza, el narrador describe a su madrastra de una forma peculiar, en la que resalta sus rasgos reptilianos:

La meva marastra era més baixa que jo; m'arribava una mica més amunt de l'espatlla. Tenia els cabells negres i estirats, la boleta de l'ull una mica verda [...] m'agradava mirar-li les ungles dels peus: les tenia ben posades damunt de la carn i semblaven de vidre [...] reia de tant en tant amb un riure que semblava una mena de grinyol i ensenyava una mica de boca de la part del sostre i una mica de llengua estreta com la d'un llangardaix. Bracet de sargantana, llengüeta de llangardaix (Rodoreda 2008b: 574).

Como recoge Arnau, la madrastra se define como «una figura acostada a les bestioles i més esguerrada, seguint l'estètica del grotesc que hi és característica» (1997c: 275). Además de su evidente conexión con obras anteriores, como el relato «La salamandra», la metamorfosis de la madrastra en figura viperina la acerca, aún más, a la monstruosidad. Cuestión que se ve apuntalada por las viejas con cabeza de serpiente (Rodoreda 2008b: 590) o las culebras que plagan el pueblo y se enroscan en los pechos de las mujeres (*ibid.*: 578-579). La ligazón femenina a lo horrendo se extiende a la criada-pájaro, semejante a las sirenas griegas: «vaig sentir el cant de l'ocell que havia cantat quan era a sota de la casa. [...] I darrera meu hi havia la criada i el cotxer em va dir, és ella que ho fa, i ella no deia res i el cotxer li va dir que m'ensenyés com feia aquell cant i ella amb els dos primers dits de cada mà es va agafar les galtes i se les va estirar enfora, tan lluny com va poder, i quan va tenir la boca ben tibant, amb una veu prima, va fer, tu, tuuut...» (*ibid.*: 606-607). La monstruosidad y la otredad aparecen asimismo en la pareja que acoge al narrador: él es un hombre que aúlla y camina a cuatro patas (*ibid.*: 618), lo que le asemeja a un hombre lobo, mientras que ella sufre extrañas posesiones demoníacas (*ibid.*: 619-620); su hijo, como no podía ser de otro modo, es el extraño fruto de esta monstruosa unión: camina a cuatro patas y ataca violentamente al narrador: «la criatura em va mossegar el coll i la vaig enretirar de pressa» (*ibid.*: 620), evidenciando sus rasgos vampíricos.

El vampirismo, tema clásico del gótico desde finales del siglo XIX, alcanza unas magnitudes extraordinarias en el contexto de la novela,³⁴ y su epicentro descansa en la figura

33. Otros ejemplos son las dos mujeres que acosan al narrador en la tercera parte (Rodoreda 2008b: 631-633), los pájaros enfrentados (*ibid.*: 571-572, 567), los dos colores de la flor de la madrastra, que indican su fertilidad (*ibid.*: 576) y los dos menhires a la entrada del castillo (*ibid.*: 657), que pueden haberse inspirado en las construcciones megalíticas de Romanyà de la Selva.

34. La renovación del imaginario vampírico en *La mort i la primavera* encuentra un curioso embrión en el artículo periodístico «Vampireses d'ahir i d'avui», aparecido en *Mirador* en 1932, donde

de la madrastra. Acompañando al narrador al descenso de un pozo —nótese el simbolismo sexual—, la madrastra tapa «la mica de cel que es veia» (Rodoreda 2008b: 583), provocando así la tenebrosa oscuridad acompañada, además, de relámpagos. El protagonista narra entonces: «Amb el braç estès vaig buscar la meva marastra i tot d'una vaig fer un crit que em va ressonar a les orelles com si un altre l'hagués fet perquè ella em va clavar les dents en el tou de la mà» (*ibid.*: 583-584). Pero la madrastra explica sus ansias de beber sangre: «va dir que quan els vells de l'escorxador l'havien recollida, de seguida li havien donat molta sang per beure i que per això era tan forta» (*ibid.*: 586). Pérez observa, acertadamente, cómo la madrastra «shares aspects of Lilith, Lamia, Hecate. Nightwalker, witch or sorceress, and goddess of the underworld» (1991: 190), cercana así al imaginario de la *femme fatale*.³⁵ De hecho, el vampirismo aparece en la novela por mediación del universo femenino, que desata, violentamente, el nexo sangriento: «les dones [] que només pensen en una cosa. [...] Totes esperant que vingui la nit... i aquesta cosa és lluny tota enduta [...] per aquesta sang que se m'ha anat canviant i canviant i fent-se més espessa» (Rodoreda 2008b: 667). Son ellas, además, quienes reparten sangre de caballo para beber en los banquetes orgiásticos. El vampirismo es, además, extensible a una mujer desconocida sobre la que se ciernen las dudas del adulterio: «Fa tot el que ella vol. Tot. I mentre fa tot el que ella vol un dia l'agafa i se l'asseu a la falda i li posa els llavis al coll però abans li agafa els cabells i a poc a poc els hi va enretirant del coll, els aparta; n'hi ha que fugen i tornen a caure i ella els torna a agafar fins que el coll queda sense cabells i és quan posa els llavis al coll» (*ibid.*: 646).

Las transformaciones y las metamorfosis en *La mort i la primavera* son numerosas en diversos planos y su análisis, así como sus múltiples variantes narratológicas en la prosa rodorediana, han sido un tema ampliamente estudiado —destacando el ensayo de Łuczak (2000). Resumiéndolo brevemente en torno a la literatura fantástica, Arnau señala: «acostuma a ser el signe visible de la marginació» (2007: 125), recogiendo las palabras de Rodoreda en el prólogo a *Mirall trencat*: «Jo he fet servir el tema de la metamorfosi com una fugida, com una alliberació dels meus personatges. I meva. A més a

Rodoreda analiza el rol de la *femme fatale* en el cine (Rodoreda 2015j). Dentro de la poética rodorediana, el vampirismo también aparece, de manera alegórica, en *Del que hom no pot fugir*, donde figuran «les Encantades» o las «dones d'aigua», una de las figuras legendarias del folclore catalán y, más marcadamente, en el cuento «La salamandra»: «Em va posar la boca al coll i allà on va posar-la vaig sentir una cremada» (Rodoreda 2008d: 295). Asimismo, no debe olvidarse que el vampirismo se ha relacionado, en el gótico contemporáneo, con la homosexualidad y el auge del sida, sobre todo a partir de la década de los setenta, con la publicación de *Interview with the Vampire*, de Anne Rice. Este simbolismo homosexual también se refleja en *La mort i la primavera*, con la relación entre el hijo del herrero y el narrador (*ibid.*: 588) y el señor y el narrador (*ibid.*: 599-601).

35. Estas referencias góticas se ven férreamente reforzadas con la flor que posee la madrastra. Es una flor que cambia de color según su estado de ánimo, deudora de «Flor Vermella»: «a la nit, quan l'herba és freda i les serps beuen llet, a cada pètal tibant li surt una gota de sang negra: plana i dura com les llavors de la síndria. Humida. És la malura» (Rodoreda 2008a: 490), que a su vez recuerda la contaminación abyecta de la feminidad. En una entrevista publicada póstumamente, Rodoreda recordaba un episodio similar en *El relato de Arthur Gordon Pym*: «Poe describe el agua con estrías rojas, que en realidad es sangre. Esto es fantástico, pero es como si lo vieras de verdad» (Tébar 2013: 246), enfatizando así la geminación en su obra.

més la metamorfosi és natural. [...] 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 2008e: 718).

Las almas, así como sus quiméricas configuraciones, han sido el eje de vívidos debates en los estudios rodoredianos, anexionándolas a ideas platonianas (Arnau 1990: 74; Arkinstall 2004: 180). En el caso de *La mort i la primavera*, este nexo es aún más visible, puesto que aparecen siempre unidas a las sombras, viva reminiscencia de la caverna platónica —que además aparece evocada de manera explícita en la novela—. No en vano, el título primigénico de la novela era *Ombres de primavera* (Rodoreda / Sales 2008: 58) y las sombras son, inequívocamente, uno de los motivos temáticos más representativos del gótico, que Rodoreda explota con asiduidad como estrategia narratológica. Este pasaje recoge la idea a la perfección: «Si algú els preguntava què havien vist, només deien, ombres. I encara al cap de moltes vegades de fer-los la pregunta: ombres» (Rodoreda 2008b: 629).³⁶

Estas sombras aparecen entrelazadas unívocamente a las apariciones heréticas y a los fantasmas. Además, la creación y puesta en escena de estas figuras espectrales se intensifica mediante la creación de unos insólitos seres: los «caramens» —«uns homes que vivien de matar i sense por de res»— y los «lluents» —animales fantásticos con «pèl rogenic i ronyós [...], ulls grocs, amb molt de blanc, que a la nit els brillaven» (Rodoreda 2008b: 606)—. Las presencias fantasmagóricas, ya evidentes desde la supresión de las coordenadas cronotópicas, han sido vistas como una metáfora de la biografía rodorediana (Viestenz 2011: 93), subrayando la inexistencia de la libertad y la imposibilidad de volver a los orígenes, descartando así sus posibilidades eufemísticas (Busquets 1989: 115). Como apunta Arnau, el traslado de Rodoreda a Ginebra, ligado a dos profundas crisis provocadas por el paso del tiempo, «la fa sentir cada cop més un ésser sense arrels, una marginada i un *fantasma*, segons confia a Rafael Tasis» (2007: 85; énfasis en el original).

El tiempo interno de la tercera parte sigue una disposición circular, abriéndose con el nacimiento de la hija —fruto de la relación incestuosa entre el narrador y la madrastra: «té sang vella i sang jove barrejada que tot plegat fa sang gastada» (Rodoreda 2008b: 632)— y cerrándose con su fallecimiento.³⁷ La sexualidad es, ciertamente, uno de los núcleos de la ficción gótica, donde la transgresión de los tabúes suele ser castigada. En este caso, con el fallecimiento de la niña. Esta tercera parte, que podría ser de marcado

36. La obsesión por la atmósfera oscura y lóbrega es tal que, Obiols, quien participó activamente en la corrección del texto, instaba a Rodoreda: «Acaba'l tal com et deia ahir amb la paraula "ombres"» (en Arnau 1997c: 336), aunque, finalmente, no será así. Góticamente, se refuerza, además, con las imágenes lunares: «les ànimes anaven a la lluna. Totes les que sortien d'una boca sense ciment, perquè les de les boques amb ciment quedaven tancades a dintre de la persona on havien viscut» (Rodoreda 2008b: 638). Las sombras son también imágenes recurrentes en la poesía de Rodoreda.

37. Estructura ya presente en otras obras de la autora. Por ejemplo, en *Quanta, quanta guerra...*, el primer capítulo se titula «A mitjanit» y el último «L'acabament d'aquella nit». Y es, asimismo, el tiempo utilizado, pero de manera más dilatada, en *La plaça del Diamant*: el primer capítulo comienza al anochecer y el último al amanecer. De igual manera, el entierro de la hija recuerda a los ocurridos en otras novelas previas, como *El carrer de les Camèlies* o *Quanta, quanta guerra...*

carácter autobiográfico —reflejando la relación incestuosa entre Rodoreda y Gurguí y el nacimiento del hijo de ambos, Jordi Gurguí, diagnosticado con esquizofrenia en 1976 (Casals 1991: 331-332; Arnau 2007: 152; Jordá 2017: 335)—, introduce una galería gótica que incrementa el desasosiego del lector.

Un tenebroso muestrario formado por pociones: «A banda i banda del camí hi creixia herba dolenta, d'aquella que si la fas bullir i et beus el suc et fa treure tot el que tens a dins» (Rodoreda 2008b: 631); el *judicium aquae* u ordalía del agua, tan presente en la caza de brujas, que se traslada a la novela cuando el hijo del herrero obliga a beber ingentes cantidades de agua al preso: «li va fer beure aigua d'un pot que ja havia dut de casa seva i que havia omplert amb aigua del riu. [...] El pres se la va empassar i quan va obrir la boca com si anés a renillar el noi del ferrer li va tirar més aigua a dintre com si la boca fos una galleda i el pres es va escanyar i tossia amb tota la llengua a fora i amb les venes del coll inflades. Per a desennuegar-lo el noi del ferrer li va fer beure més aigua» (*ibid.*: 642), y la monstruosidad, que aparece en el brutal hombre del garrote —con el consiguiente nexo a Polifemo—, además de constituyentes menores, como la presencia herética de las sombras, siempre en la nocturnidad, la violencia en su grado más perverso y la aparición de gusanos que agujerean la piel, remarcando el carácter abyecto de la porosidad corporal.

Como señala Bru-Domínguez, la iconografía monstruosa ha obsesionado a la cultura occidental durante siglos, desde la mitología griega hasta la actualidad, pasando, ciertamente, por la literatura gótica (2013: 197). Siguiendo a Jeffrey Jerome Cohen, el monstruo es un símbolo de alteridad múltiple, contingente a las condiciones históricas y, por lo tanto, un producto cultural que reverbera las diferencias contextuales. «In its function as dialectical Other or third-term supplement, the monster is an incorporation of the Outside, the Beyond — of all those loci that are rhetorically placed as distant and distinct but originate Within» (1996: 7). Precisamente, esta alteridad monstruosa es extensible no solo a los personajes, sino también a una de sus costumbres más misteriosas: la aniquilación del deseo. «[E]l desig fa viure i per això els fa por. La por del desig se'ls menja» (Rodoreda 2008b: 645), lo que manifiesta la atmósfera apática en la que se exterminan los impulsos naturales, los estímulos y las tentaciones. En caso de incumplir la ataraxia, el pueblo se encarga de extirpar el deseo: «al meu pare li havien matat el desig quan la meva mare ja era lletja, quan cridava més fort contra els nuvis, abans que dugués la meva marastra a casa. I em va dir que havien matat el desig al meu pare i a molts del poble... que el poble n'estava ple. / I quan t'han matat el desig et miren tendres, com si fossis una criatura, contents» (*ibid.*: 647), una intervención similar a una lobotomía, en la que el deseo se fantasmagoriza y desaparece.

La cuarta parte de la novela abarca, de manera especial, dos grandes soportes, clásicos en la literatura gótica. Dicha inflorescencia gótica comienza con la descripción de un hombre —desconocido— colgado: «A l'arbre on l'home havia estat tres dies penjat pels peus hi havia taques fosques» (Rodoreda 2008b: 683), asociable al arcano número doce del tarot. Es una carta que representa la figura de un hombre, colgado boca abajo por su pierna derecha, en una estructura cruzada, coronado por una aureola de santo. Está colgado de una rama entre dos árboles, cuyas doce ramas —los meses del año— han sido podadas —símbolo de la castración— y permanece atado de pies y manos, con la pierna

izquierda cruzando su pierna derecha, formando un ángulo recto: el número cuatro invertido, lo que podría corresponderse con la cuarta parte. También tiene los brazos cruzados a la espalda. De acuerdo con el investigador en cartomancia Hajo Banzhaf,

[e]l andamio en forma de T, en cuyos extremos cuelgan hojas verdes, es el «Tau-Krez» (la cruz de la sogá), significa un signo de sacrificio. La postura del colgado representa el crecimiento hacia dentro, y la aureola de santo indica que se puede llegar a la iluminación si podemos contemplar el mundo al revés. La cruz que forman las piernas simboliza lo terrenal, y el triángulo que forman los brazos, lo divino. Así se manifiesta la problemática: lo terrenal sobre lo divino es un mundo al revés (2006: 116).

A esta interpretación se le une la capacidad de aceptar las leyes de la vida y la muerte. No parece arriesgado apuntar a esta evidente conexión entre la hermenéutica a la que alude constantemente la novela y el interés de Rodoreda por el esoterismo tras su mudanza a Romanyà de la Selva.³⁸

El segundo referente gótico se fundamenta en un notorio intertexto con la novela *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. Cuando el protagonista, tras haber sido lanzado al río y haber sobrevivido al túnel, termina desfigurado y repudiado por la comunidad, se convierte en un excluido que pasa las noches volviendo al pueblo para construir figuras de barro, simbólicas prótesis, que calmen su soledad:

una nit vaig anar a l'esplanada. I vaig agafar fang i sense saber què feia vaig fer una figureta. El fang era massa tou i la figureta es doblegava i li vaig fer dues cames i es doblegava a la juntura de les cames i del cos. [...] Vaig trencar un branquilló i vaig travessar el cos de la figureta punxant-lo mig fins al cap... i vaig fer un braç. També vaig ficar branquillons a dintre de les cames punxant-les per la planta dels peus. Mirava la figureta encara tendra i, agafada pel mig, la feia anar endavant amb els peus apuntalats a terra. Semblava que caminés (Rodoreda 2008b: 699).

Figura protogótica, este arquetipo persigue el desafío a la muerte mediante la dotación de vida a seres inertes; una transgresión prometeica que hace tambalear los límites entre la vida y la muerte, a la vez que refleja las tensiones padre/hijo que otros críticos han analizado en clave política (Bru-Domínguez 2013: 126-130). Mi análisis propone, en clave con el significado gótico tradicional, la carencia de compasión hacia la otredad, al diferente: «La carficia no era enlloc. Una carficia era una mica de pell fregant una altra mica de pell però en això que no era res s'hi barrejaven les onades de la sang» (Rodoreda 2008b: 701), unida a la incapacidad del narrador de poner palabras a su desamparo: «no

38. La figura del colgado se enlaza, en los versos de T. S. Eliot, con la muerte por hiperhidratación, previamente mencionada: «I do not find / The Hanged Man. Fear death by water» (1975: 28-29). En la novela hay un suicidio por ahorcamiento —el de la madre de la madrastra—, que Carme Arnau lee en esta misma clave (1997c: 122), tan común en la narrativa de Rodoreda. Asimismo, los referentes esotéricos en *Quanta, quanta guerra...*, novela perteneciente al mismo período que las últimas correcciones de *La mort i la primavera*, han sido analizados profusamente por Arnau (1987) e Imma Contrí y Carles Cortés (2014). Del mismo modo, Jaume Aulet (1998) se ocupó de la importancia del tarot en la narrativa breve rodorediana.

hi ha paraules. No. No hi ha paraules... s'haurien de fer» (*ibid.*: 703). Rodoreda reformula la concepció del monstro, tornando la delimitació entre la exclusió y la admisió mucho más tenebrosa.

Mientras que el final de la cuarta parte se cerraba, en la edición de 1986, con la muerte del narrador tomando un árbol como mortaja lignaria, el desenlace establecido por Arnau es un desasosegante monólogo interior con un flujo de conciencia exacerbado. Se trata de un capítulo —al que van unidas dos subsecciones— formado por una sola frase en la que, tipográficamente, solo hay minúsculas. La primera subsección es una reflexión acerca de los sentimientos, mientras que la segunda desarrolla temas como el comienzo, la muerte y el retorno. Un vertiginoso *maremágnum* final que, en un símil visual, a modo de cámara rápida o *time-lapse*, recorre, desde una perspectiva autodiegética, toda la novela y cada uno de sus componentes principales. Se logra lo que Derrida llama el «don» de la muerte, enlazándolo con el *mysterium tremendum* (2000: 59): la disimetría entre el que ve y el que es visto; un proceso en el que se ve involucrada «la muerte dada y sopor-tada de lo irremplazable, la desproporción entre el don infinito y [la] finitud, la responsabilidad como culpabilidad, el pecado, la salvación, el arrepentimiento y el sacrificio» (2000: 59), un estado de libertad absoluta articulada en torno a la angustia existencial. Por último, otros ejes asociativos destacables, dispuestos a modo de epítomes góticos menores a lo largo de la novela, son los escenarios, como el cementerio de los árboles y las ruinas, las visiones sobrenaturales de cuerpos desmembrados, la plaga de pájaros —con la manifiesta asociación a la película de Alfred Hitchcock—, los desenterramientos de personas vivas y de cadáveres putrefactos —análogo al enterramiento prematuro, constante en la ficción gótica; idea precedente del zombi— y la aparición de brujas.³⁹

Asimismo, merece la pena aludir a la ambientación gótica y al cromatismo progresivo, junto a la transformación simbólica de las telarañas y la evolución del olor; elementos sinestésicos que ayudan a la mejor comprensión del texto que Rodoreda planeaba. Por ejemplo, el desarrollo proteico de las telarañas refleja la evolución interna del personaje en todo momento, y, además, varía numerosamente entre las dos versiones. Así, la primera parte de la novela indica que «[u]n batalló d'aranyes feia teranyina de branca a branca» (Rodoreda 2008b: 553), que, al final del mismo, en la primera versión, el protagonista destruirá: «A la vora del riu, entre dues tiges altes, hi havia una teranyina amb una abella morta. Vaig trencar la teranyina i amb la punta del peu vaig enfonsar abella i fils a dintre de la terra» (Rodoreda 1997: 111). Por su parte, el olor evoluciona a dos niveles unitarios pero correlativos: en cada capítulo y en toda la novela. Así, el personaje siempre señala las «olors diferents i netes» (Rodoreda 2008b: 598; 657): de la fetidez a «fems» (*ibid.*: 590) y el «pudor de peix fet malbé» (*ibid.*: 580) —relacionado, en ocasiones, con las sombras: «l'alè de l'ombra feia pudor de cavall mort» (*ibid.*: 697)—, se pasa

39. La brujería aparece parodiada en el relato «Una carta», de *La meva Cristina i altres contes*: «El meu gran martiri és que no goso pensar, que visc sempre amb l'ai al cor. Em voldria lligar el pensament amb un cordill i estrènyer fort i escanyar-lo, o trobar algú, com és ara vostè, que em cregués i volgués o pogués curar-me. He barrinat molt, de dia i de nit, i això fa moltes hores, sense parar. Iestic esparverada perquè després de tant rumiar he arribat, em sembla, a conèixer el meu mal. Em penso que sóc bruixa» (Rodoreda 2008i: 237).

a un olor agradable y limpio, «d’herba o de flor amagada» (*ibid.*: 618). En definitiva, estas estrategias narrativas componen una miríada de referencias poéticas que se despliegan y revelan el mensaje encriptado en el silencio de la desolación, pieza fundamental en la ficción rodorediana.

Por todo ello, se puede apreciar cómo, en *La mort i la primavera*, Rodoreda construye, desde la prestidigitación más elegante y exquisita, una extraordinaria e insólita sedimentación narrativa, inherentemente gótica. Es una novela que permite discernir el gótico rodorediano como un caleidoscopio en el que se muestra la riqueza y complejidad de la oscuridad; podría decirse que apuntala, de modo extraordinario, la máxima de Rainer Maria Rilke: «l’obscuritat tot ho reté» (Vinyoli 2008: 406). *La mort i la primavera* es, decididamente, una apuesta única en el contexto catalán —«No s’ha escrit mai en català res de tan punyent», escribiría Obiols (en Arnau 2008b: XXXII)—, creando una cosmovisión individual y colectiva, dentro de la propia singularidad que caracteriza a la autora.

El gótico ofrece innumerables adaptaciones a los intereses particulares de cada autor, tal como se evidencia en la combinación de elementos tradicionales y subversivos que lleva a cabo Rodoreda. Comenzando en la críptica oscuridad y terminando en la pura desnudez de las palabras, el gótico rodorediano adquiere el significado simbólico del misterio, encontrando en las palabras el significado oculto de la realidad. Palabras que, sin embargo, suponen los límites que demarcan el camino hacia la esencia humana, pero también hacia la propia realidad de la muerte. Se trata, por tanto, de un acto de anagnórisis paralelo al de la escritura. De este modo, *La mort i la primavera* se erige como pieza única en la ficción gótica universal.

En consonancia, cuando Rodoreda empuja al lector a los límites de lo irredimible —escenas violentas, sangrientas, tortuosas— está, simultáneamente, haciendo estallar esas uniones en un acto de autodesconstrucción. *La mort i la primavera* es una novela circunscrita a un paradigma cíclico y colapsable: no se ciñe a ningún tipo de integridad, y, en última instancia, debilita y socava los cimientos que la sostienen. Curiosamente, dichos constituyentes existen únicamente al emparejarse con su concepto antagónico, formando alianzas de gran significado: presencia y ausencia, igualdad y otredad, integridad y desintegración. Un dualismo ya constatado en una de las primeras cartas de Rodoreda a Sales: «*La mort i la primavera* és molt bo. Terriblement poètic i terriblement negre» (Rodoreda / Sales 2008: 60). En definitiva, es una posición radical que no busca la unión antitética, sino su coexistencia; una ontología no dialéctica que, finalmente, y de manera única, fortifica la esencia del modo gótico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERT, Concha (2013): «Mercè Rodoreda: “Cuando no puedo escribir, sufro”», en MOHINO I BALET, Abraham (ed.): *Mercè Rodoreda. Entrevistes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d’Estudis Catalans, pp. 231-236.
- ALCALDE, Carmen (2013): «La noia de las Camelias», en MOHINO I BALET, Abraham (ed.):

- Mercè Rodoreda. Entrevistes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans, pp. 122-129.
- ALIGHIERI, Dante (2009): *Divina Comèdia*, vol. I: *Infern*, versió de Joan Francesc Mira. Barcelona: Labutxaca.
- ARKINSTALL, Christine R. (2004): *Gender, Class, and Nation: Mercè Rodoreda and the Subjects of Modernism*. Lewisburgh: Bucknell University Press.
- ARNAU, Carme (1987): «El viatge iniciàtic: *Quanta, quanta guerra...* de Mercè Rodoreda», *Catalan Review: Homage to Mercè Rodoreda*, 2, pp. 65-82.
- ARNAU, Carme (1990): *Miralls Màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62.
- ARNAU, Carme (1997a): «Criteris de l'edició», dins RODOREDÀ, Mercè: *La mort i la primavera*. Edició de Carme Arnau. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans, pp. 61-65.
- ARNAU, Carme (1997b): «Introducció», en RODOREDÀ, Mercè: *La mort i la primavera*. Edició de Carme Arnau. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans, pp. 7-59.
- ARNAU, Carme (ed.) (1997c): [Notas] en RODOREDÀ, Mercè: *La mort i la primavera*. Edició de Carme Arnau. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans, pp. 71-446.
- ARNAU, Carme (2007): *Mercè Rodoreda. Una biografia*. Barcelona: Edicions 62 / Proa.
- ARNAU, Carme (2008a): «Advertiment», en RODOREDÀ, Mercè: *Narrativa completa*, vol. II: *Contes i novel·les*. Barcelona: Edicions 62, pp. 547-548.
- ARNAU, Carme (2008b): «Mercè Rodoreda i el conte», en RODOREDÀ, Mercè: *Narrativa completa*, vol. II: *Contes i novel·les*. Barcelona: Edicions 62, pp. IX-XXXII.
- ARNAU, Carme (2008c): «Mercè Rodoreda i la novel·la», en RODOREDÀ, Mercè: *Narrativa completa*, vol. I: *Novel·les*. Barcelona: Edicions 62, pp. XXIII-XLVII.
- ARNAU, Carme (2008d): «Notes sobre els textos», dins RODOREDÀ, Mercè: *Narrativa completa*, vol. II: *Contes i novel·les*. Barcelona: Edicions 62, pp. 927-949.
- AULET, Jaume (1998): «Mercè Rodoreda i els seus *Vint-i-dos contes*, ni més ni menys», en ALONSO, Vicent / BERNAL, Assumpció / GREGORI, Carme (ed.), *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 458-471.
- BANZHAF, Hajo (2006): *Tarot. Una guia de ajuda para tomar decisiones*, traducció de Rosario Waldburg-Zeil. Madrid: Editorial Edaf.
- BECK, Ulrich (2005): *Power in the Global Age. A New Global Political Economy*, traducció de Kathleen Cross. Cambridge: Polity.
- BERASATEGUI, Blanca (2013): «Mercè Rodoreda, encerrada en su jardín», en MOHINO I BALET, Abraham (ed.): *Mercè Rodoreda. Entrevistes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans, pp. 227-230.
- BETTELHEIM, Bruno (2016): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, traducció de Silvia Furió. Barcelona: Booket.
- BOTTING, Fred (1996): *Gothic*. Londres: Routledge.
- BOTTING, Fred (2008): *Gothic Romanced. Consumption, Gender, and Technology in Contemporary Fictions*. Londres: Routledge.

- BRU-DOMÍNGUEZ, Eva (2013): *Beyond Containment. Corporeality in Mercè Rodoreda's Literature*. Bern: Peter Lang.
- BRUHM, Steven (2011): «The Contemporary Gothic: Why We Need It», en HOGLE, Jerrold E. (ed.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 259-276.
- BUSQUETS, Loreto (1989): «The Unconscious in the Novels of Mercè Rodoreda», *Catalan Review: Homage to Mercè Rodoreda*, 2, pp. 101-117.
- CAMPILLO, Maria (2010): «Fonts i usos bíblics en la narrativa de Mercè Rodoreda», en MOLAS, Joaquim (ed.): *Congrés Internacional Mercè Rodoreda*. Barcelona: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans, pp. 43-67.
- CAROL, Màrius (2013): «Mercè Rodoreda: “El Nobel no será nunca para un escritor catalán”», en MOHINO I BALET, Abraham (ed.): *Mercè Rodoreda. Entrevistes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans, pp. 217-219.
- CASALS I COUTURIER, Montserrat (1991): *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura*. Barcelona: Edicions 62.
- CASTELLET, Josep Maria (2009): *Els escenaris de la memòria*. Barcelona: Edicions 62.
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996): «Monster Culture (Seven Theses)», en *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press, pp. 3-25.
- CONTRÍ, Imma / CORTÉS, Carles (2014): «Endinsar-se en la narrativa de Mercè Rodoreda: Els viatges interiors de *Quanta, quanta guerra...* (1980)», *Revue d'études catalanes*, 1, pp. 79-91.
- CORTÉS I ORTS, Carles (1995): *Els protagonistes i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda*. Alicante: Diputació de Alicante / Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- CORTÉS I ORTS, Carles (1999): «Godless Religions in *La mort i la primavera*», en MCNERNEY, Kathleen (ed.): *Voices and Visions. The Words and Works of Mercè Rodoreda*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, pp. 195-207.
- CORTÉS I ORTS, Carles (2008): «El uso de los mitos en la construcción de espacios opresivos en las narraciones de Mercè Rodoreda: *Del que hom no pot fugir* y *La mort i la primavera*», en PETRICH, Perla / PREMAT, Julio / LLOMBART, Maria (ed.): *Les sujets contemporains et leurs mythes en Espagne et en Amérique latine*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 1-21.
- CREED, Barbara (2007): *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London / New York: Routledge.
- DERRIDA, Jacques (1986): *De la gramatología*, traducción de Óscar del Barco y Conrado Ceretti. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- DERRIDA, Jacques (2000): *Dar la muerte*, traducción de Cristina de Peretti y Paco Vidarte. Barcelona: Paidós.
- ELIOT, T. S. (1975): *The Waste Land, and Other Poems*. Londres: Faber and Faber.
- ESPADALER, Antón María (1989): *Literatura catalana*. Madrid: Taurus.
- EVERLY, Kathryn (2010): «The Body and Imagination in *La mort i la primavera*», en MOLAS, Joaquim (ed.): *Congrés Internacional Mercè Rodoreda*. Barcelona: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans, pp. 151-164.

- FOLCH, Núria (2000 [1986]): «Pròleg» en RODOREDA, Mercè: *La mort i la primavera*. Edició de Núria Folch. Barcelona: Club Editor, pp. 9-15.
- FREUD, Sigmund (2000): «Lo ominoso», en *Obras completas*, vol. XVII: *De la historia de una neurosis infantil (el «Hombre de los Lobos») y otras obras (1917-1919)*, traducció de José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 215-252.
- GILBERT, Sandra M. / GUBAR, Susan (1984): *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven / London: Yale University Press.
- GIRARD, René (1983): *La violencia y lo sagrado*, traducció de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
- IBARZ, Mercè (2004): *Mercè Rodoreda. Exilio y deseo*. Barcelona: Ediciones Omega.
- ISASI ANGULO, Carles (2013): «La personalitat introvertida d'una gran escriptora», en MOHINO I BALET, Abraham (ed.): *Mercè Rodoreda. Entrevistes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans, pp. 117-121.
- JORDÀ, Eduardo (2017): «Madame Rodoreda», en RODOREDA, Mercè: *La mort i la primavera*. Edició de Núria Folch revisada por Arnau Pons. Traducció de Eduardo Jordá. Barcelona: Club Editor, pp. 333-349.
- KITSON, Peter J. (2002): «The Victorian Gothic», en BAKER, William / WOMACK, Kenneth (ed.): *A Companion to the Victorian Novel*. London: Greenwood Press, pp. 163-176.
- KRISTEVA, Julia (1982): «Approaching Abjection», traducció de John Lechte, *Oxford Literary Review*, 5 (1/2), pp. 125-149.
- ŁUCZAK, Barbara (2000): «La metamorfosis en la obra de Mercè Rodoreda», *Itinerarios: Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 3 (1), pp. 148-163.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor (2005): *Els altres mons de la literatura catalana. Antologia de narrativa fantàstica i especulativa*. Barcelona: Galàxia Gutenberg/Cercle de Lectors.
- MARTÍ-OLIVELLA, Jaume (1987): «The Witches' Touch: Towards a Poetics of Double Articulation in Rodoreda», *Catalan Review: Homage to Mercè Rodoreda*, 2, pp. 159-169.
- MARTÍ-OLIVELLA, Jaume (1995): «Death and Spring: Rodoreda's Semiotic Chora», *Romance Quarterly*, 42 (3), pp. 154-162.
- MCGIBONEY, Donna (1994): «Rituals and Sacrificial Rites in Mercè Rodoreda's *La mort i la primavera*», en MCNERNEY, Kathleen / VOSBURG, Nancy (ed.): *The Garden Across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, pp. 61-72.
- MCNERNEY, Kathleen (1999): «Introduction», en *Voices and Visions. The Words and Works of Mercè Rodoreda*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, pp. 9-21.
- MCNERNEY, Kathleen (2015): *Mercè Rodoreda: A Selected and Annotated Bibliography (2002-2011)*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans.
- MENCOS, María Isidra (1999): «Mercè Rodoreda and the Criticism of Her Works: Analysis and Selected Bibliography», en MCNERNEY, Kathleen (ed.): *Voices and Visions. The Words and Works of Mercè Rodoreda*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, pp. 240-265.

- MENCOS, María Isidra (2002): *Mercè Rodoreda: Una bibliografia crítica (1963-2001)*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans.
- MOLAS, Joaquim (2015): «Justificació», en RODOREDÀ, Mercè: *Obra de joventut. Novel·les, narracions, periodisme*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans / Edicions 62 / Fundació Mercè Rodoreda, pp. XIII-XVII.
- MORETTI, Franco (2005): «Dialectic of Fear», en *Signs Taken for Wonders: on the Sociology of Literary Forms*, traducció de David Forgacs. London / New York: Verso, pp. 83-108.
- MURIÀ, Anna (1987): «Mercè Rodoreda viva», en RODOREDÀ, Mercè: *Cartes a l'Anna Murià, 1939-1956*. Barcelona: Edicions de l'Eixample, pp. 7-49.
- MURIÀ, Anna (2003): *Reflexions de la vellesa*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- NICHOLS, Geraldine Cleary (2008): «A Womb of One's Own: Gender and its Discontents in Rodoreda», *Hispanic Research Journal*, 9 (2), pp. 129-146.
- PEREDA, Rosa María (2013): «Mercè Rodoreda, en el cine: "Leo y veo *La plaza del Diamante* como si no fuera mi obra"», en MOHINO I BALET, Abraham (ed.): *Mercè Rodoreda. Entrevistes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans, pp. 220-224.
- PÉREZ, Janet (1991): «Time and Symbol, Life and Death, Decay and Regeneration: Vital Cycles and the Round of Seasons in Mercè Rodoreda's *La mort i la primavera*», *Catalan Review*, 5 (1), pp. 179-196.
- PÉREZ, Janet (1999): «Gothic Spaces, Transgressions, and Apparitions in *Mirall Trencat*: Rodoreda's Adaptation of the Paradigm», en MCNERNEY, Kathleen / VOSBURG, Nancy (ed.): *The Garden Accross the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, pp. 85-97.
- PESSARRODONA, Marta (2005): *Mercè Rodoreda i el seu temps*. Barcelona: Rosa dels Vents.
- PONS, Arnau (2009): «Nota a la present edició», en RODOREDÀ, Mercè: *La mort i la primavera*. Edició de Núria Folch revisada por Arnau Pons. Barcelona: Club Editor, pp. 15-22.
- PONS, Arnau (2017): «Editar el misteri», en RODOREDÀ, Mercè: *La mort i la primavera*. Edició de Núria Folch revisada por Arnau Pons. Barcelona: Club Editor, pp. 337-434.
- POPE, Randolph D. (1994): «*Aloma's* Two Faces and the Character of Her True Nature», en MCNERNEY, Kathleen / VOSBURG, Nancy (ed.): *The Garden Accross the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, pp. 135-147.
- PUNTER, David (2013): *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, vol. 1: *The Gothic Tradition*. London: Routledge.
- REISZ, Susana (2001): «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en ROAS, David (ed.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 193-221.
- RIUS, Josep Carles (2013): «Mercè Rodoreda: "La leyenda de que vivo enclaustrada es falsa"», en MOHINO I BALET, Abraham (ed.): *Mercè Rodoreda. Entrevistes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans, pp. 237-240.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.

- ROAS, David (2014): «El reverso de lo real: Formas y categorías de lo insólito», en ORDIZ, Javier (ed.): *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*. Bern: Peter Lang, pp. 9-29.
- ROBERTS, Adam (2014): «Gothic and Horror Fiction», en JAMES, Edward / MENDLESOHN, Farah (ed.): *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 21-35.
- RODORÉDA, Mercè (1986): *La muerte y la primavera*. Edición de Núria Folch. Traducción de Enrique Sordo. Barcelona: Seix Barral.
- RODORÉDA, Mercè (1997): *La mort i la primavera*. Edición de Carme Arnau. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans.
- RODORÉDA, Mercè (2008a [1980]): «Flor Vermella», en *Narrativa completa*, vol. II: *Contes i novel·les*. Barcelona: Edicions 62, pp. 490.
- RODORÉDA, Mercè (2008b [1997]): *La mort i la primavera*, en *Narrativa completa*, vol. II: *Contes i novel·les*. Barcelona: Edicions 62, pp. 545-717.
- RODORÉDA, Mercè (2008c [1962]): *La plaça del Diamant*, en *Narrativa completa*, vol. I: *Novel·les*. Barcelona: Edicions 62, pp. 141-329.
- RODORÉDA, Mercè (2008d [1967]): «La salamandra», en *Narrativa completa*, vol. II: *Contes i novel·les*. Barcelona: Edicions 62, pp. 294-304.
- RODORÉDA, Mercè (2008e [1974]): *Mirall trencat*, en *Narrativa completa*, vol. I: *Novel·les*. Barcelona: Edicions 62, pp. 693-995.
- RODORÉDA, Mercè (2008f [1978]): «Paràlisi», en *Narrativa completa*, vol. II: *Contes i novel·les*. Barcelona: Edicions 62, pp. 405-419.
- RODORÉDA, Mercè (2008g [1980]): *Quanta, quanta guerra...*, en *Narrativa completa*, vol. I: *Novel·les*. Barcelona: Edicions 62, pp. 997-1154.
- RODORÉDA, Mercè (2008h [1934]): *Un dia en la vida d'un home*, en *Obra de joventut. Novel·les, narracions, periodisme*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans / Edicions 62 / Fundació Mercè Rodoreda, pp. 209-326.
- RODORÉDA, Mercè (2008i [1967]): «Una carta», en *Narrativa completa*, vol. II: *Contes i novel·les*. Barcelona: Edicions 62, pp. 229-237.
- RODORÉDA, Mercè (2015j [1932]): «Vampiresses d'ahir i d'avui», en *Obra de joventut. Novel·les, narracions, periodisme*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans / Edicions 62 / Fundació Mercè Rodoreda, pp. 921-925.
- RODORÉDA, Mercè / SALES, Joan (2008): *Cartes completes (1960-1983)*. Edición de Montserrat Casals i Couturier. Barcelona: Club Editor.
- ROIG, Montserrat (2013): «El aliento poético de Mercè Rodoreda», en MOHINO I BALET, Abraham (ed.): *Mercè Rodoreda. Entrevistes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans, pp. 89-99.
- RUEDA, Ana (1999): «Mercè Rodoreda: From Traditional Tales to Modern Fantasy», en MCNERNEY, Kathleen / VOSBURG, Nancy (ed.): *The Garden Accross the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, pp. 201-222.
- SERVIDEI, Brunella (2007): «*La mort i la primavera* (1986)», *Visat*, 3. En línea: <<http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/cat/articles/13/10//0//merce-rodoreda.html>> [Consulta: 10/06/2017.]

- SOLER, Marc (2013): «Mercè Rodoreda: setanta anys de rigor», en MOHINO I BALET, Abraham (ed.): *Mercè Rodoreda. Entrevistes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans, pp. 145-147.
- SONTAG, Susan (2005): *Sobre la fotografia*, traducción de Carlos Gardini. Madrid: Alfabara.
- TÉBAR, Juan (2013): «Mercè Rodoreda siempre se sintió acompanyada por las flores y sus criaturas literarias», en MOHINO I BALET, Abraham (ed.): *Mercè Rodoreda. Entrevistes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans, pp. 244-246.
- TENNENT, Martha (2011): «La primavera de Rodoreda: una nova vida en anglès», *Quaterns. Revista de Traducció*, 18, pp. 221-231.
- TODOROV, Tzvetan (2009): *Introducción a la literatura fantástica*, traducción de Silvia Delpy. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán.
- VAN DER KOLK, Bessel A. / VAN DER HART, Onno (1995): «The Intrusive Past: the Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma», en CARUTH, Cathy (ed.): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore / Londres: The Johns Hopkins University Press, pp. 158-182.
- VIESTENZ, William (2011): «Death and the Spring: Mercè Rodoreda and the Productive Unproductiveness of Late Style», *Journal of Catalan Studies*, 14, pp. 89-109.
- VILLANUEVA, Maria Rosa (2016): «Catalogació», en RODOREDA, Mercè: *Obra plàstica*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans, pp. 35-205.
- VINYOLI, Joan (2008): «Versions de Rilke», en *Poesia completa*. Barcelona: Edicions 62, pp. 403-462.
- VIRILIO, Paul (1988): *Estética de la desaparición*, traducción de Noni Benegas. Barcelona: Editorial Anagrama.
- VIRILIO, Paul (2012): *Lost Dimension*, traducción de Daniel Moshenberg. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press.
- WEBBER, Andrew J. (2003): *The Döppelgänger. Double Visions in German Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- WILLIAMS, Ioan (ed.) (2010): *Sir Walter Scott on Novelists and Fiction*. London: Routledge.

RESUMEN

El presente estudio tiene como objetivo analizar la construcción del modo gótico en la novela *La mort i la primavera*, de Mercè Rodoreda, quien, basándose en su personalísima praxis estética, plantea la enigmática atracción que ejerce lo extraño y lo desconocido. El gótico rodorediano —construido como una composición multiangular, donde un amplio espectro de simbología tiene cabida— oculta una doble intencionalidad: por un lado, (des)marcar lo excéntrico y, por otro, vislumbrar la relación marginal con la sociedad hegemónica, contraponiendo las convenciones realistas e investigando nuevas dimensiones de lo imaginario. De dicha configuración poliédrica se discierne el gótico de

La mort i la primavera como una experiencia que se revela a un mismo tiempo matriz y abismo; abriendo así un espacio donde confluyen vida y muerte, creación y destrucción. Y entonces se descubre, desde los territorios de lo insólito, la inquietante y asombrosa naturaleza del ser humano.

PALABRAS CLAVE: gótico, horror, identidad, subversión, simbolismo.

ABSTRACT

«Terriblement poètic i terriblement negre» («Terribly Poetic and Terribly Sombre»):
The Construction of Rodoredian Gothic in *La mort i la primavera* (*Death in Spring*)

The present study's aim is to analyse the construction of the Gothic mode in the novel *La mort i la primavera* by Mercè Rodoreda, who, on the basis of an extremely personal aesthetical practice, examines the enigmatic attraction exerted by both the uncanny and the unknown. Rodoredian Gothic —a multiangular composition in which a broad symbolic spectrum finds its own place— hides a twofold intentionality: on the one hand, its purpose is to (de)limit the eccentric and, on the other hand, it pursues to envisage the marginal relationship with the hegemonic society, by means of countering the realist conventions, and by investigating the new dimensions of the imaginary. It is from this polyhedral structure that *La mort i la primavera*'s Gothic is seen as an experience which reveals itself as simultaneously matrix and abyss; thus opening up a space of confluence between life and death, creation and destruction. It is there when, from the unwonted's territory, the disquieting and amazing nature of the human is unveiled.

KEY WORDS: Gothic, horror, identity, subversion, symbolism.