



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El suïcidi en la literatura

Tradició i representació en la narrativa de Mercè Rodoreda

Irene Zurrón Servera

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



EL SUÏCIDI EN LA LITERATURA

TRADICIÓ I REPRESENTACIÓ EN LA NARRATIVA DE MERCÈ RODOREDÀ

Irene Zurrón Servera

TESI DOCTORAL

DIRECTORS:

Dr. Francesco Ardolino

Dra. Mercè Picornell

TUTOR:

Dr. Francesco Ardolino

Programa d'Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals

Linia en Construcció i Representació d'Identitats Culturals

Universitat de Barcelona 2022

Irene Zurrón Servera El suïcidi en la literatura. Tradició i representació en la narrativa de Mercè Rodoreda





UNIVERSITAT DE
BARCELONA

EL SUÏCIDI EN LA LITERATURA
TRADICIÓ I REPRESENTACIÓ EN LA NARRATIVA DE MERCÈ RODOREDA

Irene Zurrón Servera

TESI DOCTORAL

DIRECTORS:

Dr. Francesco Ardolino

Dra. Mercè Picornell

TUTOR:

Dr. Francesco Ardolino

PROGRAMA DE DOCTORAT
Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals

LÍNIA DE RECERCA
Construcció i Representació d'Identitats Culturals

Universitat de Barcelona

2022



AGRAÏMENTS I RECONeixEMENTS

En primer lloc, vull agrair el guiatge, la comprensió i l'afecte dels meus directors, Francesco Ardolino i Mercè Picornell. Han estat imprescindibles.

Altrament, vull deixar constància de les mostres de suport i dels ajuts en forma de converses i consells de les amistats de Mallorca, de les que vaig fer a Lió, on va començar aquest projecte, i més recentment de les de Barcelona, on ha agafat la forma final; han patit i amortit els efectes de la tesi.

Tampoc no puc oblidar el profit que he tret de l'activitat del grup de recerca LiCETC i del professorat de Filologia de la Universitat de les Illes Balears. I vull esmentar l'aprenentatge que he fet al costat de les alumnes i les companyes de la Universitat Autònoma de Barcelona, especialment del Grau en Estudis Socioculturals de Gènere.

La llavor d'aquesta tesi va ser un treball de nou pàgines de l'assignatura Literatura comparada impartida el 2011 per la professora Margalida Pons a 2n any del Grau, titulat «Suïcides de la literatura catalana. La metàfora de l'evasió», on parava esment al lloc comú del mar en els suïcides literaris catalans, centrant-me en *Míster Evasió* de Blai Bonet, *Rere els turons del record* de Guillem Frontera i *Porteu flors als rebels que fracassaren* d'Oriol Pi de Cabanyes. Quan vaig haver d'escollir el tema per al treball final del màster en Humanitats: Art, Literatura i Cultura contemporànies, aquesta idea se'm va tornar a fer present, però ara des d'un enfocament que no havia contemplat. Això va donar lloc el 2015 al TFM titulat «El suïcidi femení en la literatura catalana contemporània. Anàlisi representacional i interpretativa», dirigit pel professor Josep-Anton Fernández. El treball que ara presento pren una perspectiva que en poc s'hi assembla, però és indispensable reconèixer que les idees que l'han configurat han passat per diverses mans al llarg d'aquests anys i de totes elles n'ha rebut estímuls valuosíssims.

Voldria agrair, també, al Laboratoire d'Études de Genre et de Sexualité per haver-me acollit en una estada de recerca a París. I, així mateix, al professor Felipe Cussen i al programa en Estudios Americanos, de la Universitat de Santiago de Xile, per donar-me l'oportunitat de fer-hi una estada virtual.

Altrament, un apartat d'aquest treball ha gaudit d'un Ajut de la Fundació Mercè Rodoreda, a la qual vaig presentar el projecte «El desig de morir en Mercè Rodoreda. El cas de *La plaça del Diamant*».

RESUM

Aquesta tesi doctoral examina la representació del suïcidi en la narrativa de Mercè Rodoreda –els significats, els sentits, les implicacions–, la qual s’insereix en la literatura catalana i occidental amb aquest tema que es construeix en diàleg amb la tradició. L’anàlisi es fonamenta amb una mirada comparatista, d’enfocament tematlògic, atès que posa de relleu que el tema té una funció d’estructuració de la trama, d’articulació de la trajectòria de l’autora i de connexió intertextual. El recorregut per la història literària occidental permet comprendre’n la tematització: al llarg dels diferents períodes i moviments estètics, s’ha creat un imaginari que el converteix en un fenomen connotat i polisèmic. La veu suïcida, silenciada i castigada, s’integra en una genealogia dialògica que la ficciona: la literatura catalana i, en particular, l’obra de Mercè Rodoreda participen de la creació d’espais des d’on es pot accedir a la seva representació. L’aproximació a l’experiència alteritzada del suïcida facilita la incorporació d’altres subjectivitats que han estat excloses –les dones, la natura, els animals no-humans. Així doncs, aquest treball ofereix un conjunt d’episodis que construeixen una panoràmica del suïcidi en les lletres catalanes: l’alterització del tema en la literatura medieval, la naturalització de personatges femenins que tendeixen a embogir i a morir en espais aquàtics, l’afebliment del subjecte creador amb l’ús de tècniques d’experimentació textual i el lligam recurrent en la ficció entre el desig sexual no hegemònic i el suïcidi. Després, s’endinsa en la narrativa rodorediana, que explora diverses maneres de tractar el suïcidi. Traça una frontera porosa que se situa cronològicament al voltant de *Jardí vora el mar* per diferenciar dos grups d’obres. Les del primer bloc són aquelles que en fan un tractament més aviat realista: els personatges tendeixen a utilitzar objectes quotidians i a escollir espais casolans. Predominen els personatges femenins alteritzats, que desitgen fugir, evadir-se a un espai alternatiu. El suïcidi es presenta com una garantia de llibertat i de control de la pròpia vida, quan senten que fins i tot el seu cos és un espai alienat i en tensió. Les obres del segon bloc fan dels subjectes en crisi els protagonistes: els mostren especialment sensibles al contacte amb l’Altre –

sobretot, la natura i l'aigua—, a la fusió. I la mort es revela com el darrer recurs per afrontar un món violent i incontrolable.

RÉSUMÉ

Cette thèse de doctorat examine la représentation du suicide à travers le récit de Mercè Rodoreda – les significations, les sens, les implications –, en tenant compte qu'il s'inscrit dans la littérature catalane et occidentale et que le thème est construit en dialogue avec la tradition. L'analyse est basée sur une vision comparative, avec une approche thématique, étant donné qu'elle souligne que le thème a une fonction de structuration de l'intrigue, d'articulation de la trajectoire de l'auteur et de connexion intertextuelle. Le parcours de l'histoire littéraire occidentale permet de comprendre sa thématisation : tout au long des époques et des mouvements esthétiques, un imaginaire qui a fini par transformer le thème en un phénomène notoire et polysémique, a été créé. La voix suicidaire, réduite au silence et punie, est intégrée dans une généalogie dialogique qui la fictionnalise : la littérature catalane et, en particulier, l'œuvre de Mercè Rodoreda participent à la création d'espaces depuis lesquels on peut accéder à sa représentation. L'approche de l'expérience altérée du suicide facilite l'incorporation d'autres subjectivités qui ont été exclues – les femmes, la nature, les animaux non humains. Ainsi, ce travail propose un ensemble d'épisodes qui construisent un panorama du suicide dans les lettres catalanes : l'altération du sujet dans la littérature médiévale, la naturalisation des personnages féminins qui ont tendance à devenir fous et à mourir dans les espaces aquatiques, l'affaiblissement du sujet créateur avec l'utilisation de techniques d'expérimentation textuelle et le lien récurrent dans la fiction entre désir sexuel non hégémonique et suicide. Ensuite, il plonge dans le récit de Rodoreda, qui explore diverses façons de faire face au suicide. Il dessine une frontière poreuse qui se situe chronologiquement autour de *Jardí vora el mar* pour différencier deux groupes d'œuvres. Ceux du premier bloc conçoivent le suicide depuis un regard plutôt réaliste : les personnages ont tendance à utiliser des objets du quotidien et à choisir des espaces domestiques. Les personnages féminins altérés, qui souhaitent s'évader vers un espace alternatif, y prédominent. Le suicide est présenté comme une garantie de liberté et de contrôle sur sa propre vie, alors qu'ils sentent que même leur corps est un espace aliéné et tendu. Dans les

œuvres du deuxième bloc, les personnages en crise deviennent les protagonistes : elles les montrent particulièrement sensibles au contact avec l'Autre – notamment, la nature et l'eau –, à la fusion. Et la mort se révèle comme le dernier recours pour affronter un monde violent et incontrôlable.

ÍNDIX

I. INTRODUCCIÓ	11
II. METODOLOGIA: LA CRUÏLLA ENTRE EL COMPARATISME I LES POSTHUMANITATS CRÍTIQUES	17
III. EL SUÏCIDI EN LA CULTURA I LA LITERATURA OCCIDENTAL	33
1. UNA TERMINOLOGIA VOLÀTIL	33
2. EL SUÏCIDI EN ELS ESTUDIS LITERARIS	45
2.1. ENTRE LA RECERCA DE L'AUTOR I LA POR DEL CONTAGI LITERARI	47
2.2. CONTEXTOS I TEXTOS EN LA LITERATURA OCCIDENTAL	58
2.2.1. La <i>mors voluntaria</i> a la literatura de l'Antiguitat clàssica	59
2.2.2. La desesperació en la literatura medieval	67
2.2.3. Ser o no ser en la literatura renaixentista	79
2.2.4. El suïcidi en la literatura barroca i il·lustrada	89
2.2.5. La fascinació per la mort en el Romanticisme	93
2.2.6. El suïcidi realista i naturalista	110
2.2.7. El suïcidi en la literatura del segle XX i XXI	131
IV. EL SUÏCIDI EN LA LITERATURA CATALANA:	152
UNA APROXIMACIÓ A LA NARRATIVA DE MERCÈ RODOREDA	
1. LA DESATENCIÓ DE LA VEU SUÏCIDA	152
2. QUATRE EPISODIS PER A UNA PANORÀMICA DEL SUÏCIDI EN LA LITERATURA CATALANA	159
2.1. L'alterització del suïcida	160
2.2. El suïcidi, la bogeria i el mar	180
2.3. La crisi del subjecte creador: literatura experimental i suïcidi	194
2.4. Dissidència sexual i suïcidi	200
3. EL SUÏCIDI EN LA NARRATIVA DE MERCÈ RODOREDA	215
3.1. INTRODUCCIÓ	215

3.2. PRIMER BLOC	228
3.2.1. Fugir a espais ignots: la vida bovàrica a <i>Sóc una dona honrada</i>	228
3.2.2. La boja de les golfes: el suïcidi de la dona alteritzada a <i>Del que hom no pot fugir</i>	234
3.2.3. L'ombra del suïcidi a <i>Aloma</i>	241
3.2.4. El suïcidi en la narrativa breu: <i>Vint-i-dos contes i Semblava de seda i altres contes</i>	248
3.2.5. Desfer-se de la casa-cos a <i>La plaça del Diamant</i>	264
3.2.6. El desig de l'inefable a <i>El carrer de les Camèlies</i>	286
3.3. SEGON BLOC	296
3.3.1. La inabastable bèstia blava: el suïcidi a <i>Jardí vora el mar</i>	296
3.3.2. Les suïcides naufragades a <i>Mirall trencat</i>	303
3.3.3. La mort desindividualitzada a <i>Viatges i flors</i>	333
3.3.4. El traspàs del subjecte cèntric a <i>Quanta, quanta guerra...</i>	338
3.3.5. Les morts arbrades a <i>La mort i la primavera</i>	360
V. CONCLUSIONS	378
TRADUCCION DES CONCLUSIONS EN FRANÇAIS	384
VI. BIBLIOGRAFIA CITADA	391

I. INTRODUCCIÓ

L'objectiu d'aquest treball és l'anàlisi del tractament del suïcidi en la literatura, centrant-nos en les lletres catalanes i especialment en l'obra de Mercè Rodoreda (1908-1983). Hi postularem que el suïcidi té una funció articuladora de l'obra rodorediana, en connexió amb una genealogia de textos i autors¹ de la literatura occidental que han representat el tema. No es tracta d'un element aïllat en l'obra d'un autor, sinó que entenem que té un interès diacrònic i intertextual, perquè ha evolucionat al llarg dels segles i s'ha impregnat de significacions culturals diverses.

L'estudi, doncs, com expliquem al capítol II, pren una orientació comparatista, però volem pouar precisament en aquelles tendències de la disciplina que miren cap a l'alteritat com un espai conflictiu i es preocupen per conceptes com la diferència i la subjectivitat, com és el cas dels estudis de gènere, l'ecocrítica i el posthumanisme. Es tracta d'estudis que s'han titllat de posthumanitats crítiques (Braidotti 2020), perquè qüestionen i desplacen del centre d'interès el subjecte fins aleshores hegemònic i predominant en els discursos –humà, home, heterosexual, blanc, occidental. Adoptem, a més, un enfocament temològic, perquè ens aproximem al suïcidi com a tema literari, ara bé, amb la idea de no limitar-nos al reconeixement de temes, motius i tòpics i a la seva reiteració, sinó entenent que el tema funciona com un element complex que afecta diferents dimensions: és un agent d'estructuració de la trama, té una càrrega cultural històrica que en condiciona els significats i la recepció, i connecta diferents obres en una relació d'intertextualitat.

La literatura és un més dels discursos que han participat en la tematització i la culturalització del suïcidi, al costat de la filosofia, la teologia moral, la medicina, la psicologia o la sociologia. Ens situem en la tradició occidental –perquè és on s'insereix i on principalment participa la literatura catalana–, un

¹ En el treball optem per utilitzar el gènere no marcat en el seu valor col·lectiu i genèric. Vetllem, tanmateix, per fer ús d'un llenguatge inclusiu –entenent la problemàtica del terme *inclusiu*, per la pressuposició d'unes identitats centrals i unes altres de perifèriques que cal incloure en aquesta centralitat–, en el sentit que ens preocupem perquè els imaginaris que projectem amb el llenguatge siguin visibilitzadors, desestigmatitzadors i representatius de l'heterogeneïtat identitària, sent conscients de la complexitat –per la seva inabastabilitat– de representar les identitats.

context que ha fet del suïcidi un assumpte de debats polaritzats, entre la permissivitat, l'exaltació i la repressió, amb tots els matisos propis de cada etapa històrica. Això ha afectat l'estabilitat dels termes que el designen, com desenvolupem al primer apartat del capítol tres. *Suïcidi*, un neologisme del segle XVII, ha estat precedit i seguit de nombroses expressions per referir-s'hi o complementar-lo, cadascuna amb connotacions i implicacions pròpies. La literatura no només ha begut de les discussions, sinó que hi ha participat activament, fins i tot anant més enllà en l'exploració del tema amb els recursos expressius que li són propis. Ha funcionat com una entitat més de producció de coneixement.

L'identifiquem en les obres des de l'Antiguitat clàssica i el podem resseguir fins als nostres dies, un itinerari que recorrem en el segon apartat del capítol tres, donant compte dels nombrosos estudis que s'hi han interessat. La cultura grega i llatina s'ha vist com el fonament en la construcció del tema: les actituds vers el suïcidi, els procediments de ficcionalització i de producció de significats i la matèria literària –els arguments o els personatges arquetípics– han influït en el seu tractament posterior. La mitificació del suïcidi en aquest període s'ha intensificat pel contrast amb la cultura medieval, un temps vertebrat pel cristianisme que impulsa, sobretot a partir del segle V, un argumentari contrari a la mort voluntària, catalogant-la de pecat mortal, amb un rebuig frontal que es reflecteix en les lleis, en els costums i en la literatura. Ara bé, l'examen dels textos de ficció ens mostra que l'aproximació al suïcidi no és mai monolítica. La reprovació moral conviu amb excepcions, matisos i ambigüitats, sobretot a la Baixa Edat Mitjana i a mesura que comencen a aparèixer les postures humanistes. La literatura renaixentista explora amb intensitat i des de gèneres diferents el lligam entre amor i mort, així com l'heroisme que rau en el sacrifici personal i col·lectiu, revivint les formes i els arguments clàssics i proposant tòpics nous. El suïcidi, en el camp de la ficció, s'utilitza com un recurs estètic i narratiu impactant i emotiu, amb una voluntat creixent d'aproximar-s'hi des de la racionalitat.

Després d'un Segle de les Llums en què es considera un assumpte poc atractiu per fer-ne literatura –encara que se segueixen aprofitant i resemantitzant

els models clàssics– i més avinent al debat intel·lectual, el Romanticisme el converteix en el trop predilecte de la llibertat individual, la sensibilitat, l'angoixa existencial i la confrontació amb l'entorn. Tot i que la frontera no sempre és clara, la literatura realista i naturalista desplaça aquesta exaltació de la individualitat a favor de la preocupació per les qüestions socials. El suïcida perd l'heroïcitat, perquè impera la voluntat d'entendre'n les motivacions, les angoixes i els condicionants, inquietuds que van modelant el tractament contemporani del suïcidi. Al tombant del segle XX, la descomposició i la despersonalització de la societat envolta individus d'una subjectivitat complexa, que s'explora amb tècniques psicologistes. La violència i l'alienació de l'entorn travessen els personatges, que s'aboquen a una mort ambigua, fins al punt que resulta difícil atribuir al gest final un significat clar. El dadaisme i el surrealisme porten al límit la crisi del sentit: fan una obra violenta i autodestructiva, que rebutja els convencionalismes, on l'exemple vital s'eleva a obra d'art. La literatura del segle XX i del XXI, fent servir el suïcidi com un tema recurrent, incideix en el sentiment de caos i absurd, en la impossibilitat de valors estables, en la introspecció i en l'alteració de les identitats i les subjectivitats.

A partir d'aquest recorregut per la tradició occidental, ens plantejem els següents interrogants: quina rellevància té el suïcidi com a tema en la literatura catalana i com es relaciona la seva representació amb la d'altres literatures? Podem traçar una genealogia literària a partir d'aquest tema que connecti la tradició occidental i catalana amb l'obra de Mercè Rodoreda? Quin tractament en fa l'autora?

La resposta a aquests plantejaments la desenvolupem al quart capítol en dues parts. A la primera, construïm una panoràmica del suïcidi en la literatura catalana a partir de quatre episodis, que volen ser-ne representatius i, alhora, projectar una genealogia intertextual. Observem l'alterització del suïcidi medieval i les possibilitats que ofereixen els arguments clàssics per fer-ne una lectura amb més llibertat moral, sobretot amb la proximitat dels ideals humanistes; la naturalització de personatges femenins que, embogits, es llencen a l'aigua, com ofèlies, a les acaballes del segle XIX i inicis del XX, tractats des de diferents tendències estètiques que incideixen en el període; la voluntat d'afeblir o destruir

el subjecte creador per mitjà de tècniques avantguardistes que recorren al collage de veus o a l'automatisme en la composició de textos; i l'argument insistent en la ficció que lliga el desig sexual no hegemònic amb el suïcidi, amb pretensions diverses, com pot ser de reprovar un comportament que es considera desviat o de crear un espai des d'on la veu suïcida pugui escoltar-se.

A la segona part, examinem la narrativa de Mercè Rodoreda, on el suïcidi habitualment és un tema vertebrador de la trama, amb un pes narratiu determinant. Els personatges que s'hi aboquen són diversos, tot i que sobresurt el que desitja una vida plena i lliure i es veu frustrat enfront de la impossibilitat d'aconseguir-la. N'hi ha un bon grapat, a més, que són exposats a situacions límit, com la misèria material, la violència física i psíquica, l'abandonament o la frustració amorosa, i intenten fugir-ne per mitjà de la mort. Hem dividit la producció rodorediana en dos grups, segons el tractament del suïcidi. En el primer bloc, es troben tres obres dels anys trenta –*Sóc una dona honrada?* (1932), *Del que hom no pot fugir* (1934) i *Aloma* (1938)–, la narrativa breu –*Vint-i-dos contes* (1958) i *Semblava de seda i altres contes* (1978)–, *La plaça del Diamant* (1962) i *El carrer de les Camèlies* (1966). La mort es persegueix com una sortida, una fugida d'un entorn frustrant, angoixant, travessat per la violència. Sovint és una voluntat de regressió, un enyor a la infantesa mitificada. També un anhel del personatge de controlar els actes que l'afecten, en un món ingovernable. La corporalitat hi és central: és l'espai del patiment, de l'opressió, símbol encarnat de l'escassetat material, de la violència, de la degradació i de l'alienació. L'atemptat que es perpetra en aquest camp de batalla serà el trop de l'alliberació. El cos, tanmateix, se seguirà explorant per altres camins en les següents obres. Els motius i temes basteixen un imaginari que l'autora no descartarà, sinó que l'anirà desenvolupant, ampliant i transformant. En el segon bloc, incloem *Jardí vora el mar* (1967), *Mirall trencat* (1974), *Viatges i flors* (1980), *Quanta, quanta guerra* (1980) i *La mort i la primavera* (1986). Aquestes narracions erigeixen un simbolisme cada vegada més transcendent que es concreta en una mort marcada per l'escenificació. La necessitat de desfer-se del cos se soluciona amb la fusió amb el món natural: els personatges tenen la

vocació de metamorfosar-s'hi, com una possibilitat de perdurabilitat –de vegades com un miratge d'immortalitat– en un entorn que no es comprèn.

II. METODOLOGIA: LA CRUÏLLA ENTRE EL COMPARATISME I LES POSTHUMANITATS CRÍTIQUES

But suicides have a special language.
Like carpenters they want to know *which tools*.
Anne Sexton, «Wanting to Die» (*Live or Die*, 1966)²

L'estudi de la representació del suïcidi en la tradició literària i, en particular, en Mercè Rodoreda ens porta, d'entrada, a la necessitat de plantejar la qüestió de com i des d'on aproximar-nos-hi, de conèixer les eines amb què comptem. No es tracta d'un posicionament evident en l'àmbit que ens ocupa. Com veurem al capítol següent, la crítica literària del suïcidi ha seguit perspectives metodològiques diverses, malgrat que possiblement hi predomina la descripció analítica de casos amb una tendència interpretativa i historicista. En aquest treball ens situem a la intersecció entre el comparatisme i diversos corrents teòrics dins dels estudis literaris i culturals que han proposat mirades complexes sobre els conceptes d'alteritat i diferència, com són els estudis de gènere i el posthumanisme. Val a dir que l'anàlisi del suïcidi des d'una perspectiva comparatista ha estat habitual, així com la introducció de la perspectiva de la crítica feminista i els estudis de gènere, que en els darrers anys ha anat guanyant pes. L'enfocament posthumanista, tanmateix, és més insòlit, però justificarem la seva aplicació per les especificitats del nostre corpus.

De fet, dins la literatura comparada s'ha considerat que els enfocaments que dialoguen amb l'heterogeneïtat, la diferència, l'alteritat i la subalternitat i que qüestionen els discursos hegemònics i els cànons, influïts per teories com la deconstrucció, els feminismes o la postcolonialitat, en formen part (Vega i Carbonell 1998, Picornell i Pons 2009, Torras 2009 o Lozano 2010). El nou paradigma, d'acord amb Fokkema (1989: 13-18), introdueix disciplines externes en l'estudi de la literatura que donen lloc a nous mètodes. Spivak (2003) fa notar

² En relació amb la llengua de consulta de les obres o estudis citats, el criteri seguit per aquells que no tenen com a llengua original el català o el castellà és utilitzar-ne les traduccions al català si es troben disponibles. Dels que no n'existeix la traducció, hem optat per utilitzar-ne la versió original si és en qualsevol llengua romànica –amb l'excepció del romanès– o bé en anglès; si no està escrit en aquestes llengües, hem fet servir, preferentment, la traducció al castellà.

que no es tracta d'una politització de la literatura comparada, sinó de fer transparent la posició política des d'on inevitablement es fa la recerca, que tradicionalment ha exclòs l'altre no-occidental i no-home, i amb una consideració molt restrictiva del que és humà. Així, des d'aquesta perspectiva s'entén que la literatura comparada no és estranya a les aproximacions crítiques que s'interessen per deconstruir els discursos del subjecte hegemònic, sinó que la seva evolució ha anat cap aquesta direcció.

Segurament, en aquesta cruïlla del comparatisme amb altres disciplines, han estat els estudis de gènere els que han aportat un bagatge teòric més consistent. Vull dir que empro el vocable *estudis de gènere* entenent que engloba la crítica feminista i els estudis LGBTIQ, i que connecta amb teoritzacions com els estudis dels afectes i les emocions, les teories del desig, els estudis de la corporalitat i els estudis del subjecte. Els estudis de gènere, de fet, han servit com a punt de partida d'altres propostes. A tall d'exemple, l'afinitat entre corrents ha generat recerques híbrides com l'ecofeminisme, que concep que l'androcentrisme i l'antropocentrisme són visions de dominació que s'articulen de manera anàloga. L'encreuament entre literatura comparada i estudis de gènere és un enfocament que combina propostes de llarg recorregut amb d'altres relativament recents: entrem en un indret productiu pel que fa a la discussió crítica i al transvasament de propostes. Comptem amb importants anàlisis que se situen en la intersecció entre literatura comparada i estudis de gènere, com pugui ser el treball de Gilbert i Gubar (2000), o que hi reflexionen, com fan Higonnet (1994) –que té cura d'un volum on s'inclou el treball de Lanser (1994)– o, en el context hispànic, Torras (2009) i Lozano (2010).

L'obra clàssica *The Madwoman in the Attic* (1979) de Sandra Gilbert i Susan Gubar, malgrat que no ho explicita, segurament és una de les primeres aproximacions ambicioses en què convergeixen ambdues perspectives – literatura comparada i estudis de gènere–, de manera que ens interessa fixar-nos-hi. Les autores hi desvelen la repetició de temes i imatges en les obres d'escriptores allunyades entre si, com una mena de “female literary tradition”, l'origen de la qual situen en el segle XIX, quan comencen a publicar de manera habitual (2000: XI) –entenem que si més no en el context britànic:

Images of enclosure and escape, fantasies in which maddened doubles functioned as asocial surrogates for docile selves, metaphors of physical discomfort manifested in frozen landscapes and fiery interiors –such patterns recurred throughout this tradition, along with obsessive depictions of diseases like anorexia, agoraphobia, and claustrophobia. (...) As we explored this literature, however, we found ourselves over and over again confronting two separate but related matters: first, the social position in which nineteenth-century women writers found themselves and, second, the reading that they themselves did. Both in life and in art, we saw, the artists we studied were literally and figuratively confined. (...) We decided, therefore, that the striking coherence we noticed in literature by women could be explained by a common, female impulse to struggle free from social and literary confinement through strategic redefinitions of self, art, and society. (2000: XI-XII)

L'obra, doncs, presenta una perspectiva temàtica que vincula l'aparició d'una sèrie de temes, motius i imatges a les condicions que han de suportar les dones. Per això, es fixen en aquells elements recurrents en el corpus examinat per demostrar que es deuen a vivències similars o paral·leles de les autores. Altrament, parteixen de la teoria de l'angoixa de la influència bloomiana i es plantegen què implica ser escriptora en una cultura on la noció d'autoria és patriarcal: en la història literària l'artista sent ansietat en adonar-se que les obres dels creadors que el precedeixen tenen prioritat sobre els seus escrits, establint una relació de pare i fill. Gilbert i Gubar pensen que aquest "historical construct" els serveix per descriure el "patriarchal psychosexual context" en què s'ha inscrit la literatura occidental, així com per diferenciar les ansietats dels escriptors de les de les escriptores, perquè les dones no encaixen en aquesta història de la literatura: els precursors són gairebé tots masculins. Les escriptores, doncs, substitueixen l'angoixa cap a la influència per una "anxiety of authorship", sentint un aïllament que pot ser paralitzador, i per això és habitual que revisin la història de la literatura a la recerca de precursors. És a dir, que les escriptores cerquen models que les legitimin, cosa que resulta desoladora abans del segle XX. La tasca intel·lectual de la dona es considera un acte contra natura i està fortament vinculada a la monstruositat i a la malaltia. Com a conseqüència, en les

escriptores abunden les referències a diverses patologies i malestars (2000: 45-59).

M'interessa especialment aquesta atenció als temes i les imatges que es repeteixen perquè fa un gir a la interpretació tradicional. El focus –en contrapunt– en aquests elements recurrents ens fa veure els textos des d'una altra dimensió, perquè ens obliga a qüestionar-nos què hi passa, què ha propiciat aquestes coincidències. Gilbert i Gubar (2000) ho atribueixen a les experiències pròpies de l'escriptora, en una posició que podríem considerar excessivament autorial o expressiva, però que ens proporciona una perspectiva per a una metodologia comparatista, tematlògica i feminista, atès que seleccionen un corpus d'autores per oferir-ne una lectura diferent, diguem-ne resistent, i, a la vegada, hi basteixen un vincle, tot traçant una connexió –sovint dita *genealogia*– femenina.

Em resulta un punt de partida productiu. De fet, en els inicis d'emprendre aquest treball vaig advertir que en les obres de les escriptores catalanes la representació del suïcidi és força comuna. És, a més, un motiu afí a les expressions de malestar que detecten Gilbert i Gubar (2000). Això em va fer qüestionar si es tractava d'un fet generalitzat en la literatura contemporània o més aviat atribuïble a certes experiències compartides pel fet de ser dones. Ara bé, a mesura que m'hi he endinsat l'objecte d'estudi ha anat agafant relleus i s'ha revelat amb una complexitat impossible de reduir a una premissa com aquesta sense un alt grau de matisacions, de manera que l'adscripció de la temàtica als condicionants del gènere de l'autor s'ha fet molt problemàtica. És per això que el corpus d'obres que incloc en l'aproximació al suïcidi a la literatura catalana no està integrat exclusivament per les de les escriptores. Això no obstant, coincideixo en aquesta lectura en contrapunt, desviada, d'uns textos en què certs temes hi han passat desapercebuts: l'estudi del suïcidi convida a trobar-hi nous sentits i fins i tot fa dialogar textos aparentment inconnexos. La noció de genealogia, sens dubte, és fonamental.

Tornant a l'encreuament entre comparatisme i feminisme, ara ja a l'empара d'una formulació teòrica explícita, Higonnet (1994) n'explora les interseccions, no pas per revelar-ne relacions simples que en defugin les tensions, sinó més aviat per incidir en aquestes tibantors pròpies de les cruïlles i

els límits, i mostrar aquells marcs conceptuals que en condicionen les pràctiques.³ Higonnet utilitza la metàfora *borderwork* per explicar la indeterminació i l'heterogeneïtat pròpia de la disciplina: "Borders mark sites of rupture, connection, transmission, and transformation. Rather than understand them as static lines of demarcation, margins, or impermeable walls, therefore, we might want to examine them as what anthropologists call contact zones" (1994: 2). Per als feminismes, que han estudiat els processos de marginació dels textos i dels gèneres de les minories, o la jerarquització de les oposicions binàries (com blanc/negre o home/dona) –explica Higonnet–, la frontera ha estat una metàfora important (1994: 3-4).

El trop de la frontera com un lloc heterogeni des d'on pronunciar-se i cap al qual mirar ha estat recuperat per teòriques com Torras (2009) i Lozano (2010). La primera posa de relleu que el llegat de la crítica feminista i els estudis de gènere i sexualitat esdevé significatiu en els estudis literaris en el moment que, als anys seixanta, entra en crisi el vell paradigma de la literatura comparada (2009: 96).⁴ Compendia les tres pràctiques que els feminismes han desenvolupat en l'àmbit acadèmic i que, necessàriament, convergeixen amb el nou paradigma de la disciplina: la recuperació, la reescriptura i la revisió (2009: 97-101). A partir d'això, esbossa una "poètica fronterera": "Actualment els estudis de gènere i la literatura –convinguem o no que aquestes etiquetes siguin adequades– comparteixen haver esdevingut àmbits de dir l'alteritat; llocs de debat cultural (no sempre harmònic), autocrític, desestabilitzador i transformador" (2009: 109). Aquests encreuaments els assenyalava també Lozano, que ressegueix la irrupció dels feminismes en els estudis literaris i, tot seguit, se centra en allò que

³ El problema de les fronteres, la discussió sobre què s'ha de comparar, ha estat una constant en la disciplina de la literatura comparada. El 1956 René Wellek rebutja el model de comparació binària entre fronteres nacionals per proposar que cal situar els textos dins la literatura universal, però els esquemes de la literatura universal afavoreixen certs interessos històrics i deixen de banda els processos culturals complexos "by masking the cultural and linguistic hybrids that emerge at their own limits" (Higonnet 1994: 2). Per això són molts els comparatistes actuals que combinen diverses disciplines "in a reading practice that may be called *métissage*, a practice which recognizes that representation cuts across the boundaries of juridical, political, anthropological, and artistic discourses" (Higonnet 1994: 2).

⁴ El discurs de Henry H. Remak el 1961, en què defineix la literatura comparada com un estudi que traspasa els límits entre països i disciplines, és representatiu del canvi de paradigma que comença en aquesta dècada. El nou paradigma critica la pretesa objectivitat dels estudis literaris i en revela els constructes historicoculturals (Torras 2009: 93-97).

anomena “comparatismo feminista”, etiqueta legitimada per tota una sèrie de teòrics que defensen que “una de las líneas principales de esta nueva manera heterogénea de entender la disciplina” són els postulats feministes (2010: 65). Aquests han anat de la mà de la deconstrucció i, sobretot des dels anys vuitanta, han capgirat els estudis en humanitats (2010: 66-67). Lozano arriba a la conclusió que el comparatisme feminista no pot tenir un objecte d'estudi concret –la tematització de la dona o la literatura feta per dones són àmbits d'anàlisi problemàtics–, sinó que allò pel qual s'ha de definir és el mètode: un acostament a la literatura que en fa veure l'artificialitat dels límits i que es compromet amb l'alteritat, tot i que això és extrapolable a les darreres tendències de la literatura comparada (2010: 104-105).

Mirem-ho, ara, des d'un altre vessant, com fa Lanser quan observa que la convergència entre els dos enfocaments ha estat insuficient, ja que el comparatisme no s'ha reconceptualitzat després d'entrar en contacte amb la crítica feminista. I, encara que el feminisme acadèmic occidental s'hagi teoritzat com a comparatiu, ha tendit a la universalització sense atendre les particularitats i ha fet servir les literatures estrangeres sense comprendre'n amb profunditat la cultura (1994: 282-283). Després de mostrar les discrepàncies que el comparatisme té respecte al feminisme, Lanser presenta el fonament “for a globally conscious feminist comparative literatura” (1994: 292), i suggereix una proposta sobre com hauria de ser per adreçar-se als problemes contemporanis:

Such a comparatism would understand texts as documents whether or not they are monuments and would expand its notions of both “literature” and “theory” to include an international, multiracial, and sexually inclusive spectrum of verbal practices. It would need to redefine nation, culture, and language in broader and more complicated terms, would value difference at least as much as sameness by exploring works in what I will call a comparative specificity, and, in order to resist reinscribing dominance, would locate both its practices and its practitioners within their own cultural space. (1994: 292)

Per tant, per Lanser, la revisió i reformulació que ha de comportar la literatura comparada feminista ha de conduir també a la redefinició de la noció

d'influència, perquè la influència dels escriptors que se situen en les hegemonies sobre els que ocupen espais marginals està configurada per acceptacions i resistències, sent, doncs, més aviat complexa: no ens podem limitar a la detecció de similituds, perquè les diferències són igualment significatives (1994: 297-298). Tot i que la seva visió del comparatisme sigui limitada en el sentit que sembla entendre-la encara com l'estudi de les relacions de fet entre dues obres o autors, aquesta exploració de la influència, de la intertextualitat, entenent que els vincles no es redueixen a les coincidències, em resulta útil en l'estudi del suïcidi en la literatura catalana en relació amb les altres literatures occidentals.

Amb tot, com anunciàvem al començament del capítol, no és únicament el comparatisme feminista el que ens fa de marc. De fet, en els estudis de gènere recents hi ha una tendència posthumanista i ecocrítica. Tanmateix, si és possible fer referència a un comparatisme feminista amb una trajectòria considerable, ara per ara, el comparatisme posthumanista o ecocrític són encara disciplines en construcció. De fet, l'ecocrítica i el posthumanisme –i el ventall de corrents que en beuen–, en el context hispànic, han tingut una incidència limitada, malgrat que en els darrers anys això s'està revertint.

Tot i que l'ecocrítica ha tingut cert impacte en la literatura comparada, d'acord amb Heise (2017a), aquest s'està produint amb endarreriment. Això no treu que ja sigui possible parlar d'un comparatisme ecocrític que, entre d'altres assumptes, s'encarrega de les relacions entre cultura i natura, de la presència del no-humà o de l'estudi de la crisi mediambiental en diferents textos i tradicions literàries (Heise 2013: 639-640), en sintonia amb la crítica animal, que ha posat el focus en l'alteritat i la diferència amb què s'ha categoritzat (Heise 2013: 640), i en afinitat amb altres tendències desenvolupades en les darreres dècades a l'empara de la literatura comparada (Heise 2017b), com les teories posthumanistes, que es qüestionen la centralitat de l'ésser humà i conceben el món "more-than-human" (Heise 2014). Heise fa notar que, si bé a la dècada dels noranta l'ecocrítica estudia principalment la literatura nord-americana i britànica, en els dos mil es produeix una expansió, sobretot per la influència de la perspectiva postcolonial (2013: 637-638). En aquest sentit, Suberchicot (2012) proposa una "écocritique comparée" deslligada del model nord-americà

dominant, perquè considera que es decanta per gèneres com la *nature writing* i que es preocupa poc per les implicacions socials i polítiques del lligam humà-natura. En el context hispànic, és destacable el volum a cura d'Echauri i Ori (2021), que posiciona l'ecocrítica dins els nous horitzons de la literatura comparada i ofereix un conjunt de treballs que problematitzen la visió antropocèntrica del món, analitzen la representació de la natura i la relació que hi establim i exploren nous gèneres literaris. Ara bé, el comparatisme ecocrític s'ha mostrat com una perspectiva difícilment aplicable a aquells textos que no tenen algun component de natura, de manera que no ha desenvolupat un mètode d'anàlisi apte per a qualsevol obra literària, com ha fet la crítica feminista (Heise 2014). L'ecocrítica en els estudis literaris ha tendit a adoptar una perspectiva temàtica: l'anàlisi de la representació de la natura, l'agència en existències no humanes, com plantes, animals, objectes o paisatges, o l'antropocè⁵ (Heise 2014). I ha entès que la naturalesa és un constructe, perquè "forma parte de un discurso, de una retórica, y como tal, está estrechamente relacionada con la literatura" i s'ha encarregat de deconstruir-lo, per mostrar l'artificialitat amb què s'ha bastit la frontera que separa l'humà de la natura (Echauri i Ori 2021: 12).

En l'interès per l'acostament o la fusió de l'ésser humà amb categories diverses, l'ecocrítica convergeix amb el posicionament del posthumanisme, que, seguint Braidotti (2020), formula una subjectivitat eixamplada, interseccional, descentralitzada i relacional, que excedeix allò humà i estableix aliances amb totes les formes d'alteritat. A aquest corrent de pensament, Lucia (2019) el veu com una aproximació productiva dins la literatura comparada, perquè pot fomentar la consideració discursiva de l'ésser humà com un subjecte imbuït en un món ecològic i interdependent i, a més, pot problematitzar la posició on se situa l'investigador i la producció de coneixement, a favor de mètodes menys individualistes o unidireccionals. Malgrat que el comparatisme posthumanista encara no ha estat gaire desenvolupat, per analogia amb les propostes dels corrents afins, voldria dir que en aquest treball ens ha de servir per adonar-nos

⁵ L'antropocè, una noció formulada pel científic atmosfèric Paul Crutzen i l'ecologista Eugene Stoermer, es refereix a l'era geològica en què es percep l'impacte de l'ésser humà. En aquesta etapa la humanitat ha domesticat i sotmès la natura (Heise 2014 i Echauri i Ori 2021:11).

de com la literatura representa subjectivitats que han estat tradicionalment bandejades o subjectes en crisi que es reformulen per mitjà de la hibridació i la relació amb altres formes d'existència.

Aquestes disciplines s'han concebut com a part de les "posthumanitats crítiques" (Braidotti 2020), una agrupació eficient per fer referència a aquells posicionaments que s'acosten a la cultura amb la voluntat de reconèixer-hi els subjectes i les obres que han quedat als marges i que es mouen per les fronteres, així com posar en qüestió els discursos dominants. Braidotti (2020) els ordena en dues generacions. Els estudis de primera generació estan integrats per pràctiques que s'han desenvolupat en les darreres tres dècades, com són els estudis "de les dones, de gais i lesbianes, de gènere, feministes i *queer*; estudis de raça, postcolonials i subalterns, al costat d'estudis culturals, de cinema, de televisió i de mitjans de comunicació" (2020: 151). Aquests "han donat veu al coneixement situat dels 'altres' dialèctics i estructurals de l'home racional humanista" (2020: 151). Corresponen als moviments polítics d'emancipació protagonitzats per "nous subjectes" (2020: 152) i una bona part han estat promoguts als setanta pel postestructuralisme francès (2020: 153). Podríem afegir, basant-nos en la teorització de Spivak (2020), que tenen la voluntat de fer contranarratives per desemmascarar l'emudiment, el silenci, al qual han estat relegats els subalterns, que han vist com la seva història ha estat menyspreada, sofrint violència epistèmica –aquella que s'adreça al simbòlic, als significats, als coneixements, a les representacions. En aquest sentit, la complexitat històrica de sentir la veu del suïcida situa aquesta figura de ple en la subalternitat. Fet i fet, Spivak il·lustra el seu plantejament amb la pràctica del *sati*, de l'autoimmolació ritual de les vídues índies: "Si, en el context de la producció colonial, el subaltern no té cap història ni pot parlar, el subaltern com a dona es troba encara més a l'ombra" (2020: 201).

Els estudis de segona generació s'enfronten especialment a l'antropocentrisme: "Estan en deute genealògic amb la primera generació pel que fa als objectius crítics, els afectes polítics i el compromís amb la justícia social, però adopten objectes d'estudi diferents" (Braidotti 2020: 159). D'entre aquests, ens interessen sobretot els estudis animals, l'ecocrítica, els estudis de plantes i

els estudis mediambientals, que comparteixen amb els estudis anteriors el propòsit de “donar veu a les experiències, percepcions i maneres d’entendre que han produït els exclosos i marginats” (Braidotti 2020: 159-161). Des d’aquesta perspectiva, volem posar llum a l’aliança del suïcida amb el no-humà, un trop que detectem en el nostre corpus.

Arribats a aquest punt, veiem que l’orientació metodològica que guia el nostre treball ens ofereix un marc de referència per enfrontar-nos a una anàlisi comparativa d’un conjunt d’obres literàries diverses, des de postulats teòrics que es preocupen per la representació de l’Altre, per l’aparició de nous subjectes i per la deconstrucció dels discursos dominants. Ara bé, ens falta definir quina perspectiva adoptem. Voldria abordar la possibilitat de fer convergir el comparatisme feminista, posthumanista i ecocrític amb l’enfocament que em proposo seguir en aquest treball: la tematologia.⁶ Pot ser una contradicció recórrer a un plantejament del vell paradigma de la literatura comparada si aprofitem les formulacions dels nous horitzons? Aquest és un punt que ha generat discussió. Webster, per exemple, es queixa que la literatura comparada segueix donant prioritat als estudis de temes i als d’influències, malgrat l’impacte dels feminismes (1994: 247). Naupert (1998), pel seu costat, malgrat que es mostra reticent amb les darreres tendències de la disciplina per considerar-les ideologitzades i polititzades, creu que es poden aliar amb la tematologia, amb l’anàlisi, per exemple, de la tematització de les identitats alteritzades o de la representació de tòpics i estereotips. Lozano, però, tot i que reconeix el deute de molts dels treballs del feminisme comparatista a la tematologia, creu que massa sovint fan de la dona l’objecte d’estudi, el tema (2010: 103-104). En aquest sentit, hem vist el precedent de Gilbert i Gubar (2000). Val a dir que Trousson mostra que, en realitat, la desconfiança cap a la tematologia ha estat recurrent des dels seus inicis, acusada de simplificadora o poc ambiciosa (1965: 5-8).⁷ És

⁶ Pimentel n’ofereix aquesta definició: “La tematología es una rama de la literatura comparada que estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones; estudia, en otras palabras, los *temas* y *motivos* que, como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios” (1993: 215).

⁷ D’acord amb Guillén, els comparatistes de l’hora francesa –terme que utilitza per referir-se a l’escola francesa– no contribuïren a l’estudi de temes i motius, ja que estaven més interessats a estudiar la

interessant el punt de vista de Sollors, que apunta que, malgrat que molts treballs no fan explícit el seu enfocament temàtic, aquesta perspectiva abunda en els estudis que exploren la identitat, el gènere, la corporalitat o els rols socials (1993: XII). En aquesta línia, Garrigós (2010) sosté que la temàtica ha proposat sovint estudis pròxims a l'ecocrítica –com també als estudis de gènere o a la postcolonialitat–, ja que ha explorat temes relacionats amb els fenòmens naturals o el paisatge –encara que en l'ecocrítica es dona el protagonisme a la naturalesa, en comptes de tractar-la a partir de l'ésser humà–, de manera que és un mètode afí a les escoles crítiques recents. Així, tot i les suspicàcies, podem dir que les darreres tendències del comparatisme segueixen recorrent a la temàtica com una perspectiva d'anàlisi solvent.

D'això es desprèn que l'anàlisi temàtica, dins el nostre bastiment metodològic i teòric, no es pot limitar a la identificació i catalogació de temes i motius, sinó que ha d'explorar-ne les implicacions. En aquest treball, ens emparem en el comparatisme feminista, ecocrític i posthumà –que seguint Braidotti (2020) podem simplificar amb l'etiqueta de *posthumanitats crítiques* o *feminisme posthumanista*– perquè ens preocupa la representació complexa que s'ha fet de la figura del suïcida, que no és aliena a categories tan sòlides culturalment com la del gènere o la d'humà. Emprendre l'estudi des de la temàtica ens facilita una perspectiva d'anàlisi clara: considerem el suïcidi un tema literari que ha estat influït pels discursos propis de cada context, que pot funcionar com un element articulador de la trama i que connecta textos diversos en una genealogia literària.

El suïcidi s'ha tematitzat, perquè és un fet real que ha passat pel sedàs de la cultura i s'ha convertit en matèria literària. Com bé diu Guillén: “El objeto, en efecto, o la vivencia se culturaliza y se tematiza desde las estructuras de una sociedad, por medio de sus cauces de comunicación y con destino a sus lectores u oyentes históricamente singulares” (2018: 248). I, en una revisió de temes destacats, el crític es pregunta: “La muerte ¿es naturaleza o es cultura también? ¿Hay ejemplo mejor de la indivisibilidad de las dos?” (2018: 253). Així, el suïcidi,

influència d'un autor sobre un altre i, a més, els desagradava l'acumulació positivista de dades, títols i obres menors (2018: 230).

pròxim al tema de la mort, no es pot entendre sense els discursos que n'han construït els sentits, que l'han culturalitzat. Es tracta, com comprovarem en el capítol següent, d'un tema de llarga durada, perquè, seguint la classificació de Guillén (2018: 241), ha perdurat i evolucionat al llarg dels segles.

El tema és un motor que guia el sentit de l'obra i n'afaiçona la formalització narratològica. El suïcidi va més enllà del leitmotiv i vertebrava una obra o fins i tot una part important de la producció d'un autor, com és el cas de Mercè Rodoreda, i permet llegir-la seguint un itinerari de sentit que, a més, la connecta amb altres obres amb les quals manté un lligam que es fonamenta en aquest tema central. És un tema complex, perquè no sempre es presenta d'igual manera, tot i que exhibeix certes recurrències. Les constants podrien funcionar, a la vegada, com a temes independents, per això no ens hi referirem com a motius, perquè crec que tenen una entitat molt notòria, tot i que la diferència entre tema i motiu, com s'assenyala freqüentment, és ambigua. Ens decantarem per l'ús més estès, que és considerar el tema com a matèria literària general i el motiu com un element subordinat. Tanmateix, no entrarem en l'extensa discussió terminològica, perquè s'ha debatut extensament sobre l'abast de cada noció i les propostes són variades (Segre 1985 o Guillén 2018). Per tractar aquests aspectes associats i lligats al tema principal, m'hi referiré com a *temes satèl·lit*. Així, puc avançar que el tema central del suïcidi es formula dins una constel·lació acompanyat d'altres temes, com puguin ser la mitificació de la infantesa, la fugida de si i de l'entorn, la corrupció del cos o la fusió en l'Altre.

Val a dir que l'estudi temològic del suïcidi ha agafat rellevància fins al punt que alguns teòrics que l'han estudiat en profunditat parlen de l'existència d'una disciplina o, si més no, d'un àmbit crític. Prenent el suïcidi com a cas d'estudi a *Introduction to comparative literature*, Jost es fixa en el fet que es tracta d'un tema universal que ha cridat l'atenció de la crítica temològica (1974: 225-247). A aquest àmbit, Bennett l'ha anomenat *literary suicidology* –fent-se eco de la suïcidiologia⁸ que es configura al llarg del segle XX– i ha proposat que la seva

⁸ La suïcidiologia, d'acord amb Laird, és una ciència del suïcidi que es va configurant en la modernitat, entrecruada per discursos interdisciplinaris: "Suicidology, so-called since the 1960s but nameless before then, emerged, as I will argue, from among more prominent emergent social sciences, particularly

escomesa sigui l'anàlisi del silenci que ha envoltat el tema i de les seves significacions canviants segons el context (2017: 20-21). Higonnet, que ha dedicat una sèrie de treballs al suïcidi literari des d'una perspectiva de gènere, convida a entendre el tema des de la seva sintaxi –el conjunt d'elements que segueixen, acompanyen i porten a l'acte– i la seva semàntica –la significació i interpretació que es genera, incloent la xarxa de referents intertextuals als quals al·ludeix (2000: 230-231). Sense voler entrar a discutir si cal una etiqueta que reuneixi els estudis literaris del suïcidi, proposes com aquestes evidencien l'interès que ha despertat.

Al capdavant, la crítica participa de manera activa en la construcció de les formes i els temes literaris, perquè la profusió de temes reclama una actitud selectiva. I, en aquest procés, entra en joc la intertextualitat, ja que el lector l'identifica per mitjà del ressò de lectures prèvies (Guillén 2018: 230-231). El tema pot concretar-se en formes diferents: pot donar-se una sola vegada dins l'obra, però també es pot estendre o repetir-se, i aquest element, que pot recollir ecos intertextuals, enllaça els textos (Guillén 2018: 231-234). D'aquesta manera, el tema depassa un text en particular, perquè en connecta de diferents, d'un mateix autor o de diversos. Com asseguren Vega i Carbonell, en la disciplina de la literatura comparada, a les darreres dècades del segle XX el text ja no s'examina "como entidad separada y aislable con un conjunto de características estéticas intrínsecas, sino contextualizado e inter-textualizado" (1998: 138). La *intertextualitat* –usant el terme de Julia Kristeva– o la *transtextualitat* –recorrent al de Gérard Genette– l'entendem com allò que posa en relació els textos, ja sigui o no de forma expressa.

Kristeva considera que Mikhaïl Bakhtín és el primer a introduir la noció que ella anomena intertextualitat i que defineix així: "tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'*intersubjectivité* s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*" (1969: 146). Genette reprèn i restringeix el terme de Kristeva per a una de les seves

psychology, sociology, anthropology, and the new methodology of statistics. Suicide also remained in the territory of philosophy, history, the law, and literature" (2011: 526).

categories de transtextualitat (1982: 8). Defineix la transtextualitat com la “transcendance textuelle du texte”, “tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes”. És prou conegut que estableix cinc tipus de relacions transtextuals: la intertextualitat, la paratextualitat, l’arxitektualitat, la metatextualitat i aquella a la qual li dona més pes, la hipertextualitat –que estableix el vincle entre un text, l’hipertext, i un del qual deriva, l’hipotext (1982: 7-13). Tanmateix, m’interessa l’amplitud que ens proporciona el terme paraigua que és *transtextualitat*. Tot i que Genette percep algunes diferències entre ambdós termes –la seva transtextualitat i la intertextualitat de Kristeva–, com l’amplitud de la connexió entre els textos, que ell no redueix al detall de l’oració o la paraula sinó que estén al conjunt de l’obra (1982: 9), són vocables prou flexibles i expandits, en part arran de la teorització posterior que han generat, per poder-se utilitzar en el mateix sentit. En volem destacar el significat de connexió entre textos –que s’estableix per aspectes molt variats–, sense que això necessàriament respongui a una voluntat conscient de l’autor. Segurament és en aquest punt que resulta un concepte més dúctil i eficient que el d’influència, ja que els criteris que pretenen demostrar la connexió entre autors –les declaracions de l’escriptor, la coneixença d’una obra– són ambigus.

En el cas del suïcidi a l’obra de Mercè Rodoreda podem dir que es tracta, fent ús de la terminologia de Guillén (2018: 231), d’un “tema significatiu” o “estructurador”, que transforma en escriptura literària l’abundància de les vivències. És evident que l’obra conté experiències autobiogràfiques ficcionades. Sense anar més lluny, per a una entrevista amb Mercè Vilaret, Rodoreda escriu:

Sempre, de jove, havia tingut ganes de morir. No estava bé ni en el món ni dintre de mi mateixa. Eren unes ganes de morir que venien espaiades, i sobretot, molt literàries. (...) A París, en ple exili, al cap de molts anys, vaig tenir ganes de morir i, també com a divuit anys, molt literàries. Em consolava la idea de poder morir a voluntat; el més fàcil, tirant-me al Sena des del pont del Carrousel. (2013: 263)

Ara bé, no voldria abusar del biografisme perquè penso que aquestes experiències viscudes que es transformen en temes estan modelades per l’eco d’altres obres: la *Divina Comèdia*, les tragèdies de Shakespeare, *Madame*

Bovary, *Anna Karènina*, la narrativa de Virginia Woolf, etc. De fet, en el mateix text Rodoreda reconeix que la mort que li agrada més l'ha trobada llegint *La Faute de l'abbé Mouret* (1875) d'Émile Zola: "La protagonista, una noia jove, es suïcidava omplint-se el dormitori de flors i d'herbes aromàtiques, fàcils d'obtenir perquè vivia en una caseta al bell mig d'un parc immens. Morir per culpa del perfum de les flors era una temptació, però, podria jo, al jardí de casa, collir prou flors perquè el seu perfum m'adormís i em matés?" (2013: 263).⁹ El suïcidi, doncs, cohesiona l'obra rodorediana, però també la insereix en una genealogia literària. Així, el concepte d'intertextualitat, tan lligat al de tema, ens és cabdal.

A tall de conclusió de l'apartat, podem dir que enfrontem l'anàlisi comparada d'un corpus extens, integrat pel conjunt de la producció literària de Mercè Rodoreda i una selecció d'obres de la literatura catalana que en dibuixen una genealogia, en diàleg amb autors de la tradició occidental. Ho fem des d'un enfocament temològic, prenent un tema que funciona com un element intertextual del conjunt: el suïcidi, i el mirem des de la complexitat pròpia d'un assumpte que ha estat afectat per discursos morals, mèdics, sociològics i literaris i que, per tant, té un sentit ambivalent i profund. El suïcida ha estat una figura en alguns moments alteritzada i en d'altres subjectivada, provocadora i atractiva, censurada i reivindicada, amb tots els matisos i les interseccions possibles que es generen entre aquests pols, i que les teories de gènere i posthumanistes, amb la seva atenció cap als espais de conflicte i els subjectes al marge, ens han d'ajudar a discernir.

⁹ En el pròleg a *Crim*, d'entre les lectures d'infantesa i joventut, esmenta "*El Pecado del abate Mouret* de Zola, *Hamlet* (...)" (Rodoreda 2002c: 296).

III. EL SUÏCIDI EN LA CULTURA I LA LITERATURA OCCIDENTAL

1. UNA TERMINOLOGIA VOLÀTIL

Abans d'endinsar-nos en l'examen del suïcidi en la literatura, pot ser útil aturar-nos en els aspectes terminològics. Per la claredat, la precisió i l'abast que té, a l'hora de designar el tema d'aquest treball hem optat pel terme *suïcidi*, el substantiu del verb *suïcidar-se*, que el Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans (DIEC) defineix com "Matar-se a si mateix". Ara bé, hem de tenir en compte que tal acció no sempre ha comptat amb aquest –o fins i tot amb un– vocable per referir-s'hi amb tanta transparència. De fet, com tot seguit veurem, la seva aparició és tardana, de manera que en fem un ús anacrònic quan l'apliquem abans del segle XVII. A més, la conceptualització de la mort voluntària es troba en estreta relació amb altres nocions que al llarg de la història occidental l'han complementada o eufemitzada, com malenconia, *mors voluntaria*, *taedium vitae*, *acidia*, desesperació, *spleen*, *ennui*, *english malady*, *mal du siècle*, bovarisme, *libido moriendi*, pulsio de mort o desig de mort. Per comprendre aquests usos podem situar-los en el context en què apareixen i s'estenen.

Ni el grec ni el llatí clàssics compten amb un terme específic per referir-se a la mort voluntària, sinó que aquesta s'expressa amb nombrosos girs i expressions, com les locucions d'adjectiu gregues –traduïdes al català– "que mata la pròpia família" o "per la pròpia mà" i els sintagmes verbals "matar-se un mateix", "privar-se un mateix de vida", "dominar-se a un mateix" o "fer un gir a la vida", així com les fórmules llatines, riques en expressions eufemístiques, com "portar-se a un mateix", "prendre la darrera mesura", "exhalar l'ànima", " cercar refugi en la mort" o "oferir-se a la mort" (Regla Fernández 2006: 51-52). Són habituals les fórmules que posen èmfasi en la mà que s'acosta al cos per destruir-lo i els termes que fan referència a la voluntarietat de l'acte i al lliure destí, sense connotacions pejoratives (Regla Fernández 2006: 52). Així mateix, l'expressió *mors voluntaria* es troba per primera vegada a *De senectute* (44 aC) de Ciceró (Andrés 2015: 46).

Convé tenir present que la medicina de la Grècia Antiga considera que la mort autoinflingida és causada per la mania i, sobretot, la malenconia. A finals del segle V aC, Hipòcrates assegura que la salut depèn dels quatre humors que té el cos humà: la sang, la flegma, la bilis groga i la bilis negra. Així, quan es desestabilitzen, s'originen malalties mentals. En concret, un excés de bilis negra porta a la malenconia i, de groga, a la mania (Laios *et al.* 2014: 205, Montesinos 2014: 29). Sembla que és Aristòtil qui, al «Problema XXX» de l'Ètica a Nicòmac (349 aC), estableix el vincle entre suïcidi i malenconia, tot i que segons Diògenes Laerci el primer que ho fa és Teofrast (Montesinos 2014: 28-29).

Més endavant, Ovidi introdueix el terme *taedium vitae* com un eufemisme literari per referir-se a l'abatiment i el desig de mort (Navarro 1997: 12). Lígdam el relaciona amb l'esgotament i el malestar d'origen amorós. Així mateix, és una locució que es troba sovint a les inscripcions de les sepultures i als textos jurídics per referir-se a la mort autoinflingida (Navarro 1997: 14-15). Els codis legals romans recullen el tedi vital com un motiu de pes per no voler continuar vivint, un estat que sol comportar una mort per *endura*, això és, per inanició, per abstenció d'aliments (Van Hooff 1990: 122-123). És revelador que en l'Edat Mitjana l'expressió desapareix, però es recupera en el Renaixement, quan el cansament i el fàstic vital es tornen a considerar causes possibles de suïcidi (Minois 1995: 65-67).

A l'Edat Mitjana, la paraula *desperatio* –i les seves variants en les llengües vernacles– fa referència a l'estat mental previ al suïcidi: serveix per designar una barreja de falta de fe i d'esperança, però també s'utilitza com a sinònim de mort voluntària, de vegades com eufemisme, i en ocasions es considera el pecat del qual són culpables els suïcides. Si l'*acidia* es refereix sobretot a un estat emocional, la desesperació implica també l'acció que condueix a provocar-se la mort (Murray 2000: 371-394). Així mateix, es recupera el terme *malenconia* per referir-se al trasbals psíquic –un dels primers a utilitzar-lo a l'Edat Mitjana és Brunetto Latini, el 1265–, juntament amb altres mots com *frenesí* i *furor* (Minois 1995: 51).

Aquesta conceptualització es pot il·lustrar amb el *Curial e Güelfa* (mitjan segle XV), on trobem l'ús d'aquests vocables. Veurem que quan es descriu l'estat

decaigut de Camar, que no vol seguir vivint perquè es nega a casar-se amb el rei, es diu que en les visites del pretendent “ella hi trobava tant enuig que de malenconia cuidava morir” (Anònim 2011: 455). I, en el parlament que fa abans de llançar-se d’una torre, adreçant-se a la reina cartaginesa Dido, l’acusa d’haver-se matat per desesperació i furor, sense cap mena de reflexió, de manera que la seva mort no és honorable: “E per ço, com a persona desesperada, a la qual tots remeis desapareixien, elegist morir sense alguna raó, car la furor tua fonc tanta que, no sabent ço que feies, morist, e per ço no et deu ésser comptat a virtut” (Anònim 2011: 471).

Altrament, a l’anglès medieval s’utilitza l’expressió *felo de se*, que remet a qui mor voluntàriament o a qui es provoca la mort per accident mentre comet un crim (Barraclough i Shepherd 1994). És, per tant, un terme clarament associat al delicte. De fet, les expressions en aquest període solen referir-se a la criminalitat de l’acte. A la França medieval, per exemple, es recorre a perífrasis com “être homicide de soi-même” o “s’occir soi-même” (Schmitt 1976: 4). Al capdavant, a l’Europa cristiana el suïcida és brutalment maltractat i se’l considera un criminal. En una carta de 1601, un advocat elisabetià, Fulbecke, explica que el seu cos s’arrossega i després es penja en una forca, on ha de romandre fins que el magistrat autoritzi baixar-lo (Alvarez 1973: 44). Són càstigs comuns arreu d’Europa, que s’adapten a les lleis de cada territori. Les penalitzacions, però, no només ataquen la dignitat de la persona morta, sinó també la seva economia; en el codi legal del 1670, el rei Sol mana difamar la memòria del suïcida i, entre d’altres càstigs, indica que se’l desposseeixi dels títols nobiliaris –en cas que en tingui–, s’esbuquin els seus castells o se’n talin els boscos; aquestes lleis perviuen fins que el codi penal del 1791, posterior a la Revolució, no inclou el suïcida. A l’Anglaterra, la confiscació de les propietats es manté fins al 1870, però l’intent de suïcida encara pot jutjar-se fins ben entrat el segle XX (Alvarez 1973: 45-46). Alvarez apunta que el càstig és proporcional a la por que desperta el suïcida i, basant-se en diverses fonts, argumenta que les represàlies provenen de tabús i rituals primitius: l’enterrament del cos en una cruïlla de camins, per exemple, respon al fet que és un lloc on transita molta gent, de manera que això

pertorba el mort i, amb el cristianisme, l'encreuament comença a representar el símbol de la creu (1973: 47).

Però entre el 1600 i el 1800 els veredictes forenses anglesos passen majoritàriament de determinar l'estat dels suïcides com a *felo de se* –expressant criminalitat– a *non compos mentis* –que suprimeix la dimensió delictiva perquè incideix en l'estat mental, en la falta de seny; és una mostra de la “secularization of suicide” (MacDonald i Murphy 1990: 144-145). Aquesta transformació progressiva de les consideracions legals va de la mà de l'èmfasi en l'individualisme i en la racionalitat per sobre de la superstició, de la difusió de la premsa i de les idees il·lustrades, i suposa que de mica en mica el suïcida deixa de tractar-se com un malfactor per considerar-se un malalt (Bennett 2017: 40-41).

El terme *malenconia* va guanyant lloc al de *desesperació* perquè no té un caràcter moral tan marcat, sinó més aviat psicològic (Minois 1995: 120). Timothy Bright publica *A Treatise of Melancholie* (1586) en què destaca la importància de l'alimentació en l'estat malencònic i en detalla els signes –com la tristesa, la inquietud o l'insomni (Montesinos 2014: 54-57). Unes dècades després, Robert Burton, a *The Anatomy of Melancholy* (1621) –llibre que té un gran èxit de vendes–, apunta que el suïcidi és el desencadenant d'una malaltia, una conseqüència de viure una realitat insuportable, i que no són les persones qui han de jutjar l'acte, sinó Déu (Alvarez 1973: 160-161). Tracta el suïcidi malencònic com un mal físic –i no fruit del raciocini–, una patologia provocada per un excés de bilis negra (Zambrano 2006a: 20). Burton procura comprendre l'ésser humà fins al punt que hi veu com a connatural cert grau de malenconia, que no condemna ni jutja. En distingeix dos tipus: l'amorosa –en la mesura que la passió excessiva, l'amor no correspost o la gelosia poden portar a la mort– i la religiosa –que es dona en el fanatisme i els remordiments (Paulin 1977: 74-78). L'obra de Burton marca un gir en la concepció del suïcidi: ja no es mira com un pecat, sinó com una patologia (Minois 1995: 123).

És, doncs, un context propici per a l'aparició i l'èxit d'un terme de nova creació. Les recerques terminològiques coincideixen en l'observació que el neologisme *suicidium*, malgrat que l'*Oxford English Dictionary* en registra

l'aparició el 1651, es troba documentat per primera vegada a *Religio Medici*, escrit el 1635 i publicat el 1642, de Sir Thomas Browne. L'utilitza per allunyar-se de la concepció religiosa i folklòrica del fenomen. Tanmateix, aquest és un punt que ha causat confusió i que convindria aclarir: el manuscrit i la primera edició de 1642 no inclouen el terme, sinó que és en la del 1643, corregida i revisada, que apareix. Browne el fa servir per tal d'evitar altres vocables de sentit condemnatori, com *self-slaughter*, *self-murder*, *self-destruction*, *self-killer* o *self-homicide*, que equiparen l'acte a un assassinat. De fet, des d'aleshores, el neologisme és utilitzat sobretot per qui no vol tractar-lo com un acte criminal. El mot es forma a partir d'arrels llatines, de *sui* (de si mateix) i *caedere* (matar), fent-li adoptar, per analogia, la terminació d'*homicidium*. L'obra de Browne s'inclou a l'*Index Librorum Prohibitorum* el 1645 i, de fet, a les traduccions a llengües europees que se'n fan al segle XVII, s'omet la referència al suïcidi. És quan el terme s'adapta al francès el 1734 arran d'una publicació de Prévost a la revista *Le Pour et le Contre* creada per l'Abat Desfontaines, que comença a estendre's (Alvarez 1973: 49, MacDonald i Murphy 1990: 145, Barraclough i Shepherd 1994, Navarro 1997: 2, Regla Fernández 2006: 51, Losada 2006b: 80-82, Andrés 2015: 42, 420, Bennett 2017: 40).

Edward Phillips, a *The New World of English Words, or, a General Dictionary* (1658), introdueix el terme però comentant sobre l'origen que preferiria que derivés de *sus*, una truja en llatí, que no del pronom *sui*, perquè considera que és un comportament propi d'una bèstia (Paulin 1977: 64). D'igual manera, *A Dictionary of the English Language* de Samuel Johnson de 1755 el reconeix (Barraclough i Shepherd 1994), però amb una definició impregnada de moralisme: "Self-murder; the horrid crime of defstroying one's felf (*sic*)" (1755: 821). Així, comprovem que el canvi d'actitud no és en cap cas uniforme. Al capdavant, la gran expansió del terme s'experimenta en el segle XIX i XX (Barraclough i Shepherd 1994). De fet, voldria remarcar que en les lletres catalanes la paraula *suïcidi* la trobem rarament esmentada abans del segle XX. Seguint Barraclough i Shepherd (1994), en la contemporaneïtat s'aniran conformant mots compostos que l'inclouen, com *suïcidi assistit* –que s'insereix en els debats sobre l'eutanàsia–, *atac suïcida* o *pilot suïcida*. Així mateix,

s'adaptaran paraules que es refereixen a suïcidis particulars, com el *suttee* o *sati*, l'harakiri o el *seppuku*, i el kamikaze. Val a dir que Spivak fa notar que el terme *sati* és adoptat per un error britànic, perquè en realitat significa “bona esposa” i l'expressió en les llengües de l'Índia sol ser “la crema de la *sati*”. Els britànics, però, cauen en l'essencialisme i el reduccionisme de la identificació de la bona esposa amb aquella que s'autoimmola, reforçant el que aparentment rebutgen (2020: 227).¹⁰

El vocable *suïcidi* conviu amb la resta de mots que hem esmentat i amb altres expressions que van sorgint. La malenconia, que es converteix en un distintiu intel·lectual, de sensibilitat, associat a la nit, passa a dir-se *spleen* –mot d'origen grec, referit a la bilis negra– a l'Anglaterra del XVII i XVIII (Andrés 2015: 265-266). Es tracta de “a more rationally anatomical term, as befitted the Augustans, for a more circumscribed gloom which found its outlet not in despair, but in the rancor and mean-mindedness of the great age of satire” (Alvarez 1973: 164). El concepte, tanmateix, transcendirà de la mà de Charles Baudelaire al segle XIX, que el converteix en un sentiment distintiu de la seva poesia. El crític Walter Benjamin, que examina l'obra del poeta francès, considera que l'*spleen* i l'*ennui* es desperten per la urbanitat i la industrialització, perquè l'individu, el *flâneur*, observa el món com una realitat fragmentària, múltiple, que ja no entén en la seva totalitat (Rábade 2012: 475).

El cert és que la població anglesa es va guanyant la fama de ser propensa a aquest estat d'esperit i al suïcidi, que es coneix com a *English malady*. Aquest fenomen s'atribueix a l'ateisme, al relaxament de la moral religiosa i al mal temps. Ara bé, en realitat és un mite que parteix del fet que l'Anglaterra il·lustrada té uns registres més complets que els d'altres països i que la premsa se'n fa ressò més insistentment (Minois 1995: 78, 211-213, MacDonald i Murphy 1990: 307-314). Al capdavall, els prejudicis i l'estigma fa que en molts indrets els suïcidis s'ocultin o es facin passar per accidents, de manera que sovint les estadístiques no

¹⁰ Spivak fa una contranarrativa a partir del *Dharmasāstra* i el *Rg-Veda*, que estableixen que, tot i que el suïcidi no s'accepta, l'autoimmolació de les vídues n'és una excepció perquè no pot considerar-se un suïcidi com a tal, sinó un simulacre o una dramatització del reconeixement de la pròpia insubstancialitat i de la pròpia voluntat. Spivak remarca que es criminalitza el *sati* però no es qüestiona l'arrel del problema: la naturalització de la posició subjugada de la dona a un home (2020: 219-233).

reflecteixen la realitat (Alvarez 1973: 76-85). Val a dir que Durkheim assegurarà que cap prova sosté la correlació entre el clima i el suïcidi (1960: 82-106). El tòpic del *mal anglès* el reproduïx Madame de Staël a *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* (1796), on diferencia entre el suïcidi amorós, filosòfic i culpable. Apunta que els anglesos són els més propensos al suïcidi, des del seu punt de vista, per culpa d'una sensibilitat major. Tanmateix, es penedeix d'haver-se mostrat comprensiva amb la mort voluntària i més endavant escriu *Réflexions sur le suicide* (1813), on procura adoptar una perspectiva més científica (Minois 1995: 318-321). Foerster detecta que l'obra s'avança a l'interès sociològic pel suïcidi que més endavant triomfarà amb Durkheim al capdavant, en la mesura que de Staël troba que les motivacions del suïcidi s'han de cercar tant en l'esfera social com en la psicològica. A més, denuncia que la importància que s'atorga a l'amor dins la vida de la dona la condueix amb freqüència al final funest (2016: 129-130).

No deixa, però, d'haver-hi una percepció estesa arreu de l'Europa decimonònica que els suïcidis van en augment. Es considera una mena d'epidèmia que, a més de culpar la literatura –en el següent apartat ens referirem a la *Werther-Fieber*–, s'atribueix a la industrialització, la despersonalització de les ciutats, la pobresa o la desestructuració de la família tradicional (Lieberman 1987). Rep el nom de *mal du siècle*, que comporta un sentiment col·lectiu de decaïment en sintonia amb la literatura romàntica i post-romàntica. Seguint Gras (2018), el cansament domina l'estat anímic de la civilització moderna. El pessimisme vital, encapçalat per la filosofia d'Arthur Schopenhauer, vertebrava el segle XIX (Zambrano 2006a: 25-26). El sentiment d'insatisfacció d'herència romàntica s'identifica en el camp de la psicologia com el *bovarisme*, arran de la novel·la de Gustave Flaubert. Zambrano el defineix com “un estado de desencanto continuo con lo que se consigue tras haber aspirado a unos ideales excesivamente altos que siempre serán frustrantes, pues cuando se cumplen siempre habrá otros más altos que los reemplacen” (2006b: 175). Altrament, en el segle XIX es detecta un *taedium feminae*, un sentiment de buit i resignació, de monotonia, que s'associa a les dones i que en la literatura sol conduir a l'adulteri i el suïcidi (Corbella 2020: 196).

La segona meitat del segle XIX i el començament del XX ve determinat per una mirada cap a la mort voluntària que vol deixar enrere els càstigs i la moral. N'és ben revelador l'article «Peuchet: sobre el suïcidi» (1846) de Karl Marx, que es fixa en l'opressió de la dona en la vida moderna –subjecta a la difamació, la gelosia, la castedat, la cosificació, l'alienació del seu cos–, defensant que el suïcidi no es redueix amb càstigs, sinó amb un canvi social. És des dels paràmetres de la sociologia –amb Émile Durkheim com a màxim exponent– i la psicologia –on sobresurten les teories freudianes– que s'imposa una nova concepció del fenomen que en condiona el tractament i les discussions fins a l'actualitat. Seguint Bennett, són enfocaments que confronten l'individual amb el social per trobar-ne explicacions científiques (2017: 51).

D'una banda, *Le Suicide: Étude de sociologie* (1897) de Durkheim, d'una gran repercussió, proposa que és el grau d'integració de l'individu en el grup un dels factors que més predisposa a cometre tal acte, així com les dinàmiques col·lectives (Paulin 1977: 13-15), encaixant amb la científicitat del segle XIX (Bennett 2017: 51). En les primeres dècades del XX, els estudis científics des de tots els àmbits –estadística, psiquiatria, psicoanàlisi, treball social, medicina...– s'intensificaran i deixaran enrere creences antigues i fal·làcies populars, com la percepció de l'amor com una malaltia fatal, el determinisme meteorològic o la inclinació nacional (Alvarez 1973: 75-85).

Durkheim aporta una definició moderna de *suïcidi*: “On appelle suicide tout cas de mort qui résulte directement ou indirectement d'un acte positif ou négatif, accompli par la victime elle-même et qu'elle savait devoir produire ce résultat” (1960: 5). Comença revisant els condicionants individuals que hi porten, com l'estat mental, adoptant la següent classificació: el suïcidi maníac –desencadenat per al·lucinacions–, el suïcidi malencònic –lligat a la depressió–, el suïcidi obsessiu –per la idea persistent de la mort– i el suïcidi impulsiu o automàtic –generat per un impuls sobtat (1960: 27-31). Però encara que accepti que hi pot haver un component psíquic o fins i tot hereditari, evita la visió determinista assegurant que més enllà que el temperament pugui marcar una predisposició, això no implica que s'acabi duent a terme, sinó que hi ha un pes social (1960: 69-73). Estableix diferents tipus de suïcidis segons les motivacions, una

classificació que ha tingut molt d'èxit. En primer lloc, el suïcidi egoista, propi de les societats descohesionades. Quan la religió perd pes, per exemple, el suïcidi augmenta: la religió, fet i fet, crea entramat social, vida col·lectiva, pràctiques comunes que integren l'individu en un marc concret i en reprimeix els impulsos. Així mateix, la família –tot i que el matrimoni només té una influència protectora en l'home– i la societat política fan aquesta funció (1960: 149-232). En segon lloc, el suïcidi altruista, perquè si l'excés d'individualisme, com en el cas anterior, pot tenir conseqüències nefastes, la seva manca també, perquè si la persona està excessivament abnegada, pot procurar-se la mort per un suposat bé comú (1960: 233-263). En tercer lloc, el suïcidi anòmic, que depèn de l'ordenació i la regulació social, la vida econòmica o els trasbalsos familiars, com una mort o una separació (1960: 264-311).

Deixant de banda la mirada sociològica, les teories psicològiques pretenen donar explicacions complexes al suïcidi. El 1910, la Societat Psicoanalítica de Viena, instituïda per Sigmund Freud, organitza un simposi dedicat al suïcidi. Adler i Wilhelm Stekel el presenten com un acte fruit de la venjança o la culpa, tot anunciant que qui es mata prèviament ha desitjat matar algú altre (Alvarez 1973: 98-99). Freud s'hi mostra discrepant i fa notar que la incògnita és saber com el subjecte pot arribar a anar en contra de l'instint de vida i desviar l'agressió vers si mateix (Bennett 2017: 37). A l'obra *Dol i malenconia* (escrita anys abans del simposi però publicada el 1917), hi expressa que en el dol el Jo procura fer reviure per mitjà de la identificació i de la incorporació en si mateix el que ha perdut. La malenconia és un dol patològic, perquè hi intervé la culpa per la pèrdua. El dol conclou quan l'objecte perdut es restaura. Ara bé, quan la pèrdua es produeix a una edat primerenca, l'infant no entén què passa i projecta el desassossec cap a la figura desapareguda, de manera que quan finalment s'hi identifica, aquesta encarna l'horror, és un *Doppelgänger* (Alvarez 1973: 99-105). Dècades després, a *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Julia Kristeva defensarà que l'objecte perdut genera ràbia, perquè s'estima i s'odia a la vegada, cosa que desencadena un estat depressiu que porta a desitjar la mort: en el moviment de reconeixement i identificació de l'objecte, l'incorporem en

nosaltres, fins al punt que, com que el detestem i desitgem liquidar-lo, traduïm tot això en l'anhel de la nostra mort (2011: 20-21).

A *Das Ich und das Es* [El Jo i l'allò], Freud hi desenvolupa el Superego o Superjo, una força censoradora que prové de l'autoritat interioritzada (Alvarez 1973: 99-102). Assenyala que la malenconia es produeix quan el Superego, travessat per un instint de mort, és extremadament fort i agredeix l'Ego, fins al punt que el pot portar a la mort. Es posiciona en contra de la idea darwinista que S.A.K. Strahan havia formulat el 1893 segons la qual l'absència de l'instint d'autopreservació és un recurs de la selecció natural. Per Freud, l'instint de mort és un tret actiu i positiu de l'existència, que s'enfronta a l'instint de vida, el qual impedeix que s'assoleixi ràpidament l'objectiu vital, que és la mort. La teoria sobre l'instint d'autodestrucció l'havia avançada el 1901, però serà a *Més enllà del principi de plaer* (1920) que la desenvoluparà plenament amb la concepció de la pulsio de mort, que entronca amb la idea de Schopenhauer que l'objectiu vital principal és la finitud (Bennett 2017: 37-38). L'obra apareix a les acaballes de la Primera Guerra Mundial, de manera que el concepte pot servir "as a kind of historical metaphor" (Alvarez 1973: 111-113). Freud hi diu que el món pulsional es lliga amb la compulsio de repeticio en la mesura que una pulsio és "un impuls inherent a l'organisme viu que empeny a restablir un estat anterior", un estat pertorbat per forces externes, de manera que s'hi vol tornar; les pulsions, doncs, tenen un tarannà conservador que es dirigeix cap a la regressio (1989: 39-40). Tanmateix, identificar la pulsio de mort amb el suïcidi és controvertit. S'ha argumentat que la pulsio de mort és més aviat un desig cap a l'estat d'inèrcia que, fet i fet, s'adreça a la preservacio, de manera que el suïcidi seria contrari a la pulsio de mort (Bennett 2017: 38-39).

Voldria acabar aquest apartat acostant-me al suïcidi des de la concepcio del desig, perquè la mort autoinflingida és un acte que interromp el curs natural d'una vida per l'arribada punyent d'una voluntat de finitud. Està precedit, per tant, del desig de mort. Aquest ha estat un assumpte de discussio prolífic, sobretot en la contemporaneïtat. La noció de *desig* ha rebut atencio per part del pensament

filosòfic que es pot ordenar sota l'etiqueta de teories del desig.¹¹ En algunes d'aquestes teoritzacions el desig s'ha pensat com a força relacionada estretament amb la mort. Malgrat que *desig* i *mort* són termes que aparentment s'articulen com a realitats allunyades, podem detectar-hi una connexió. L'origen d'aquestes propostes sol trobar-se en l'etimologia del mot *desig*, perquè tot i que actualment el Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans (DIEC) el defineix com una "tendència a la possessió d'un objecte o a l'acompliment d'un fet", en un sentit anterior es refereix a la interrupció i la desaparició. Segarra en recull la procedència:

La paraula «desig» té un sentit encara més abstracte segons un dels orígens etimològics que se li atribueixen: *desiderare* (compost del prefix *de-* amb valor privatiu i de *sidus, sideris*, que vol dir «astre» en llatí) significava, sembla ser, "cessar de contemplar les estrelles"; i d'aquí vingué el sentit moral de "constatar l'absència d'alguna cosa". Aquest sentit que equival a lamentar l'absència va tendir a esborrar-se rere la idea més prospectiva d'intentar obtenir alguna cosa. (2013: 10)

El significat de mancança i de desaparició d'un objecte preuat, ben mirat, encara ressona en el terme, perquè implica l'absència d'allò que és l'objecte del desig. Aquesta noció de separació i de finitud és pròxima a la concepció de la mort, que el Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans (DIEC) defineix com la "Cessació de la vida". Curiosament, en la fraseologia popular existeix l'expressió hiperbòlica *estar mort (per una persona o cosa)*, que vol dir "Estar-ne molt enamorat, desitjar-la freturosament" (Gran Diccionari de la Llengua Catalana). La projecció d'un desig que evoca la mort és recurrent en la nostra cultura, on l'amor, una inclinació que pot incloure's dins el camp del desig, és un dels motors que, dins la ficció, porta a la mort quan la defunció es revela com l'única possibilitat d'unió dels amants.

El desig, a més, fa entrar en joc l'alteritat, perquè és un impuls que traspasa els propis límits adreçant-se cap a l'Altre, en un reconeixement que

¹¹ Integrada per textos que van des de Plató o Aristòtil, passant per Baruch Spinoza, Immanuel Kant o G.W.F. Hegel, i arribant fins als postulats de la psicoanàlisi, de Michel Foucault o de Judith Butler.

permet prendre consciència de la subjectivitat individual (Segarra 2013: 9). També la mort s'articula cap a l'Altre, perquè és precisament en l'alteritat que la descobrim. Georges Bataille diu a *L'érotisme* (1957) que prenem consciència de la mort amb el cadàver de l'Altre, un cos inert que ens horroritza a la vegada que desitgem apropar-nos-hi. La idea que tenim de la mort, doncs, prové de la descoberta d'una despulla, que fascina perquè és la imatge del propi destí (2017: 47-48).

Seguint Segarra, el desig “posa en qüestió el subjecte que l'experimenta, tot problematitzant els seus límits, la seva unitat i coherència, el seu caràcter únic i singular”, i l'anàlisi del desig en la ficció contemporània dona compte de la crisi que ha experimentat el subjecte (2013: 10). Des de Descartes el subjecte es forja en el pensament occidental “com una entitat unitària, estable i més o menys coherent, no exempta de tensions, però capaç d'arrossegar les forces que intenten arrossegar-lo enllà d'allò propi de l'home”, una concepció que s'ha alterat i problematitzat per mostrar que el subjecte unitari i estable és un miratge i per donar lloc a una subjectivitat disgregada (Segarra 2013: 13). En aquest sentit, Bataille defensa que som éssers discontinus, constituïts com a entitats diferents de les altres, separades per un abisme, això és, per la mort, que, encara que ens fa por, no deixa de fascinar-nos. En la fusió amb l'Altre, com ocorre en la reproducció sexual quan l'espermatozou i l'òvul s'uneixen, hi ha un instant de continuïtat. La mort d'éssers separats en forma un de nou, que porta “le passage à la continuité, la fusion, mortelle pour chacun d'eux, des deux êtres distincts” (2017: 16). Ara bé, malgrat que el desig desvetlli l'eco de la mort, per Bataille és un impuls enriquidor, perquè mai no arriba a l'acompliment. Si bé el seu sentit últim seria la fusió, la supressió del límit, és a dir, la mort, en realitat es tractaria de la recerca d'un impossible (2017: 22-24, 138).

La idea del desig com una mancança es remunta al mite platònic d'Eros, però arriba, com hem vist, fins a la psicoanàlisi. Això, però, no ha estat assumit sense discussió. Hélène Cixous, a *Le Rire de la Méduse et autres ironies* (1975), nega que el desig provingui d'un enfrontament a mort –tot fent referència a la dialèctica hegeliana de l'amo i l'esclau– o d'una mancança –d'acord amb el que proposen les teories psicoanalítiques–: “Qu'est-ce qu'un désir s'originant d'un

manque? Un bien petit désir” (2010a: 65). Observa que aquesta ideació forma part d’una lògica patriarcal, que implica el conflicte, la destrucció, la desigualtat i la inferiorització de l’Altre (2010b: 100-102). Pel seu costat, Michel Foucault concep el desig com una força ordenada i constituïda per les tecnologies del poder. Partint de l’anàlisi de l’articulació dels dispositius de poder sobre el cos, el sexe i el desig, hi estableix una connexió amb la mort, perquè diu que en l’actualitat el sexe-desig és travessat per l’instint de mort (1990: 205-206). El desig, al capdavant, ha estat regulat per mecanismes opressius: “La relació desig/mort (...) ha estat també relacionada amb una concepció fal·logocèntrica i patriarcal del desig. Aquest s’identifica, aleshores, amb desitjar un objecte i, com que l’altre ésser no és mai enterament *possible*, el desig està condemnat sempre a la frustració i, en el terme més tràgic, a la mort” (Segarra 2013: 80-81).

El desig de mort en la cultura occidental és, tanmateix, un desig qüestionat, lleig, difícil de pronunciar, com revela la mutabilitat de la terminologia que ha anat servint per referir-se al *suïcidi* i la variabilitat de la seva concepció. Veurem que això, per descomptat, concerneix la literatura.

2. EL SUÏCIDI EN ELS ESTUDIS LITERARIS

La crítica ha tendit a emprendre la temàtica del suïcidi posant de relleu el tabú que ha envoltat la mort voluntària i assumint un imaginari social que dicta que el suïcidi es lliga al silenci, sent, doncs, un fet que se situa en la subalternitat.¹² Ara bé, difícilment podem sostenir aquesta consideració en l’àmbit de la literatura, tot i que l’interès en aquest camp pugui ser inferior al de la filosofia, la sociologia o la psicologia. El suïcidi esdevé tema major ben aviat en la tradició literària occidental, com mostren les tragèdies gregues, i, fet i fet, es converteix en objecte de recerca habitual en la contemporaneïtat. Això sí, el tractament que ha rebut ha estat fortament condicionat i coartat pels discursos morals i mèdics que han circulat en cada context històric i cultural. És des de la

¹² A tall d’exemple, Bennett assenyala que la crítica ha dedicat poca atenció a aquesta temàtica tan lligada a l’experiència humana: “it is remarkable that critics have paid suicide so little attention” (2017: 1).

filosofia i la literatura que s'han fet argumentacions alternatives que exploren el dret a decidir sobre la pròpia mort i la llibertat individual (Bennett 2017: 18).

Les recerques que examinen el tema literari del suïcidi adopten diferents orientacions, que considero que pot ser esclaridor d'organitzar seguint l'enfocament definit per Abrams (1980) per ordenar la crítica literària segons el seu focus d'interès principal. Entenem que la crítica no fa únicament una funció de constatació, sinó que converteix el suïcidi en un tema literari destacat, de fet, el crea com a tema, en la mesura que el distingeix d'altres components de les obres. Lectora privilegiada, la crítica eleva els elements narratius a la categoria de temes literaris quan hi posa l'atenció. L'orientació que pren importa, també, perquè estableix una mirada sobre l'obra literària que influencia tant el públic com l'escriptor. Així, ha convertit en una recerca d'interès la determinació dels indicis en un text del suïcidi del seu escriptor o la vinculació del sentit d'un suïcidi amb les possibles restriccions o els condicionants del seu temps. Ara bé, en alguns casos també ha participat en la perpetuació de tòpics fent una interpretació des de constructes ideològics personals que imposen significats nous a una obra – el suïcidi és un càstig per desviar-se del paper social assignat o una reivindicació de la llibertat i la identitat? La protagonista es treu la vida per desesperació amorosa o per viure en un sistema patriarcal opressiu? A tall d'exemple, Herrero-Ducloux (1996) posa de manifest que la crítica ha menysvalorat les protagonistes suïcides d'obres com *Madame Bovary*, *Anna Karènina*, *El despertar* i *The House of Mirth* vinculant els seus actes a la irracionalitat.

Per una banda i com veurem en el primer subapartat, hi ha treballs que s'interessen per l'autoria i per com l'obra n'expressa el psicologisme i el món interior. Cal dir que aquesta mena d'estudis biogràfics han privilegiat l'obra dels escriptors que s'han tret la vida –o que ho han intentat– i han volgut veure-hi els indicis i els anuncis de tal final. A més del paper de l'autor, s'ha tingut en compte el del lector. Hi ha recerques que es fixen en la recepció dels textos en què apareixen personatges suïcides per indagar l'impacte que han tingut en el públic –sens dubte, *Werther* (1774) n'és un referent privilegiat. I també en com el suïcidi de l'autor ha desencadenat una lectura determinada de la seva obra o com la

seva figura ha estat el producte d'interpretacions i representacions condicionades per la seva mort.

Per una altra banda, són majoritaris els estudis que adopten una perspectiva social i històrica i fan dialogar les obres literàries –i, per extensió, culturals– amb el seu context de producció. Es tractaria, doncs, de crítiques mimètiques que van a cercar en la literatura un reflex, una imitació, del pensament i la moral que n'ha envoltat l'escriptura. Hi ha una tendència a resseguir, en aquests casos, l'argumentari que ha girat entorn del suïcidi i que l'ha convertit en l'objecte d'un debat polaritzat entre aquelles posicions que expressen permissivitat o fins i tot en fan defenses abraonades i aquelles altres que el condemnen o, en alguns períodes i sobretot ja en la modernitat, el consideren el desencadenant d'una malaltia que cal tractar. Són menys, tot i que també significatius, els estudis que tendeixen a no allunyar-se de l'anàlisi textual i que exploren la funció del suïcidi dins la construcció de la trama, de les accions, dels personatges o del sentit de l'obra, deixant en segon pla qui l'ha escrita, quin efecte ha produït en el públic o com es relaciona amb el context.

2.1. ENTRE LA RECERCA DE L'AUTOR I LA POR DEL CONTAGI LITERARI

Sembla que, en l'anàlisi d'obres vinculades amb el suïcidi com a tema, la crítica té tendència a fer-hi connexions amb les experiències de l'escriptor –la mort de l'autor barthiana no hi ha transcendit i, paradoxalment, es va a la recerca de la presumpta inclinació de l'autor cap a la mort. De fet, Montesinos assegura que els estudis *suicidològics* revelen que els escriptors són més propensos a treure's la vida (2014: 16) i el suïcidi d'autors com Stefan Zweig, Virginia Woolf, Alfonsina Storni, Yukio Mishima, Anne Sexton o Sylvia Plath ha fet córrer tinta perpetuant la idea que els creadors tenen una sensibilitat propensa a la crisi.¹³

¹³ A tall d'exemple, De Pablo (2003) recorre la trajectòria de Zweig, Mishima i Woolf, tot fent referència a autors catalans que comparteixen el final, com ara Gabriel Ferrater. Sosté que el rebuig que va patir Zweig per ser jueu, que la tendència sexual de Mishima i que la condició femenina –i per tant carregada d'opressions– de Woolf els aboquen al suïcidi. Ito (2013) també dibuixa un perfil de Mishima que l'acosta a la mort i Bernal (2013) reprèn l'itinerari que, arran de la Segona Guerra Mundial, condueix Zweig al suïcidi. Villegas (2013) ressegueix el periple suïcida d'Andrés Caicedo; Torres (2013), el d'Horacio Quiroga; Delgado i Romero (2013), el de Teresa Vera; López Moreno (2013), el de Gérard de Nerval i Amoroso (2013), el d'Alfonsina Storni. Fernández (2019) es fixa en els poetes Hart Crane i Alejandra Pizarnik.

Alvarez explica l'elevada proporció en la contemporaneïtat per una sèrie de motius: la necessitat de superar les formes establertes i d'experimentar, sobretot a començaments de segle, que s'acompanya de l'exploració interna, del qüestionament del propi ésser; i la presència de la mort de forma devastadora i intensa –les guerres mundials, els camps d'extermini, els genocidis, les guerres com la de Vietnam o el desenvolupament d'armament amb una capacitat de destrucció mai abans vista–, que pot fer que l'individu negui els sentiments, que es torni indiferent a la mort com a mecanisme de defensa (1973: 229-235). No deixa, però, de ser una argumentació poc conscient de les penalitats que s'havien d'enfrontar en èpoques anteriors, com l'assolament provocat per les epidèmies o l'elevada mortalitat infantil.

En la crítica, predomina el plantejament que els autors escriuen sobre el suïcidi com a activitat catàrtica i que s'identifiquen profundament amb els seus personatges, fins al punt que en ocasions la literatura pot salvar-los de cometre'l (David 1956, Alvarez 1973, Goldin 1980, Paskow 2005, Levalet i Rizet 2010, Sánchez Valencia 2013, Bennett 2017), o que els seus textos contenen un reflex inconscient de les seves tendències suïcides (Cox 1973, Schwartz i Bollas 1976, Young 1985, Donaldson 1995, Hiddleston 2002, Mishra i Kumar Tiwari 2018). Endemés, alguns estudis han indagat en com les creences de l'autor es veuen reflectides en l'escriptura: en concret, els prejudicis i la moral sobre la sexualitat femenina repercuteixen en la representació de les suïcides (Higonnet 1985, Dermitzakis 1999 i Manolakev 2002).

Així, són molts els crítics que veuen en l'escriptura un mitjà d'alliberació, gràcies a la creació de personatges amb clars trets autobiogràfics, o un ressò involuntari d'una inclinació cap a la mort. Bennett apunta que la ideació del suïcidi és constitutiva de l'ésser humà i que, fins i tot, la seva representació en la literatura pot reemplaçar el suïcidi, com un simulacre que ofereix una possibilitat alliberadora, que permet imaginar la mort, de manera que pot ser curativa (2017: 11). En aquest sentit, en la construcció que fa Gustave Flaubert d'Emma Bovary, l'estudi de Levalet i Rizet hi detecta elements de la seva vida i una projecció personal, de manera que l'autor s'hi identifica en les seves ànsies d'evasió d'un espai constrictor per mitjà de la literatura (2010: 250); i Paskow aventura que

mata el personatge perquè amb això apaivaga el propi desig (2005: 339). David veu la petja ideològica de Fiódor Dostoievski en tota la seva obra (1956: 544) –i, fixant-se especialment en *l'Idiota* (1869), assenyala que el suïcidi fictici reemplaça el suïcidi real de l'autor (1956: 549). Sánchez Valencia (2013) ressegueix un comentari al diari de Louisa May Alcott on apunta una intenció suïcida, generada per una situació familiar complicada. El treball l'ajuda a sobreposar-s'hi: a *Love & Self-Love* (1859) i *Work: A Story of Experience* (1872) els personatges s'acosten al suïcidi, però aconsegueixen sortir-se'n. Goldin (1980) explica el pes dels elements autobiogràfics en la formulació del suïcidi en els escriptors espanyols del XIX; apunta que en alguns casos, com els de José Cadalso, Mariano José de Larra, Juan Valera i Emilia Pardo Bazán, escriure sobre el suïcidi és una manera d'apaivagar-ne la seva inclinació en la vida real. Cox (1973) explora i detalla els indicis de depressió i tendències suïcides de Joseph Conrad amb l'aparició reiterada d'aquest tema a la seva obra. Mishra i Kumar Tiwari (2018), per mitjà d'una anàlisi semàntica, examinen el camp lèxic que es desplega entorn al suïcidi a *Les ones* (1931): es fixen en l'aparició insistent de mots com “no”, “life”, “death”, “dark”, “age”, “alone” o “fall”, per tal de sostenir que és el reflex d'un impuls inconscient en Virginia Woolf. Young (1985) observa el final d'Ernest Hemingway per explorar les traces d'un desig de mort que s'intueix en la seva obra i que, pensa, és el reflex directe dels pensaments de l'autor. També Donaldson retrata les penalitats de la vida de l'escriptor estatunidenc, així com el precedent del suïcidi del seu pare, que determinen el seu esdevenir i troben un ressò en la seva obra, on la mort és un final prototípic –“Of his seven completed novels, five end with the death of a male protagonist, and a sixth with the death of the heroine” (1995: 287).

L'obra de rerefons psicoanalític d'Alvarez (1973) és un referent en aquest sentit: s'endinsa en la figura i la ment de creadors per examinar-ne les motivacions a l'hora de tractar el suïcidi literàriament –i, en alguns casos, per portar-lo a terme (o intentar-ho). Per mitjà de l'examen de les obres literàries, doncs, explica els pensaments i les experiències dels autors. Tot i que explora els motius de la persistència d'aquest acte en els creadors contemporanis, recorre a la història de la cultura occidental per posar-hi llum. Estableix, per

exemple, la connexió de Dante Alighieri amb el suïcidi que deixa veure la *Divina Comèdia* (primer quart del segle XIV): sembla que és un dels pecats de l'Infern que més l'afecten i, malgrat que condemni els suïcides, en comprèn l'angoixa (1973: 138-143). Tanmateix, és el suïcidi de Sylvia Plath el que pren més protagonisme en el seu assaig (1973: 37-38). També Schwartz i Bolla consideren l'obra de Plath una via per entendre-la, ja que hi aboca el seu món, els seus patiments, com l'impacte simbòlic de la mort del pare –“To understand her suicide, we need to understand her work and her life” (1976: 148). Anne Sexton, en la línia poètica de Sylvia Plath, s'obsessiona d'igual manera pel suïcidi, que ressona en la seva poesia (Montaner i Robles 1983: 5-11, Abelló 2011: 11). De fet, el 17 de febrer de 1963 escriu un poema a la companya que s'ha suïcidat, «La mort de Sylvia», on es refereix a ambdues com a “velles suïcides” i es plany que hagi partit sola: “arrossegar-te sola / endins de la mort que jo feia tant de temps que desitjava / intensament” (2011: 89-93). En els seus poemes, Plath evoca insistentment la mort, ara bé, per Alvarez “for the artist himself art is not necessarily therapeutic (...). Instead, by some perverse logic of creation the act of formal expression may simply make the dredged-up material more readily available to him (...). For the artist, in short, nature often imitates art” (1973: 36-37). Aquest plantejament és interessant, perquè l'afirmació segons la qual poden ser les dinàmiques de l'expressió creativa les que arrosseguin l'artista cap a la crisi –i no a l'inrevés–, contradiu totes aquelles que plantegen que escriure sobre el suïcidi és una forma d'exhortar-lo. Aquest fil de pensament el reprèn Fernández (2019) quan diu que la imaginació literària, en concret la creació poètica, té algun component que pot provocar una violència que amenaça el poeta: el Jo explorador s'endinsa en els buits interns, en el no-res, és un subjecte creador que agita el llenguatge, amb una violència que se li pot girar en contra.

D'altra banda, s'ha advertit que les creences, les aversions i les idees preconcebudes dels escriptors ressonen en les seves obres: en concret, ens interessa com els constructes masculistes i repressius entorn de la sexualitat femenina han impactat en la representació que fan del personatge de la suïcida. Dermitzakis (1999) observa que les dones adúlteres de la literatura occidental

moderna tendeixen a ser castigades d'acord amb la moral de l'època i s'acaben suïcidant. Sosté que, a més de la petjada dels prejudicis sobre la sexualitat femenina que es deriven del context, les creences dels autors intervenen en el desenllaç de les històries. Creu que Lev Tolstoi¹⁴, amb *Anna Karènina* (1877), reprova l'adulteri; que Émile Zola, com es veu a *Thérèse Raquin* (1867), tendeix a castigar els personatges femenins o que Flaubert, amb *Madame Bovary*, no pot acceptar la llibertat sexual de la dona. Higonet assenyala que mentre que les obres escrites per dones en el segle XIX es mostren més disposades a tensionar els rols de gènere i destaquen les experiències dels personatges, els homes tendeixen a difuminar els suïcidis femenins, de manera que el “voluntary act often appears involuntary; the quest for autonomy is replaced by breakdown of identity” (1985: 116-117). Manolakev, que estudia la influència de *La pobra Liza* (1792) de Nikolai Karamzín en *Groza [La tempesta]* (1859) d'Aleksandr Ostrovskij i *Anna Karènina*, assenyala que els tres suïcidis de les protagonistes són melodramàtics perquè són creacions masculines: “ils reflètent en fait l'image que les hommes se font du comportement féminin” (2002: 737). El suïcidi, afronta moral encara més intensa quan l'executa una dona, tendeix a ser justificat pels autors amb la introducció d'un personatge testimoni que pot explicar el que l'heroïna ha sentit: “ce message transforme le signe de l'infamie en victoire grâce à l'introduction d'un 'témoin' dans l'espace du suicide”, però malgrat que s'esforcin a representar la llibertat de la dona, acaben encasellant-la en un “discours mélodramatique” (2002: 737).

Fins aquí hem vist que, en l'anàlisi del suïcidi en la literatura, la crítica s'ha esforçat sovint a trobar explicacions en trets biogràfics o ideològics dels autors. Anem, ara, a fixar-nos en l'efecte de la lectura. La repercussió que tenen les representacions de suïcidis en el públic ha estat un assumpte llargament evocat i controvertit. Fins i tot Durkheim assegura que el suïcidi és “éminemment contagieux” i pot afectar els individus més propensos a la suggestió, per un “instinct d'imitation”, ara bé, creu que és un fenomen que impacta de persona a

¹⁴ Per a una aproximació psiquiàtrica als desitjos de mort que Tolstoi manifesta a *Una confessió* (1882), vegeu Pridmore i Pridmore (2011). I per aprofundir en la inclinació cap a la mort de Tolstoi i com aquesta va influir Stefan Zweig, vegeu Domènech, Sánchez i Vilanou (2019).

persona, i no es pot propagar molt més enllà, de manera que té poc sentit evitar les publicacions en periòdics (1960: 73-76, 107-138). De fet, quan la societat o, en particular, la crítica s'ha enfrontat a les obres que tracten el suïcidi sovint les ha acusades d'haver generat un efecte, en aquest cas, de conseqüències nefastes. Encara tenim arrelada la creença que sentir parlar del suïcidi incita a cometre'l, com una mena de malaltia infecciosa que s'encomana quan s'enuncia. Es convida l'individu a no parlar-ne, a sentir-ne por. I, fins i tot, les morts per suïcidi sovint s'han reportat com a morts per accident. La reflexió de la influència negativa de la literatura té molt pes al segle XIX (Diaz 2018). Així, per exemple, Gustave Flaubert és portat a judici acusat de “un nuevo ataque a la línea de flotación de unos valores que hasta entonces habían cimentada la civilización occidental” (Zambrano 2006b: 174). Trombert-Grivel (2009) revisa com a la segona meitat del segle, a França, es considera que la lectura de casos de suïcidi, reals o de ficció, pot tenir un efecte de contagi en el públic, especialment en el femení, que es percep com a més vulnerable. I encara en l'actualitat es remarca aquesta susceptibilitat de les dones: Patnoe (1997) sosté que a la ficció predomina el suïcidi femení malgrat que en realitat els homes es maten més; sovint està protagonitzat per joves dependents que es maten impulsivament quan no s'adapten al rol social que els correspon i, sense una argumentació gaire sòlida, assegura que aquestes narratives tenen un impacte en les dones reals, ja que col·laboren en l'augment de suïcides. El poder d'afectació que té la literatura també és defensat per Dantas (2021), però, en aquest cas, per les seves possibilitats terapèutiques i de prevenció del suïcidi. Examina des de paràmetres psiquiàtrics tres obres adreçades a un públic jove de l'escriptora nord-americana Gayle Forman (1970) –*If I Stay* (2014), *I Was Here* (2015) i *I Have Lost My Way* (2018)–, unes narratives poblades de personatges amb crisis identitàries i de pertinença, amb un comportament suïcida, però que exploren maneres de sortir-se'n. En la mateixa línia, Berman (1999) es fixa en autors que insereixen en les obres el desig de morir –Kate Chopin, Virginia Woolf, Ernest Hemingway, Sylvia Plath, Anne Sexton i William Styron– per fer-ne un ús pedagògic: proposa els seus textos com a lectura als seus estudiants i en valora les impressions i les implicacions, amb una finalitat terapèutica. I, per la seva

banda, Davies (2021) explora les possibilitats psicoterapèutiques d'*El cor de les tenebres* a partir principalment dels textos del psiquiatra Robert Hobson, influït per l'obra de Joseph Conrad.

Amb tot, a l'hora de parlar de suïcidi literari i recepció, un episodi sobresurt per sobre de qualsevol altre: l'efecte Werther. L'impacte de *Werther* (1774) de Johann Wolfgang von Goethe ha estat un assumpte habitual en els estudis del suïcidi (Baldensperger 1901, Jost 1968, Alvarez 1973, Thorson i Öberg 2003, Zambrano 2006a, Bell 2011, Dolorès Martin 2014, Nassima 2014, Yampolsky 2021 o Macho 2021). Encara ara és un fenomen evocat, que Bell defineix com: "the term contemporary sociologists still use when debating the enduring claim that reading about suicide can influence the decision to commit it" (2011: 94). Werther causa una autèntica sensació a l'Europa de l'època: se n'imita la vestimenta, se'n fan productes comercials relacionats, com estatuetes o perfums, i se n'escriuen nombroses obres derivades o amb influències (Zambrano 2006a: 23, Nassima 2014). Entre "les romans werthériens", Nassima esmenta *René* (1801) de François-René de Chateaubriand, *Delphine* (1802) de Germaine de Staël, *Les darreres cartes de Jacopo Ortis* (1802) d'Ugo Foscolo, *Adolphe* (1816) de Benjamin Constant, *Hernani* (1830) de Victor Hugo, *Valentine* (1832) de George Sand o *La dama de les camèlies* (1848) d'Alexandre Dumas fill (2014: 20-25). La influència de la novel·la també es demostra en obres de gran popularitat als Estats Units com *The Power of Sympathy* (1789) de William Hill Browns, en què el personatge de Harrington sosté amb arguments pròxims als de Werther que es traurà la vida després de descobrir que la seva enamorada és en realitat la seva germana: finalment es dispara un tret, amb *Werther* al seu costat (Bell 2011: 102-103).

Com és ben conegut, la novel·la de Goethe es considera la responsable d'un augment de suïcidis entre les darreries del segle XVIII i les primeres dècades del XIX, el que s'anomena *Werther-fieber*, coincidint amb un moment en què es comencen a fer registres i estadístiques més fidels, a diferència dels períodes anteriors (Jost 1968: 174). A més, després d'uns segles d'epidèmies devastadores, la població té molt integrada la por del contagi (Macho 2021: 85-86). A *Dnevnik pissàtelia [Diari d'un escriptor]* (1873-81), Dostoievski apunta la

suposada epidèmia en què s'ha convertit el suïcidi (Bennett 2017: 46). Literatura i vida s'entremesclen, fins al punt que els personatges literaris són confosos amb persones reals i esdevenen models i referents. A França, entre 1833 i 1836, d'acord amb Maigron, la premsa va plena de casos de suïcidis (Alvarez 1973: 200-205). Dolorès Martin, per exemple, analitza les cartes d'acomiadament de dos joves ginebrins i una jove parisenc de finals del segle XVIII i principis del XIX, que atribueixen a la malenconia i al desamor el seu final i, en dos d'aquests successos, els joves expressen la seva admiració per *Werther*: un, fins i tot, el deixa al costat del seu cos mort i, en l'altre cas, el magistrat assenyala que el jove possiblement ha actuat així sota el seu efecte (2014: 5-6). Baldensperger (1901), en un estudi pioner sobre literatura i suïcidi, manifesta que una part de la crítica francesa es mostra reticent amb *Werther* per diferents raons: d'una banda, per motius estètics –ja que a l'obra hi manquen aventures o esdeveniments novel·lescos– i, d'altra banda, sobretot a l'inici del segle XIX, per la incitació al suïcidi que pot despertar i la manca de moral davant la transgressió de la llei –tot i que també hi ha qui creu que pot servir de contraexemple (1901: 377-386). Fins a tal punt s'envola la idea que la novel·la és la responsable d'un augment de suïcidis, que Goethe es mostra penedit d'haver-la escrita i intenta modificar-ne el final (Minois 1995: 312). Fet i fet, la publicació de *Werther* genera reaccions oposades, tant de lloança com de reprovació, i, en alguns indrets, com a Dinamarca, se censura (Yampolsky 2021: 113-114).

Bell estudia l'impacte de la novel·la sentimental en la literatura i en la població dels Estats Units d'entre finals del segle XVIII i principis del XIX, en especial de l'obra de Goethe (2011: 95-96). Malgrat que es promou la novel·la sentimental com un gènere educatiu i moralitzador, ràpidament s'alcen veus advertint-ne dels perills; moltes famílies i predicadors es mostren contraris a la lectura per part dels adolescents de ficcions sentimentals com *Werther*, que consideren que es desvien de l'exemple moral i que, per tant, són perjudicials perquè generen “imitative acts” (Bell 2011: 98-101).¹⁵ Ben aviat apareixen obres

¹⁵ El suïcidi es converteix en un tòpic en les obres juvenils dels Estats Units: “no less than one-third of the first forty-five novels written by Americans, all of them published between 1789 and 1810, depict a character dying by his or her own hand. These fifteen novels together portray the suicides of ten women

que reaccionen contra el suïcidi romàntic presentant personatges sense virtut que acaben matant-se o advertint que el suïcidi és la conseqüència d'un mal comportament, i fins i tot un conjunt d'obres adrecen "explicit anti-suicide messages directly to the reader", però la crítica sosté que en molts casos el públic no pot evitar sentir empatia pels personatges (Bell 2011: 104-112). A partir de la guerra civil del 1812, els escriptors fugen d'estudi i no toquen l'argument ni per posar-lo com a contraexemple i cap a meitat segle XIX pràcticament han desaparegut de la ficció els suïcidis de personatges de classe mitjana (Bell 2011: 114-115), tot i que es continuen representant en personatges alteritzats – "Instead, writers like Harriet Beecher Stowe seized on the suicides of black slaves, noble savages, and desperate factory girls, in hopes of turning their sentimentalized deaths into fodder for the cause of social and political reforms vastly more wideranging than anything imagined after the American Revolution" (Bell 2011: 115).

Això no obstant, és ben qüestionable que l'efecte Werther anés més enllà de la influència estètica i arribés a produir un augment de suïcidis reals. Jost pensa que és a l'inrevés, que *Werther* "au lieu de produire cette vague fut plutôt portée par elle et lui doit en partie son succès" (1968: 174). Els casos documentats en què sembla que la novel·la influeix en un suïcidi per imitació són rars, però la premsa se'n fa un gran ressò i alimenta la idea de la malaltia contagiosa i de la influència de la literatura (Thorson i Öberg 2003, Yampolsky 2021: 114-115). Des del segle XIX, la medicina posa el focus en el poder de transmissió del suïcidi i en l'impacte que la literatura pot tenir sobre individus suggestibles i amb una salut mental fràgil, especialment en les dones. Les fonts que volen demostrar això, però, són poc fiables i contradictòries: solen basar-se en anècdotes o fins i tot en casos ficticis, però aquest discurs s'ha anat repetint amb tanta insistència, que s'ha convertit en una veritat aparentment indiscutible. Això ha generat que les representacions del suïcidi o les seves al·lusions es restringeixin, encara en l'actualitat (Yampolsky 2021: 109-120).

and fourteen men and there are dozens more attempts at, thoughts of, and discussions about suicide in these and other early American novels" (Bell 2011: 103-104).

La recepció de l'obra, tanmateix, no comporta únicament un possible efecte en el públic lector, sinó que podem referir-nos al fenomen de com el suïcidi de l'escriptor n'ha condicionat la lectura, la interpretació de l'obra. En aquest sentit, la recerca de l'autor en els textos comporta el perill de malinterpretar-ne l'obra, de fer-ne una lectura tendenciosa. Fernández enuncia les complicacions que té la crítica a l'hora d'enfrontar-s'hi:

(...) la dificultat principal resideix en la manera com els lectors i els crítics ens posicionem respecte de l'obra d'aquests poetes. Existeix, per exemple, el perill d'imposar als textos una lectura retrospectiva, que buscaria en l'obra les claus que explicarien els motius d'un acte incomprendible; i per aquesta mateixa raó es tractaria d'una lectura fortament teleològica, ja que els textos ens marcarien un itinerari cap a un destí inevitable. Això equivaldria a tractar els poemes com si fossin notes de comiat, que en general no aporten gaire informació. Hi ha també, d'altra banda, el risc de fer una lectura que pretendria diagnosticar l'autor, i identificar en els textos (tant publicats com privats) les traces dels *trastorns* que l'haurien portat a la destrucció de si mateix. En tots dos casos, el crític es troba davant un dilema pel que fa a la relació entre allò subjectiu i allò textual o literari: allò subjectiu no pot determinar la lectura de les obres, però tampoc podem excloure'n completament la seva presència. (2019: 74)

I així tornem a la qüestió de la implicació de l'autor en la recerca dels significats dels seus textos. A tall d'exemple, Parisot observa que, en la recepció d'*Elegiac Sonnets* (1784) de Charlotte Smith, una part de la crítica de l'època identifica la veu poètica amb l'autora, fent-ne una valoració negativa per la transgressió que suposa que una dona es refereixi al suïcidi: a la seva obra, el desig de mort no s'arriba a concretar, possiblement perquè se sent subjectada a una imatge de dona virtuosa, que el Jo poètic suïcida trencaria (2015: 660-665). Tot i que en les darreres dècades l'autoria ha perdut importància a favor del text i de la seva recepció, el cas dels escriptors suïcides en sembla una excepció, perquè el lector ha tingut la temptació de trobar en l'obra els motius de la seva mort. En el volum del qual De Grandis i Grillo (2018) tenen cura, presenten una sèrie d'articles que comparteixen l'interès per la figura de l'escriptor suïcida: Álvarez-Castro (2018), per exemple, planteja que el suïcidi d'Ángel Ganivet ha

condicionat la lectura de la seva obra i ha impossibilitat, per tant, “la mort de l'autor” postestructuralista, tot i que l'autor no deixa de ser una construcció feta pels discursos que en parlen; i Abreu (2018) indaga en la recepció d'Horacio Quiroga a partir d'un “corpus suicida”, això és, d'una sèrie de relats i escrits reflexius, periodístics i epistolars que deixen veure que el suïcidi és l'eix vertebrador de la seva biografia agitada. Pel seu costat, Lullington (2020) es fixa en obres que ficcionalitzen la vida d'escriptores suïcides, com la pel·lícula *The Hours* (2002) de Stephen Daldry que es basa en la novel·la homònima (1998) de Michael Cunningham i que parteix de *La senyora Dalloway* (1925) per recrear la figura de Virginia Woolf, i *Sylvia* (2003) de Christine Jeffs que es basa en textos de Plath; els films cauen en l'arquetip de la creadora torturada que aboca l'angoixa en l'escriptura, centrant-se principalment en la malaltia mental i les relacions personals. Alvarez defensa que Sylvia Plath rebutjaria la lectura que s'ha fet de la seva obra en clau del seu suïcidi, que ha mitificat la figura per sobre dels seus textos (1973: 37-38). També Bennett sosté que el suïcidi ha estat decisiu en la recepció de Plath. De fet, en l'ordenació dels seus poemes, Plath volia que el darrer fos «Wintering», que clou amb una imatge de renaixença, però Ted Hughes, el seu marit, els disposa de manera que els darrers siguin els que parlen de la mort i l'autodestrucció, una ordenació teleològica que fa pensar que el final de la vida de la poeta està determinat (2017: 128-130). Així, veiem que la recepció d'una obra pot estar fortament condicionada per un fet biogràfic fins al punt d'orientar-ne el sentit i el significat.

Ben mirat, el text és un artefacte que desperta mirades complexes, de vegades a la recerca de la consciència i el testimoni de qui l'ha engendrat, de qui l'ha deixat anar lliure al món perquè es converteixi en un dispositiu de significats incontrolables, capaç de suscitar efectes inesperats, reaccions afectives ambivalents. La implicació del suïcidi en aquest entramat ha tendit a potenciar-ne l'especulació, possiblement per la càrrega cultural que arrossega, pels segles d'història en què, com veurem a continuació, el discurs literari l'ha anat modulant i connotant.

2.2. CONTEXTOS I TEXTOS EN LA LITERATURA OCCIDENTAL

El diàleg entre la literatura i el context de producció, això és, de les circumstàncies que l'han concernit, ens permet tractar l'escriptura com un fenomen que no és aliè a la realitat que l'envolta, a les idees i els discursos que circulen i articulen el món, fins arribar a una concepció materialista (i a vegades fins i tot immanentista) de la relació entre text i context. Pel que fa al tractament del suïcidi, la polèmica i el debat que ha provocat i les legislacions, els principis morals o els postulats mèdics que s'hi han adreçat són decisius per entendre'l en tota la seva complexitat, advertint que la literatura funciona com un discurs més que participa en la seva construcció semàntica. Sobre la idea de la literatura com a reflex del pensament i els debats de cada context sociohistòric, Zambrano manifesta:

Como preocupación humana esencial, el suicidio es abordable desde numerosas perspectivas –filosóficas, teológicas, morales, sociológicas o psicológicas– más allá de la estrictamente literaria. Sin embargo, no es menos cierto que, históricamente, todas estas perspectivas se han solapado y han ido creando una espesa red de connotaciones, positivas y negativas, en torno al acto del suicidio. La literatura no ha podido sustraerse de ser un reflejo en muchos casos de discusiones sobre el tema externas a ella, pero que, inevitablement, deben acompañar cualquier análisis general del desarrollo literario del tema. (2006a: 13)

L'evolució del tractament del suïcidi en els textos literaris sembla que va en paral·lel al seu tractament moral, legal i estètic en d'altres tipus de discursos i representacions socials. Val a dir que la perspectiva dels assajos que he anat revisant és majoritàriament occidental –i sovint mostren una preferència per les literatures anglòfones– i, per tant, segueix una periodització eurocentrada. La crítica coincideix a definir diferents etapes, que si fa no fa posen èmfasi en aquesta delimitació temporal: l'Època clàssica, l'Edat Mitjana, el Renaixement, el Racionalisme, el Romanticisme, el Realisme i el Naturalisme i l'Època contemporània –on es diferencien el Modernisme i les Avantguardes. Tenim com

a referents un conjunt d'estudis que fan una panoràmica del suïcidi al llarg de la història literària (Alvarez 1973, Montesinos 2005 i 2014 o Zambrano 2006a), als quals se'ls afegeixen un nombre molt elevat de treballs que es fixen en períodes o autors concrets. Altrament, faré dialogar aquests estudis amb aquells altres – força escassos– que fan un apropament textual a l'obra, una mena de *close reading* que s'abstreu dels contextos de producció.

2.2.1. LA MORS VOLUNTARIA A LA LITERATURA DE L'ANTIGUITAT CLÀSSICA

Si bé la bibliografia sobre el suïcidi a l'Antiga Grècia i Roma és força extensa, són menys, tot i que gens menyspreables, els treballs consagrats al tractament del suïcidi en la literatura grega (Loraux 1985, Garrison 1991, Regla Fernández 2006, Laios *et al.* 2014, Asomatou *et al.* 2016, Maričić i Šajin 2020 o Galetaki 2020) i llatina (Navarro 1997 o Dutsch 2012). Altrament, diversos autors (Alvarez 1973, Zambrano 2006a, Montesinos 2005, 2014 o Rosselli i Rueda 2011) aborden aquest període en conjunt, situant-lo com el primer en la història de la literatura i el suïcidi. De fet, sembla que coincideixen a emplaçar el pensament grec i romà sobre la mort voluntària com a base crucial que influencia tant el seu tractament literari com els posicionaments i les actituds que s'adopten de llavors ençà. Zambrano, per exemple, assegura que “el pensamiento griego, primero, y el romano, después, determinan de manera esencial la evolución de las actitudes morales, religiosas, filosóficas y, claro está, literarias hacia el suicidio”, tenint en compte que “el propio pensamiento cristiano se moldea en muchas ocasiones con referencia a lo mantenido al respecto por la cultura clásica” (2006a: 13).

L'Antiga Grècia, d'acord amb Alvarez, és el bressol d'una literatura i una filosofia on el suïcidi no es criminalitza. Assegura que el primer cas literari és el de Jocasta, una mort presentada com honorable, que Homer narra amb normalitat (1973: 56). De fet, Navarro fa referència a alguns passatges dels poemes homèrics on apareix la mort voluntària: la pena d'Aquil·les per la defunció d'un amic fa pensar a les seves esclaves que es tallarà la gargamella;

Ulisses, en una tempesta, es planteja si llençar-se al mar; Jocasta es penja i Àiax es treu la vida perquè, embogit, ha matat un ramat d'ovelles i Ulisses l'ha guanyat (1997: 3).

Tampoc no ha passat per alt que en la mitologia grega és un motiu recurrent. Diversos estudis es fixen en el fet que les llegendes i els mites on es produeix una mort voluntària són abundants. Egeu es mata al mar perquè el fill, Teseu, oblida usar una vela blanca com havien acordat que faria si guanyava al Minotaure, i aleshores el pare creu que ha mort. Hèracles es llança al foc pel mal que li provoca la sang de centaure, i Deianira, la dona, es mata per la culpa que sent, ja que és qui li ha provocat el patiment. Meneceu salta des de les murades de la ciutat, la seva filla Jocasta es penja i també la neta, Antígona, i després el seu promès Hemó i la mare d'aquest, Eurídice. Àiax, per la vergonya d'haver atacat un ramat d'ovelles en comptes de l'enemic, es llença sobre la seva espasa. Erígone es penja quan el pare és assassinat –fet que provoca, com a càstig diví, que moltes dones d'Atenes també es pengin, etc. (Alvarez 1973: 56-57, Rosselli i Rueda 2011: 150-151, Laios *et al.* 2014: 201-203, Asamatou *et al.* 2016: 67-69). Laios *et al.* sostenen que, en ser Grècia una societat agrícola, els mites es formen a partir de la idea de naixement, mort i renaixement, i tant els personatges sobrehumans com els de carn i ossos comparteixen una mort motivada per impulsos: “therefore their suicide is a result as sometimes the human passions and sentiments can lead to it” (2014: 201). I, tanmateix, Asamatou *et al.* mostren que hi ha més suïcidis femenins que masculins i que les dones fan servir mètodes més variats. El més habitual és que els personatges mítics femenins es pengin, segurament perquè això es pot fer amb materials quotidians. El segon mètode és llençar-se al buit i, el tercer, apunyalat-se –perpetuat sobretot per les vídues que es maten amb l'arma del marit mort. Els personatges masculins es decanten principalment per llençar-se al mar o al riu i, en segon lloc, per apunyalat-se (2016: 69-70). Galetaki (2020), adoptant també una perspectiva de gènere, assegura que tant en la mitologia com en els discursos mèdics el penjament s'associa a les dones: és un mètode al qual se li atribueixen trets de feminitat. A més, Asamatou *et al.* fan una primera diferenciació en les motivacions suïcides: d'una banda, aquelles que responen a

esdeveniments passats i, de l'altra, aquelles que volen evitar un acte que pot tenir lloc en el futur. També s'adonen que les causes de la mort difereixen segons el gènere del personatge: les motivacions de les dones són, sobretot, l'amor – l'abandonament de la persona estimada, el rebuig–, la pèrdua –normalment, d'un familiar masculí– i la vergonya o la humiliació –la majoria de vegades, per una violació o per un incest. En el cas dels homes, els motius principals que els porten a treure's la vida són la pèrdua d'una persona estimada, la ràbia, la bogeria i el sacrifici per motius patriòtics o religiosos. A grans trets, els personatges cerquen una mort heroica i ben sovint la culpa té molt pes en el desig de morir (2016: 70-73). Per Laios *et al.*, algunes de les causes més freqüents de la mort voluntària són la fúria, la bogeria, la pèrdua d'un ésser estimat, la vergonya –que afecta sobretot els personatges femenins–, la por, la frustració i la ràbia (2014: 201-203). Paulin assenyala que a l'Antiga Grècia el suïcidi és sovint “un geste de vengeance” per desencadenar una maledicció, com Àiax, que es mata invocant les Eumènides perquè acabin amb els àtrides (1977: 23-24).

Les tragèdies, inspirades sovint en el material mític, també hi recorren amb freqüència: “they use the suicides as a mean in the development of the plot and in a theatrical way” (Laios *et al.*, 2014: 203). El suïcidi és una sortida i un acte per indagar el comportament d'un individu amb el seu entorn –la família, la política, els déus. Solen ser morts valentes i nobles, tot i que de vegades eviten una vergonya o són fruit d'un fracàs, això sí, en la majoria de casos són tractades des de la comprensió (Garrison 1991: 20). Pel que fa als tres tràgics principals de l'antiga Atenes, mentre que a les obres d'Èsquil no s'utilitza –tot i que s'esmenta en alguns passatges–, a les de Sòfocles és molt present (apareix en sis de les set obres conservades): “Ajax, Antigone, Eurydice, Haemon, Deianeira and Jocasta all kill themselves, while Electra and Philoctetes threaten to do so, and the chorus fears Oedipus may kill himself”; es tracta de suïcidis desencadenats per pressions socials i presentats com a nobles. En el cas d'Eurípides, la idea de suïcidi tendeix a confondre's amb l'autosacrifici, i també assumeix una tensió social important, com mostren la mort de Fedra a l'*Hipòlit* (428 aC) i Meneceu a *Les fenícies* (410 aC) (Garrison 1991: 20-33).

Regla Fernández (2006), fent una anàlisi formal dels passatges on es produeixen suïcidis en la tragèdia àtica clàssica, defensa que el destí condueix els personatges a situacions de gran angoixa i, per això, posar fi a la vida és l'única sortida heroica (2006: 43). Segons el motiu que condueix els personatges al suïcidi –d'acord amb la classificació de Van Hooff (1990)–, el protagonista homònim d'Àiax (460? aC) de Sòfocles i Fedra a l'*Hipòlit* d'Eurípides se suïciden per por del deshonor (2006: 54-59); Jocasta a *Èdip Rei* (429 aC) i Deianira a *Les traquínies* (420/410 aC) de Sòfocles també cometem suïcidis per honor però per rescabalar-se d'actes que han comès de manera involuntària (2006: 59-64); Hemó i Eurídice a l'*Antígona* (441 aC) de Sòfocles i Jocasta a *Les fenícies* d'Eurípides se suïciden per la pèrdua d'una persona estimada (2006: 64-66); Macària a *Heraclides* (430/426 aC) i Meneceu a *Les fenícies* d'Eurípides se sacrifiquen per donar la victòria al seu poble (2006: 66-68); Alcestis a l'obra homònima (438 aC) d'Eurípides i Evadne a *Les suplicants* (466/463 aC) del mateix autor moren per fidelitat a l'espòs (2006: 68-69); finalment, Antígona a la tragèdia de Sòfocles acaba amb la seva vida per acomplir un deure moral i religiós (2006: 69-70). Val a dir que el d'Àiax és l'únic suïcidi del teatre grec que es produeix a l'escenari en lloc de ser relatat per algú altre, cosa que el fa més colpidor (Regla Fernández 2006: 55). Loraux fa notar que les dones moren violentament en les tragèdies gregues, sobretot perquè les maten o bé perquè se suïciden, i la causa principal és un home (1985: 28-29, 51-53). Altrament, la majoria de personatges femenins en les tragèdies gregues escullen penjar-se com a mitjà per posar fi a la seva vida, com fan Jocasta, Antígona o Fedra, possiblement perquè no disposen d'armes per fer-ho. Com hem comentat, penjar-se és un mètode vergonyós, infame, que només les dones solen executar (Loraux 1985: 34-43, Regla Fernández 2006: 59). Per Loraux, aquest mètode s'associa a les dones perquè recorda l'acció d'enlairar-se, de prendre el vol com un ocell, que es troba entre la terra i el cel: és la imatge de l'evasió, de la sortida (1985: 44-48). Val a dir que Sòfocles recorre al silenci com a recurs que anticipa el suïcidi de Deianira, Jocasta i Eurídice (2006: 60-61). L'espai és especialment significatiu:

(...) por regla general, los suicidios se hallan en la soledad más absoluta, sin testigo alguno, en el momento de llevar a cabo su muerte, y buscan intencionadamente ocultarse de miradas indiscretas. Por ello escogen lugares recónditos, íntimos y de especial significación en su vida. Cuando los lugares son especialmente simbólicos, el autor se detiene en ellos. Áyax se suicida en la llanura troyana, un lugar ciertamente abierto, pero a pesar de la extensión del lugar, está solo. Deyanira y Yocasta, en las tragedias sofocleas, se suicidan en sus alcobas, un lugar especialmente simbólico porque representa toda la esencia de su vida conyugal, y ambas han estado consagradas a sus maridos, cuya destrucción han provocado involuntariamente (...). Hay suicidios que son centrales de las tragedias en que aparecen, como si toda la acción hubiera estado dirigida a ese momento culminante. En otros casos, sin embargo, son simples episodios en las tragedias, que giran en torno a otra acción principal (...). (Regla Fernández 2006: 72)

Cal portar a col·lació, tanmateix, que malgrat que algunes fonts¹⁶ asseguruen amb contundència que la literatura grega és un reflex del pensament i de la forma de vida del moment, sembla que en realitat hi ha certa dissonància entre la representació del suïcidi en la literatura i la manera com el poble el concep –Alvarez ironitza sobre això, quan diu: “So far as the records go, the ancient Greeks took their lives only for the best possible reasons: grief, high patriotic principle, or to avoid dishonor” (1973: 57). La representació literària segurament no va de la mà amb el pensament més estès a la societat. En la població l’acte és envoltat de tabús perquè hi ha una por arrelada a matar aquells que comparteixen la mateixa sang: “the language barely distinguishes between self-murder and murder of kindred” (Alvarez 1973: 56). L’explicació que en dona Zambrano incideix en el fet que l’acció es condemna perquè acaba amb l’estabilitat entre ànima i cos i, a més, va en contra dels propòsits divins (2006a: 13). També Alvarez aporta aquest raonament. Exposa que en el camp filosòfic, els pitagòrics i també Plató i Aristòtil rebutgen el suïcidi perquè és un acte que contradiu els déus –tot i que el contemplen en alguns casos (1973: 57). Plató

¹⁶ Laios *et al.*, per exemple, expliquen: “Ancient Greek literature is rich in references about suicide. All these information derive from various areas of ancient Greek thought and life, such as mythology, drama, philosophy, public life and medicine” (2014: 201).

mostra la seva perspectiva en el *Fedó* (segle IV aC), just abans que Sòcrates begui el verí. Vist que ho fa seguint la voluntat de les institucions i, per tant, d'un mandat superior, no és un gest condemnable, com sí que ho és quan no respon a una indicació superior o divina, plantejament que reprendrà tant l'estoïcisme romà com el cristianisme (Zambrano 2006a: 14). D'acord amb Alvarez, Aristòtil segueix en la línia del pensament platònic, però és més pràctic: remarca que el suïcidi és un atac a l'Estat perquè fa minvar el nombre de ciutadans (1973: 57).

Però més que discernir si és un acte acceptable per si mateix, Garrison (1991) incideix en el fet que el que resulta determinant són les circumstàncies que l'envolten. En l'Antiga Grècia es fa una distinció clara entre el suïcidi honorable i aquell que no ho és, perquè només la procuració de la mort per un bé major, per un sacrifici comunitari o per evitar la vergonya és acceptada, perquè, en cas contrari, es rebutja. Per exemple, existeixen inscripcions del segle III aC de l'illa de Kos amb prescripcions morals, normes i rituals al respecte, cosa que demostra que és un tema que preocupa. Si els cadàvers s'han de sotmetre a un procés de purificació, perquè la mort contamina, en el cas dels suïcides també s'ha de fer amb els estris que s'han fet servir per matar-se (Garrison 1991: 5). Garrison troba dues evidències que podrien suggerir càstigs contra els cossos dels suïcides: una, de l'orador Lísies datada del 403 aC, on plana el dubte de si poden rebre els ritus funeraris ordinaris; l'altra, d'Èsquines d'Atenes del 330 aC, que explica que si el suïcida s'ha procurat la mort amb la mà, la hi han de tallar, perquè l'instrument amb què s'ha matat s'ha d'aïllar (Garrison 1991: 8-9).

Ara bé, els posicionaments més refractaris al suïcidi no són en cap cas unànimes ni estan exempts de discussió. En el segle IV aC, els cíncics –com Antístenes i Diògenes de Sínope–, i més endavant els epicuris i els estoics, el conceben com una solució raonable quan la vida es torna miserable o dolorosa i com un acte de llibertat que no pot molestar la divinitat. De fet, a ciutats com Atenes o les colònies de Marsella i Ceos, el Senat pot concedir un permís oficial per a qui es vulgui suïcidar. Sense aquesta autorització, es considera un atac a la societat. Així doncs, porten el suïcidi a un debat racional i el despullen de creences primitives (Alvarez 1973: 59-60, Montesinos 2005: 23-26 i 2014: 32-35).

Així mateix, sembla que el pensament de l'Antiga Roma és afí al grec en relació amb el suïcidi, fins al punt que Alvarez considera que converteix la seva acceptació en “a high fashion” (1973: 56). Per al poble romà també és un assumpte pràctic i, de nou, són les circumstàncies el que més importa: s'accepta sempre que es consideri racional i justificat. Per això, alguns suïcidis sí que són considerats delictes: el de l'esclau, ja que fa perdre diners a l'amo –de fet, els esclaus tenen una garantia de sis mesos, de manera que si es maten o ho intenten, el propietari pot recuperar la inversió feta–; el del soldat, ja que forma part del capital de l'Estat; i el del criminal que ha de ser jutjat per decidir si se li confisquen béns. Per tant, el dret romà només penalitza el suïcidi quan hi ha un perjudici econòmic (Alvarez 1973: 62-63).

De fet, el suïcidi no es concep d'una forma homogènia i unitària, com demostra el fet que en llatí no hi hagi només un terme per referir-s'hi (Navarro 1997: 2). Igual que en el món grec, doncs, l'acceptació o el rebuig depèn ben sovint de la causa. L'estoïcisme romà, al capdavall, beu del pensament platònic. Ciceró, per exemple, a *La República* (54/51 aC), es posiciona en contra perquè contradiu la voluntat divina; ara bé, admira que Lucrecia es tregui la vida perquè això li permet evitar el deshonor (Zambrano 2006a: 14). El testimoni del pensament romà de l'època es pot veure en els textos d'un altre estoic, Sèneca, per qui el suïcidi és condemnable sobretot en dos casos: d'una banda, quan perjudica la família del mort o la societat, i, de l'altra, quan la persona es deixa arrossegar per la *libido moriendi*, això és, “un deseo loco, irracional e incontrolado por morir”. En canvi, considera el suïcidi heroic, el suïcidi per honor, un mitjà equilibrat i serè per abandonar la vida, de manera que és acceptable (Zambrano 2006a: 14-15). En aquest punt Zambrano fa un incís per emfasitzar que tal plantejament tindrà ressò en el tractament del suïcidi de dones en la literatura posterior:

(...) los suicidios femeninos por amor se admiran cuando revelan pasiones nobles y desinteresadas, como los de Alcestis y Porcia. Sin embargo, uno de los suicidios amorosos más célebres de la literatura clásica y universal, el de Dido en el libro IV de la *Eneida* de Virgilio, supone una excepción precisamente porque en Dido es reconocible la *libido moriendi* antes mencionada. Dido abandona la

vida con violencia, pasión y una intranquilidad anímica que Virgilio no podía dejar de condenar, como de hecho hace al situar a la reina de Cartago entre los condenados y donde Eneas vuelve a encontrarla. (2006a: 15)

El suïcidi de Dido pel seu amor desesperat cap a Enees és narrat per Virgili a l'*Eneida* (29/19 aC) i per Ovidi a l'«Heroida VII». Existeix, però, una versió diferent, recollida per l'historiador Justí a l'*Epistoma Historiarum Philippicarum*, en què Dido es mata per evitar el casament amb el rei Iarbes (Walthaus 1994: 1171). El suïcidi de la reina Dido, i també el de la reina Amata, que apareixen en el «Llibre IV» de l'*Eneida*, són, d'acord amb Montesinos, els darrers de l'etapa precristiana (2005: 26). Tanmateix, Navarro esmenta altres suïcidis virgilians a més del de Dido: el de Damó a l'«Ègloga VIII» i la venjança suïcida de Niso en el «Llibre IX» de l'*Eneida* (1997: 3).

Altrament, el suïcidi per amor és un motiu recurrent en les elegies llatines. Ovidi i Properci lloen el suïcidi de Laodamia –que no vol viure quan mor el marit–, Alcestis –que dona la seva vida per salvar la del seu home– i Evadne –que mor per seguir el camí del marit– com un exemple de fidelitat conjugal. A les *Metamorfosis* (8) d'Ovidi, es narra el suïcidi per amor de Píram i Tisbe, el d'Hilònome quan l'estimat mor, el d'Ifis quan és rebutjat o el de Biblis pel seu desig incestuós. A les *Heroides* ovidianes un grup de dones que han estat rebutjades també albiren en la mort una sortida (Navarro 1997: 4-5). Delynne especifica que, d'acord amb les llegendes i els relats mitològics, deu de les divuit dones de les *Heroides* se suïciden: Fil·lis, Fedra, Enone, Dido, Deianira, Ariadna, Cànce, Laodamia, Safo i Hero (2002: 63). Val a dir que a les *Heroides* les suïcides femenines apareixen per primera vegada parlant en primera persona: “Ovid’s heroines have thus emerged as the paradigmatic women’s voices in poetry, establishing a tradition that inextricably links the speaking female voice and suicide” (Delynne 2002: 5). La seva complexitat psicològica així com el fet que s'expressin per mitjà de cartes les dota de versemblança. Ovidi afaïçona un personatge prototípic: la dona abandonada per l'estimat que s'acosta a la mort. Tanmateix, els personatges ovidians són complexos. Malgrat que remetin a l'autodestrucció, l'escriptura de les cartes els dona un control sobre els fets i sobre la seva autorepresentació (Delynne 2002: 26-90).

D'altra banda, en les elegies llatines hi ha composicions on poetes com Ovidi, Properci, Lígdam i Tibul parlen d'experiències personals que habitualment remeten al desig de morir després d'haver sofert un desengany amorós (Navarro 1997: 6-17). Abunden les referències a la voluntat de matar o venjar-se de l'amant abans de suïcidar-se. Navarro explica que és habitual que la persona que es vol venjar es pengi del travessar de la porta de l'amant, per fer-li sentir remordiments o tacar la seva imatge. A més, segons les creences, perquè el suïcidi arribi a bon port cal executar-lo a prop de la persona que l'ha motivat. El penjat, així com l'ofegat, és, de fet, un mort que fa por, pel seu mal aspecte (1997: 8-9), tot i que, recordem-ho, penjar-se és el mètode per treure's la vida al qual més recorren els personatges femenins de la mitologia grega.

Tanmateix, tot plegat no admet només un tractament dramàtic i elegíac, sinó que s'integra també en la comèdia. Dutsch nota que l'humor no hi és aliè: en la comèdia romana hi ha un personatge arquetípic, l'amant frustrat –paròdia de la tragèdia grega i romana–, que amenaça a matar-se, però que mai arriba a fer-ho: “Thanks to such redeeming failures, Roman comedy absorbs the heroic discourse of death and sacrifice, transforming suicide into a laughable matter” (2012: 198). És, doncs, un tema en certs punts encotillat, però dúctil per poder-se formular des de noves vies d'expressió.

Per tant, la literatura de l'Antiguitat clàssica es presenta com la matèria primera que servirà per conformar el suïcidi en endavant, reescrivint arguments, estirant fils o aprofitant temes, però també com un període d'aparent permissivitat –amb una correspondència dubtosa amb la realitat– que contrastarà amb d'altres més repressius. A partir de la Baixa edat mitjana es produirà una mitificació de la cultura clàssica, que passa a identificar-se amb un període favorable al suïcidi per honor i llibertat, després de segles d'haver-lo condemnat.

2.2.2. LA DESESPERACIÓ EN LA LITERATURA MEDIEVAL

Els estudis sobre el suïcidi en la literatura medieval en relació amb el context sociohistòric tendeixen a emfasitzar un plantejament: la mort voluntària rep la consideració de pecat i és intensament rebutjada, en un temps històric

afaiçonat pel cristianisme. Així ho expressa Alvarez: “In the Middle Ages, suicide was beyond literature. It was a mortal sin, a horror, the object of such total moral revulsion that the outrages against the corpse of the suicide were carried out not only with due ecclesiastical and legal solemnity, but also gratefully. Any brutality was justified ‘pour décourager les autres’” (1973: 138). Això segurament explica que en la literatura el suïcidi aparegui tractat sobretot des de paràmetres morals i, de retruc, que aquesta consideració sigui la que més ha interessat la crítica, que remarca el contrast amb el període anterior (Alvarez 1973, Schmitt 1976, Murray 2000, Zambrano 2006a, Montesinos 2005, 2014 o Grau 2020).

La condemna del suïcidi, però, no és immediata. Com explica Alvarez, l'estoïcisme romà s'assimila còmodament amb el primer cristianisme, que impulsa el suïcidi sota la forma del martiri. Com és sabut, els romans donaven molta importància a la manera de morir –més que a la mort en si mateixa–, perquè és el que construeix el sentit i el valor de la vida –una vida que també és preuada i que només s'ha d'abandonar voluntàriament en cas que es torni insuportable. Els cristians primitius se'n fan partícips, però conceben la mort com una alliberació de les penalitats de la vida per arribar al paradís etern, de manera que promouen el desig de morir. La vida es degrada, es concep com un temps de dolor i pecat, que es pot redimir amb el martiri. El suïcidi arriba a la frivolitat i es fomenta en qualsevol oportunitat, amb grups com els donatistes el segle IV i V, que van tan lluny que arriben a considerar-se heretges (1973: 64-67).

Al capdavall, els textos bíblics no s'oposen al suïcidi: a l'*Antic Testament* diversos personatges es treuen la vida sense que se'ls jutgi o desaprovi. Abimèlec, en el llibre de «Jutges», és el primer personatge bíblic que posa fi a la seva vida, en un acte que pretén evitar el deshonor: demana al seu ajudant que li clavi l'espasa per impedir que la causa de la seva mort sigui la pedrada que li ha fet una dona. En el mateix llibre, Samsó mor per acabar amb l'enemic, que l'ha capturat per la traïció de Dalila, de qui s'havia enamorat. Al «Segon llibre de Samuel», el suïcidi d'Ahitófel té trets moderns: es penja després que el rei David

en descobreixi la traïció.¹⁷ Al «Primer llibre dels Reis», Zimrí cala foc al seu palau amb ell a dins quan el poble el rebutja per haver mort el rei. Al «Primer llibre de les Cròniques», Saül i l'escuder es llencen sobre la seva espasa perquè el fereixen en una batalla contra els filisteus. En el llibre de «Tobit», Sara és acusada per una minyona d'haver mort els set marits que ha tingut, i aleshores es decideix a anar al pis de dalt de casa i penjar-se, però es fa enrere en pensar que això destrossarà el seu pare. En el «Segon llibre dels Macabeus», Ptolomeu pren verí després que el poble l'acusi de traïdor. En el mateix volum, Razís, per no ser capturat, intenta matar-se clavant-se l'espasa, però com que fracassa, es llença al buit i de nou resta amb vida, i aleshores es treu les vísceres¹⁸ (Paulin 1977: 21, Minois 1995: 29-30, Murray 2000: 92-96, Rosselli i Rueda 2011: 146-148).

Malgrat que els llibres que conformen l'*Antic Testament* daten de l'Edat Antiga –i es troben, doncs, allunyats del món medieval– i pertanyen a la concepció del món jueva, els estudis sobre literatura i suïcidi tendeixen a referir-s'hi quan examinen l'Edat Mitjana, segurament per l'impacte que té en la configuració del pensament de l'època. *La Bíblia* és, al capdavant, el text de més autoritat en aquest període (Murray 2000: 91). Paulin (1977), en canvi, situa els textos de l'*Antic Testament* com el primer episodi de la història del suïcidi. Hi detecta, a més, dues tendències: d'una banda, els suïcidis són “un acte de courage” i, de l'altra, poden ser la conseqüència d'un “châtiment divin”, però en qualsevol cas responen majoritàriament al patró de suïcidi altruista de Durkheim (1977: 21). Les antigues escriptures no es preocupen especialment per la mort voluntària i relaten que els cossos dels suïcides són enterrats amb normalitat, fet que demostra que no és un acte castigat socialment (Paulin 1977: 21-22).

En el *Nou Testament* només apareix un suïcidi narrat en diferents llibres: el de Judes Iscariot, que es percep com una mostra de penediment (Alvarez

¹⁷ La modernitat d'aquesta mort, per Paulin, es deu al fet que és raonada i tranquil·la (1977: 21) i, per Murray, perquè és el primer suïcidi clar de *La Bíblia* (2000: 95). Val a dir que en aquest personatge Beltrán hi veu un antecedent de Judes (2020: 25-26).

¹⁸ Paulin apunta que la seva mort recorda la de Cató, perquè mor “pour son honneur de Juif, pour son peuple et pour son Dieu” (1977: 21), i Murray diu que és la narració d'un suïcidi més llarga de *La Bíblia*, per les dificultats que troba en l'execució (2000: 95).

1973: 49).¹⁹ De fet, de la mort de Judes se'n donen dues versions: a la més estesa, recollida a l'«Evangeli segons Mateu», es penja, però segons el text original dels «Fets dels Apòstols» es llança de cap en un terreny –l'Hacéldama, el camp de sang– que ha comprat amb els diners que ha guanyat amb la seva traïció, i s'esmenta l'escena del seu cos desbudellat (Beltrán 2020: 19-28). A l'Edat Mitjana la figura de Judes representa com cap altra, tant en l'art com en la literatura medieval –especialment en les representacions teatrals–, el pecat, l'avarícia, la traïció i la condemna irreversible per haver-se penjat. El personatge, doncs, es construeix a partir d'una sèrie de trets identificables que, si bé se suggereixen en els evangelis, el cristianisme s'encarrega de simplificar i fixar, com un relat moralitzador (2020: 15). De fet, la vida de Judes forma part de l'imaginari popular medieval confosa amb la història d'Èdip. La *Llegenda àuria* (segona meitat del segle XIII) de Jacopo da Varazze recull la llegenda que enfosqueix encara més la seva figura: Judes, sense saber-ho, assassina el pare i es casa amb la mare, una història molt popular en les representacions teatrals (Beltrán 2020: 17).

Els comentaristes de l'Església primitiva no fan observacions morals sobre els suïcidis que apareixen a *La Bíblia*, tot i que implícitament, quan el personatge ha tingut un comportament pecaminós, el seu suïcidi s'atribueix a un mal final (Murray 2000: 98). Cap al segle IV, però, alguns comentaristes comencen a mostrar-se més estrictes i la condemna es fa més explícita, encara que és Sant Agustí qui en parla per primera vegada extensament i estableix un precedent llargament citat (Murray 2000: 99-105). Agustí d'Hipona llança el primer argumentari contundent en el marc del cristianisme en contra del suïcidi. A *La Ciutat de Déu* (primera meitat del segle V) rebutja la filosofia estoica perquè hi veu una incitació a la mort voluntària, que suposa un assassinat a la vegada que la desobediència de Déu i la usurpació del que li pertany: el cos (Zambrano 2006a: 15-16). D'acord amb Alvarez, es fonamenta en el sisè manament, no mataràs, i considera el suïcidi un pecat del qual no te'n pots penedir. A més,

¹⁹ Ara bé, a l'Església primigènia fins i tot la mort de Jesús es veu com un suïcidi (Alvarez 1973: 49). El fet que prefereixi sacrificar-se per la humanitat que fugir ha estat sovint interpretat en aquest sentit (Minois 1995: 35-36).

s'inspira en la tradició platònica i pitagòrica segons la qual la vida és un regal a mercè de la voluntat divina (1973: 49-50). El 452, en el Concili d'Arles, el suïcidi és considerat el resultat d'una possessió demoníaca (Montesinos 2014: 41). El 533, el Concili d'Orleans decideix que no se celebraran els ritus funeraris per a qui se suïcida quan ha estat acusat d'un delictes i, el 562, el Concili de Braga estén la prohibició dels ritus funeraris a tots els suïcides (Alvarez 1973: 68-69). S'acorden dures i macabres sancions: el cadàver s'ha de passejar i exposar en públic i, en el cas de les dones, el seu cos s'ha de cremar; a més, els béns de la persona morta s'han de destruir (Montesinos 2014: 41). El 693, el Concili de Toledo estableix que s'excomunicarà qui intenti treure's la vida. Alvarez explica: "So although the idea of suicide as a crime was a late, relatively sophisticated invention of Christianity, more or less foreign to the Judeo-Hellenic tradition, it spread like a fog across Europe because its strength came from primitive fears, prejudices and superstitions which had survived despite Christianity, Judaism and Hellenism" (1973: 50).

El cos del suïcida s'envolta de supersticions i de tabús –molts dels quals, tanmateix, beuen de la cultura clàssica– sobre qui el pot tocar, quins rituals se li han de dedicar, com s'ha de transportar o on ha d'anar a parar, i hi ha evidències que en alguns indrets se'l sotmet a mutilacions, a burles o a una "execució": els cadàvers dels homes normalment es penjen i els de les dones es cremen, tot i que depèn de l'estatus de la persona, ja que no es sol aplicar a la noblesa ni al clergat (Murray 2000: 21-35). Ara bé, el més habitual és que el cos s'enterri, tot i que sense les cerimònies habituals i lluny del cementiri, a camps, en una fossa, en un encreuament de camins, a llocs fronterers –sobretot entre l'aigua i la terra, com les ribes o els pantans– o a sota de pedres (Murray 2000: 42-52). Schmitt, que examina cinquanta-quatre suïcidis produïts entre el segle XIII i començaments del XVI a França, s'adona que els registres no són del tot fiables: en cap dels casos la persona morta és pobra –el seu suïcidi deu passar desapercebut perquè no hi ha béns a confiscar– ni noble –ja que no deu arribar a la justícia. La documentació, però, fa una distinció entre aquells que no són sancionats, perquè són bojos (ja sigui per furor, frenesí o malenconia), i aquells que sí que ho són, perquè tenen enteniment (Schmitt 1976: 5-7).

Al segle XIII, Tomàs d'Aquino fixa la postura cristiana en la *Summa* (1265/1274), encara que continua basant-se en fonts no cristianes: l'argument que és una ofensa contra Déu prové de Plató, el raonament que és un atemptat contra la justícia i la comunitat s'inspira en Aristòtil, i la idea que va en contra de la caritat vers si mateix, això és, l'instint d'autoconservació, és deutora de l'historiador hebreu Josefus i també de Plató (Alvarez 1973: 69-70). Tanmateix, el rebuig del suïcidi no impedeix que continuï l'exaltació de la mort que, com dèiem, inicia el primer cristianisme. La insistència en la mort recorre l'Edat Mitjana i culmina en el segle XV. La representació gràfica i literària de la mort i de la descomposició del cos, la *meditatio mortis* o les tradicionals danses de la mort conformen el paisatge medieval (Grau 2020: 59-60).

L'hostilitat extrema vers el suïcidi es recull en la literatura. La de gènere religiós, explica Schmitt, intenta truncar el desig de morir per mitjà d'exemples. Abunden els relats d'individus que s'allunyen de la vida social i pensen en el suïcidi –temptació encarnada pel diable– però que, gràcies a la intervenció de la Verge, de sants o d'algun ritual religiós, sobreviuen i se'n penedeixen (1976: 12-14). De forma semblant, és habitual que en la literatura cortesana l'heroi, després de perdre una batalla o l'amor, s'allunyi de la societat i pensi a matar-se, però aleshores l'estada en una ermita, un viatge o participar en les croades li fan esvaïr aquest pensament (Schmitt 1976: 17-18).

Campos examina el tema en els llibres de cavalleries hispànics partint de la idea que hi recorren amb freqüència perquè són obres que no només volen plaure, sinó també moralitzar. Una de les figures que opta pel suïcidi és la donzella que sent un amor no correspost pel cavaller i, després d'intentar per tots els mitjans d'aconseguir-lo, amenaça amb treure's la vida, com una forma de xantatge; els personatges que l'envolten procuren que entri en raó i que actuï segons li correspon, però de vegades la dona ha arribat tan lluny en la seva desesperació o en l'assetjament de l'heroi, que es mata. El gest, en aquest cas, sol servir per reforçar la vàlua del cavaller i per convertir la dona en un mal exemple ja que ha actuat d'una forma deshonorosa (2001: 14-23). En un altre article, Campos proposa tres categories de suïcidis segons la motivació. En primer lloc, trobem els personatges que l'anhelen per una desesperació

amorosa: els herois plens de virtuts, tanmateix, aconseguen allunyar-se'n, mentre que es repeteix la figura ja esmentada de la dona suïcida que ha tingut una conducta indigna (2003: 395-404). En segon lloc, hi ha els personatges que es neguen a convertir-se al cristianisme i que acaben suïcidant-se. El fet que l'infidel es tregui la vida reforça la seva caracterització negativa i l'equivocació de la seva fe i, de retruc, deixa en bona posició els cristians (2003: 404-407). I, en tercer lloc, apareixen cavallers que es desesperen després de ser derrotats en el combat. La pèrdua de l'honor i en alguns casos també de l'estimada fa que optin pel suïcidi. En canvi, els cavallers exemplars accepten les derrotes i, encara que puguin sentir desitjos mortals, s'hi sobreposen (2003: 407-411).

Així, el fet que el suïcidi es dugui a terme depèn de la moral i els valors dels personatges, ja que si aquests es presenten com a equivocats, el més probable és que es decantin per la mort: "El suicidio, más allá de ser un elemento que dota de encanto al amor cortés y los episodios narrativos, sirve también para subrayar didácticamente la ideología dominante en los libros de caballerías: el cristianismo" (Campos 2003: 392-393). Altrament, Campos es fixa en el diferent tractament que es fa del suïcidi depenent de si el cometen personatges masculins o femenins, ja que funciona "como vehículo de la ideología del género"; les dones que s'acaben matant solen tenir un comportament que s'allunya del seu rol social i tendeixen a embogir (2003: 411-412).

Ara bé, alguns estudis matisen la idea que tota la literatura reprova el suïcidi. Grau assenyala que a partir del final del segle XII hi ha autors que es refereixen al suïcidi donant-li un sentit heroic o ineludible, gràcies a una doble influència: "el refinament progressiu dels costums i l'aprofundiment dels estudis de l'antiguitat" (2020: 61). Grau hi afegeix "una comprensió més laica o paganitzant de la virtut que obliga a revisar la significació dels vicis" (2020: 61). Lacarra esmenta que en alguns textos literaris castellans del segle XIII ja apareixen excepcions a la condemna general, com al *Poema de Fernán González*, en què donar-se la mort es contempla com una sortida preferible al captiveri; per a les dones, és la voluntat de mantenir la virginitat, la castedat i la fidelitat el que les justifica (2007: 7-9). D'igual manera es presenta el suïcidi de Dido a les cròniques d'Alfons X, que en la *Primera Crónica General* (segona

meitat del segle XIII) segueix a grans trets la interpretació del motiu de la mort que fa l'historiador Justí: Dido, vídua, es clava una espasa a dalt d'una torre del seu palau, amb el poble a baix que la contempla, i després es precipita, tot per evitar un casament que deshonraria el seu llinatge (Walthaus 1994: 1172-1173). La crònica, però, també recull la versió virgiliana –tot i que a partir de la *Historia Romanorum* de Rodrigo Ximénez–: és després de ser abandonada per Eneas que Dido es clava l'espasa (Walthaus 1994: 1173). Ni en la versió de Virgili ni en la de Justí apareix el motiu recurrent en els textos medievals del suïcidi en la torre, des d'on Dido es llança després de donar indicacions al seu poble, tot i que sí apareix a la *Historia Romanorum* (Walthaus 1994: 1173-1174).

El suïcidi per amor, d'acord amb Zambrano, també s'escapa de la infàmia, “muy en la línea clásica, en la literatura del amor cortés, como demuestra la leyenda de Tristán e Isolda” (2006a: 17), malgrat que com hem vist no sembla cert que sigui l'únic que defuig la condemna. Lacarra, però, defensa que “el amor loco” dels personatges ben sovint es proposa com un contraexemple, perquè per la seva causa es desencadenen grans mals. Per això, sense anar més lluny, la protagonista de l'*Elegia di Madonna Fiammetta* (1343/1344) de Giovanni Boccaccio acaba per no treure's la vida, tot i que ho ha desitjat, perquè li preocupa la seva reputació: expressa el desig de morir per l'abandonament de l'home estimat i fins i tot esmenta un enfilall de víctimes clàssiques per justificar-se, però se'n penedeix. Tanmateix, en aquestes obres normalment s'evita fer judicis condemnatoris (2007: 10-12).

Dues obres majors de les acaballes de l'Edat Mitjana han rebut una atenció especial en relació amb el tractament que fan del suïcidi: la *Divina Comèdia* de Dante Alighieri (De Chiara 1924,²⁰ Rolfs 1976, Murray 2000 o Gentili 2010) i *La Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1500-1502) de Fernando de Rojas –obra a cavall entre el medievalisme i el Renaixement (Matthies 2000, Campos 2001 i 2003, Andrés Ferrer 2005, López-Ríos 2005, Lacarra 2007, Álvarez

²⁰ De Chiara (1924), que fa una lectura primerenca de l'aparició de la mort voluntària en la *Divina Comèdia*, escriu prèviament un breu article titulat «La pena dei suïcidi» (1895) al *Giornale dantesco*, IV, p. 143-147, però no l'hem pogut localitzar.

Moreno 2017 o Beltrán 2020). Ens interessa força deturar-nos-hi, a més a més, per l'impacte que tindran en el nostre corpus.

La *Divina Comèdia* reflecteix la repulsa i la por cap al suïcidi. En el Cant XIII de l'«Infern», Dante situa aquells que han exercit violència sobre si mateixos en el setè cercle, en un bosc on les seves ànimes es planten com una llavor i creixen com arbres espinosos, mentre les harpies –monstres híbrids que tenen cos d'au i cara de dona– en fan malbé les branques i s'alimenten de les seves fulles. I, després del judici final, els cossos dels suïcides penjaran de les branques dels seus arbres (De Chiara 1924, Alvarez 1973: 138-140, Murray 2000: 290). Gentili atribueix a la influència d'Aristòtil sobre Dante la transformació dels suïcides en arbres: d'acord amb el filòsof els éssers humans i els animals, per l'instint d'autoconservació, no cerquen morir, de manera que el suïcida contradiu la pròpia natura, per tant, s'assimila a una planta (2010: 160-162). Però Rolfs problematitza el refús de Dante cap al suïcidi. De fet, veu en el tractament de la mort voluntària en la literatura medieval italiana un conflicte entre la prohibició oficial i la seva atracció com a tema literari (1976: 200-201). Tot i que seguint el posicionament eclesiàstic Dante situa el suïcida Pier della Vigna i altres cristians en el setè cercle de l'infern, no fa el mateix amb els suïcides pagans del món clàssic. Cató és el guardià del Purgatori, alguns suïcides famosos, com Lucrecia, es troben en el *nobile castello* dels pagans virtuosos i altres són condemnats, però per pecats que Dante avantposa al seu suïcidi –com la luxúria, en el cas de Dido i Cleòpatra. Aquesta duplicitat podria explicar-se per l'admiració que Dante sent per les grans personalitats clàssiques i perquè sap que en l'Antiguitat no hi havia un posicionament ferm en contra del suïcidi (Rolfs 1976: 202-208). De Chiara ja assenyala aquesta permissivitat de Dante cap a Cató, i aventura que s'explica per la motivació que el mou a donar-se la mort: “la libertà del mondo” (1924: 85). Murray també posa de relleu que Dante condemna oficialment els suïcides perquè li correspon seguir la doctrina de Sant Agustí, però que en realitat té una mirada més complexa, per això no en fa cap judici moral ni tampoc esmenta que sigui una obra del diable (2000: 295-316). L'ambigüitat de Dante, d'acord amb Rolfs, s'avança al tractament que en fan Francesco Petrarca i Giovanni Boccaccio (1976: 208-209).

El suïcidi de Melibea és un dels que més interès ha generat, fins al punt de ser elevat a episodi central de *La Celestina*. Álvarez Moreno hi veu un punt d'inflexió en el tractament de la mort voluntària en la literatura espanyola, tot i que nega que, com s'ha dit, sigui el primer personatge hispànic que comet tal acte (2017: 311). López-Ríos es fixa en la repercussió social del suïcidi en el context hispànic, en sintonia amb el tractament que se li dona a la resta d'Europa: és un motiu de deshonra i condemna, acompanyat de tota mena de supersticions, consideració que determina la interpretació del suïcidi en *La Celestina*, una obra on l'honra és una preocupació constant dels personatges (2005: 314-319). La mort voluntària no és exclusiva de Melibea, sinó que altres personatges de l'obra s'hi vinculen: Calisto manifesta el desig de morir quan el seu amor no és correspost i, a l'Acte III, es fa referència al suïcidi d'una dona, Inés, que havia impactat la societat (López-Ríos 2005: 312-314). També Sempronio i Pármeno es llancen des d'una finestra després d'haver matat la Celestina perquè no poden escapar. Beltrán apunta que quatre personatges de *La Celestina* es precipiten, ja sigui per accident o voluntàriament: Pármeno, Sempronio, Calisto i Melibea, un motiu amb certs antecedents literaris, com Ícar, Faetont, Hero o Dido. Però és en la figura de Judes Iscariot que veu el referent principal: vincula la versió menys divulgada de la seva mort, aquella en què es llença de cap, amb la mort de Pármeno i Sempronio, que es troben entre la desesperació i el penediment; quan cauen al terra, queden mig destrossats i després els tallen el cap (2020: 19-28, 35-37). És especialment en Pármeno que es pot resseguir la figura de Judes: comença sent un servent lleial de Calisto, però per cobdícia el traeix (Beltrán 2020: 62-71).

El suïcidi de Melibea, però, agafa el protagonisme dramàtic. El personatge, a diferència d'altres figures literàries com Fiammetta –que en sembla un precedent–, escull fer pública la seva mort: avisa el pare i es llança des de la torre al carrer, amb la conseqüència que el seu cos queda destrossat,²¹ de manera que assumeix la inevitable infàmia (López-Ríos 2005: 319-326). En

²¹ Sobre la representació dels cossos dels morts a *La Celestina*, Sanmartín (2005) analitza l'escenificació macabre on el cadàver queda destrossat i mutilat, possiblement perquè esdevé un espai que simbolitza la culpa i el pecat, amb una funció moralitzadora.

aquesta representació també s'hi ha vist una relació amb la tradició medieval de Dido: ambdues pugen a una torre de casa seva, se les arreglen perquè hi hagi qui escolti les seves darreres paraules i es llancen (Walthaus 1994: 1177-1178). López-Ríos remarca quant significatiu és aquest espai: “La torre, el lugar más visible de la casa familiar, es un símbolo cargado de connotaciones (poder, prestigio social y económico, autoridad paterna...) que serían más que evidentes a los primeros lectores, a juzgar por las ilustraciones del suicidio de Melibea en ediciones antiguas” (2005: 324). En paraules de Beltrán: “Como descensos demoníacos simbólicos, las caídas medievales basculan entre la torre –o el árbol– en lo alto y el pozo en lo bajo” (2020: 39). Matthies assegura que són moltes les cultures que conceben la torre com un espai simbòlic: “un nexo entre el cielo y la tierra, entre lo humano y lo divino y, por tanto, como manifestación del poder y como posibilidad de ascenso” (2000: 1290). A més, examinant el motiu de “la dama en la torre” consolidat en la literatura cortesana, vincula aquesta construcció a la figura de la dona. Cap al segle XI, a Occitània, són molts els senyors que es fan bastir torres, com a símbol del seu poder i el seu llinatge –“A través del concepto de linaje, la dama se identifica con la torre; la dama es la torre” (Matthies 2000: 1291). Així, llançant-se de la torre, que és un espai simbòlic amb el qual s'identifica, Melibea aconsegueix que el seu llinatge s'efondri; és una imatge amb la qual Rojas emfasitzaria el descontrol que hi ha a la ciutat, que necessàriament porta a l'autodestrucció (Matthies 2000: 1295-1298).

Lacarra connecta la significació d'aquesta mort amb dues premisses de sant Tomàs d'Aquino que provenen d'Aristòtil: la persona que se suïcida és l'única culpable de l'acte i, amb això, va en contra de la família i de la societat (2007: 4). Andrés Ferrer (2005), en canvi, apunta que Melibea decideix matar-se perquè no pot consentir que la vida, amb les seves hipocresies i desesperances, continuï després de la mort de l'estimat. També Pagán-Rodríguez, tot i que recull la idea predominant en la crítica que el suïcidi de Melibea es concep com a càstig, planteja un doble motiu per aquesta mort en la línia de la passió amorosa i la revolta, tot aplicant a l'obra una mirada renaixentista: “uno, la ilusión de la tradición romana de que, suicidándose, podrá volver a reunirse con el amante

muerto y, el otro, un marcado sentimiento de culpa por la muerte de Calisto”. I afegeix que l’acte també “es la expresión de un sentimiento de venganza en contra de la fatalidad y la brevedad de la vida” (1999: 55-56). De nou des de paràmetres renaixentistes, Mier es decanta per la motivació amorosa –“la enfermedad de amor”– com a desencadenant del suïcidi de Melibea (2016: 117-125). Però Lacarra, en la línia de Matthies (2000), discrepa amb aquestes interpretacions, perquè sosté que a l’obra no hi ha la voluntat de reclamar el lliure albir. Els personatges de *La Celestina* manifesten que són conscients que els seus actes els poden portar a l’infern i que desitgen salvar-se. Melibea rebutja el matrimoni, no té la intenció de casar-se amb Calisto perquè l’únic que pretén és gaudir de la joventut, però quan ell mor, s’adona que no podrà seguir vivint consagrada al plaer i per això prefereix morir. Intenta justificar els seus actes, tant les relacions amb Calisto com el mal que infligirà als pares, evocant personatges històrics que cometeren adulteris o que mataren familiars, per argumentar que el que ella fa no té tanta gravetat i que amb el suïcidi purgarà els pecats. Tanmateix, coneix la transcendència de la decisió que ha pres: amb el seu comportament actua de forma contrària a totes les indicacions de l’*Ars moriendi* (1415/1450), un llibret de gran difusió amb indicacions per tenir una bona mort. Rojas deixa clar que la seva no és una mort honrosa, sinó que la condemnarà eternament i portarà la família al desastre (2007: 12- 35).

El tractament del suïcidi en la literatura de l’Edat Mitjana, doncs, és més complex i matisat del que els textos teològics o jurídics podrien fer pensar. L’Església primitiva no el reprova i, fins i tot, encoratja el martiri. És en el segle V on sembla que es produeix un gir: l’argumentació condemnatòria d’Agustí d’Hipona marca l’inici de les prohibicions i els càstigs, ara bé, la literatura permet explorar el tema, ben sovint presentant-lo com el puniment per un pecat o una desviació, però també mostrant-ne casos que s’escapen de la reprovació, aproximant-s’hi des de l’ambigüitat i permetent una comprensió del personatge suïcida, sobretot a les acaballes del període, quan es recreen els materials de la tradició clàssica i es recupera el suïcidi com un acte de dignitat.

2.2.3. SER O NO SER EN LA LITERATURA RENAIXENTISTA

Els estudis sobre el suïcidi en la literatura del Renaixement tendeixen a assenyalar una obertura en el seu tractament moral, gràcies a una concepció més racional de la mort i, en bona mesura, a la recuperació dels models clàssics, que també serveixen com a font d'inesgotables arguments, personatges, temes i formes (Alvarez 1973, El-Gabalawy 1978, Henry 1984, Walthaus 1994, González 2000, González i Saquero 2014 o Matos 2020).

La representació popular de la mort a l'Edat Mitjana l'encarnava la dansa de la Mort, amb una figura que imposava un mateix final a tota persona, sense diferenciar el seu rang. Ara bé, en el Renaixement la mort comença a enfrontar-se amb resignació i el suïcidi torna a contemplar-se com una possibilitat (Alvarez 1973: 144-145). Amb l'humanisme renaixentista creix l'interès per herois i heroïnes de l'Antiguitat que adopten valors elevats, però el tractament del suïcidi és encara ambivalent, fins i tot en l'obra d'un mateix autor, com veiem en els grans humanistes italians Francesco Petrarca i Giovanni Boccaccio (González i Saquero 2014: 76). Petrarca evoca el suïcidi en una sèrie d'epístoles i en el poema *Africa* (1338/1339). Seguint Rolfs (1976), algunes cartes d'*Epistole Familiars* (1325/1361) reflecteixen l'encreuament de la perspectiva clàssica amb la cristiana, que Petrarca utilitza per rebutjar el suïcidi. De fet, a diferència de Dante, Petrarca condemna Cató i, mentre que Livi narra el suïcidi de Sofonisba com un acte digne, ja que s'estima més morir que ser segrestada per l'enemic, a *Africa* aprofita el personatge per fer un al·legat en contra de la luxúria. El posicionament d'aquestes obres, però, contrasta lleugerament amb el que fa en altres, com el *Cançoner* (segle XIV) i *I Trionfi* (segona meitat del segle XIV), on lloa dones de l'Antiguitat que es varen treure la vida –tot i que majoritàriament ho feren per mantenir el seu honor, com Lucrecia. Petrarca fins i tot es mostra temptat per aquesta sortida en el *Cançoner*, expressió personal que l'allunya de Dante, encara que nega aquesta possibilitat per la por del càstig etern (Rolfs 1976: 209-216). Tot i que Boccaccio condemna el suïcidi quan comenta la *Divina Comèdia*, a *De Claris Mulieribus* (1361/1362) admira les morts de Sofonisba, Lucrecia i Dido. Al *Decameró* (1350/1353) el tema del suïcidi per amor és

recurrent, com també a *Ninfale fiesolano* (1344/1346). Però és a l'*Elegia di Madonna Fiammetta* (1343-1344) on el tractament del suïcidi és més complex. Al sisè llibre d'aquesta obra, la protagonista es planteja treure's la vida. Evoca les suïcides de l'Antiguitat i la manera com es mataren, i es decanta pel que feu Perdix: llançar-se d'una torre, però en el darrer moment es fa enrere. El seu acte, malgrat que es compara al de les grans dones clàssiques, es revesteix de follia (Rofls 1976: 217-225).

L'humanisme renaixentista confronta el suïcidi des del cristianisme, per descomptat, però també des de la filosofia clàssica (Pagán-Rodríguez 1999: 12). La Contrareforma impulsada pel Concili de Trento (1545-1563) confirma el dogma condemnatori, tot i que admet alguns casos en què l'homicidi es pot justificar, del qual es podria desprendre que el suïcidi també (Paulin 1977: 38). A més, la filosofia estoica, que reconeix el suïcidi per una raó de pes o per una qüestió d'honor i dignitat, és ben present en el pensament renaixentista –encara que l'honor moral de l'estoïcisme cerca la virtut individual, mentre que en el Renaixement té un component social (Pagán-Rodríguez 1999: 12, 27). D'acord amb Paulin, es produeix “une opposition entre la pensée païenne et la pensée chrétienne, ainsi, de surcroît, que l'on constate un contraste frappant entre la pensée théorique et la littérature” (1977: 50).

Ho comprovem a la *Utopia* (1516) de Thomas More, en què els habitants de l'illa, tot i que tenen un pensament pròxim al cristianisme, defensen una mort honorable i accepten el suïcidi d'una persona que pateix un gran sofriment –en la línia de Plató, Ciceró i Sèneca– si ha estat aprovat pels sacerdots i el senat, però si no és així, els cossos són llançats a un pantà sense rebre un bon enterrament (El-Gabalawy 1978: 117-124). En aquest plantejament alguns crítics hi han vist una defensa de l'eutanàsia, com Alvarez (1973: 145), però Green (1972) argumenta que aquesta assumpció és una mala interpretació de l'obra, que assimila el pensament dels utopians als de More. Altrament, Michel de Montaigne reflecteix aquesta visió controvertida a *Un costum de l'illa de Cea* (1580) dels *Assaigs* (1572-1592), on presenta la mort voluntària amb naturalitat. Es mostra comprensiu amb els màrtirs i amb Cató i troba acceptable el suïcidi quan serveix per acabar amb el patiment i aconseguir una mort digna. Ara bé,

reprova la resta de suïcidis titllant-los d'homicidis (Alvarez 1973: 145, Pagán-Rodríguez 1999: 17 i Zambrano 2006a: 19). Montaigne aporta, primer, tota una sèrie de raons favorables i, després, de desfavorables, per acabar amb una defensa assossegada, sense prejudicis i cercant la neutralitat, cosa que no impedeix que gairebé un segle més tard l'obra sigui inclosa a l'*Index Librorum Prohibitorum* (Paulin 1977: 82-90). Henry assenyala que Montaigne extreu arguments literals a favor del suïcidi de les epístoles de Sèneca, atret per la seva postura matisada (1984: 280-282). Com diu Alvarez, sembla que l'admiració dels autors clàssics faci retornar "each man's death into his own control" (1973: 145), en el marc de la propagació de l'humanisme. En paraules de Montesinos:

Hemos de suponer que si el suicidio se convirtió en un motivo literario común y corriente, incluso en un elemento capital de una obra artística, ello vendría motivado por la revolución humanista que se estaba gestando, en buena parte de Europa, y que venía a poner en tela de juicio la fantástica elucubración cristiana de ver en el suicida la encarnación del mismísimo Diablo. (2005: 31-32)

El suïcidi per amor o per honor es converteix en un tòpic. Matos (2020) examina textos renaixentistes en què un personatge enamorat es provoca la mort o manifesta el desig de morir –una "muerte dichosa"– amb la voluntat de commoure una dama que el rebutja; en alguns casos es culpabilitza la dona d'aquesta mort per la seva impietat i el suïcidi es converteix en una venjança que desencadenarà algun càstig. En els segles XVI i XVII, d'acord amb Pagán-Rodríguez, la literatura espanyola tracta el suïcidi per amor –del qual en són representants destacats *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro, *La Celestina*²², *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo i algunes èglogues de Juan del Encina– i per heroïcitat –que inaugura *La Numancia* (1585) de Miguel de Cervantes i que també apareixerà, per exemple, a *El dueño de las estrellas* (1620) de Juan Ruiz de Alarcón (1999: 13).

²² *La Celestina* l'hem situada a l'apartat anterior, dedicat a l'Edat Mitjana, perquè la majoria de la bibliografia que hem estudiat sobre el tema del suïcidi en aquesta obra la vincula amb el context tardomedieval.

La Numancia es basa en la conquesta de la ciutat que dona lloc al títol de l'obra per part de Roma, que l'assetja per tal que es rendeixi. Ara bé, la població opta pel suïcidi estoic com a única sortida honrosa, de manera que té una victòria moral sobre el general Escipió. Cervantes enfoca el suïcidi des d'un punt de vista humanista, atès que es fonamenta en els patrons clàssics: la recerca de l'honor és el que condueix a la mort, com a expressió de la voluntat i la llibertat del poble (Pagán-Rodríguez 1999: 78-80). A *El dueño de las estrellas* es recupera el sentit clàssic de l'honor. Conflueix en diversos punts amb *La Numancia*: es basa en fets de l'Antiga Roma, el suïcidi és precipitat per senyals del cel, es planteja el deure de l'individu des d'una perspectiva socràtica, es fa una crítica d'influència senequiana a les conseqüències d'un govern tirànic i el suïcidi es justifica a partir de les idees de Sèneca sobre la mort i l'honor. Licurgo, el protagonista, representa "al hombre individualista y existencialista del Renacimiento", que s'enfronta a una societat amb uns valors contraris als seus. Per salvar el seu honor i el del Rei només pot optar per sacrificar-se, seguint el mateix mètode que utilitza Cató: es clava l'espasa (Pagán-Rodríguez 1999: 65-77).

El motiu del suïcidi d'un pastor per desamor és recurrent a les composicions bucòliques i ha suscitat força bibliografia (Wiltrout 1981, Pagán-Rodríguez 1999, Alonso 2001, Rudoy 2013 o Mier 2016). Alonso assenyala que abunda a l'ègloga espanyola del segle XVI –una ideació que sovint no va més enllà del camp del desig–, que després recull Garcilaso de la Vega a l'«Égloga II» i també el *Don Quijote de la Mancha* (1605) en els capítols XII i XIII de la primera part (2001: 95-99). Hi ha un argument recurrent: un o més amics s'esforcen a reconfortar el pastor quan es troba desesperat, però acaben per desistir. Tanmateix, tornen al cap d'un temps amoïnats i, aleshores, pot passar que la seva arribada permeti evitar el suïcidi o bé que trobin el cos del protagonista sense vida (Alonso 2001: 95-97). El tòpic ja apareix a la literatura italiana i és a l'obra de Juan del Encina que, d'acord amb Alonso, es formula per primera vegada a la literatura espanyola (2001: 96-103). A l'*Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* (1509), Fileno, desesperat perquè la dona que estima està amb un altre home, es treu la vida clavant-se el seu ganivet. És un suïcidi per desesperació amorosa, inevitable dins la tradició cortesana (Wiltrout 1981: 2-7,

Pagán-Rodríguez 1999: 61-62). A l'*Égloga de Cristino y Febea*, Cristino vol fer-se monjo per oblidar-se de l'amor, però l'intenten dissuadir comparant-ho amb un suïcidi (Wiltrout 1981: 2-6). A l'*Égloga de Plácida y Vitoriano* (1518/1520), Plácida, que té un paper protagonista en el transcurs de la narració, ha estat abandonada per l'estimat i per això es clava el punyal de l'home encomanant-se al déu de l'amor. Vitoriano, penedit, es planteja seguir el seu exemple en trobar-la morta, però l'amic li recorda que condemnarà l'ànima. Aleshores Venus ressuscita Plácida perquè no s'ha matat per desesperació. Val a dir que la Inquisició censura aquesta obra el 1559, dècades després que s'estrenés sense despertar recels (Wiltrout 1981: 1-9). Mier veu en el suïcidi de Plácida, clavant-se el ganivet de l'estimat –mètode ben valorat per la tradició estoica–, la culminació de l'heroïcitat del personatge, influït per Melibea (2016: 125-128). El tema, però, mostra símptomes d'esgotament. Wiltrout planteja que algunes obres en fan paròdia, com la *Comedia aquilana* (1517) de Bartolomé de Torres Naharro i la *Farsa de la hechicera* (primera meitat del segle XVI) de Diego Sánchez, on el suïcidi es frustra còmicament (1981: 3-11).

Cervantes recorre al tòpic del suïcidi del pastor enamorat a la primera part del *Don Quijote de la Mancha*. La representació de l'amor desesperat de Grisóstomo per Marcela, que no dignifica el personatge sinó que l'acosta a la bogeria, segueix "la tradición cortesana y petrarquista" (Pagán-Rodríguez 1999: 137-231). Per Rudoy, en canvi, el que fa Cervantes és mostrar dos exemples d'exercici de la llibertat individual: Grisóstomo traient-se la vida, un fet que no es jutja negativament, i Marcela fent el que més li plau i no casant-se (2013: 23-24). La mort del pastor no és un episodi narrat amb claredat i la crítica ha debatut si es tracta d'una mort natural o bé d'un suïcidi, tot i que hi ha una preferència per la segona opció, fonamentada sobretot en «La canción desesperada» que fa Grisóstomo, on expressa tot el mal que sent i, conscient que morirà per desesperació –concepte que, com hem vist, també té en aquest moment el significat de matar-se–, evoca un enterrament sense els rituals cristians i fora del cementiri (Pagán-Rodríguez 1999: 137-231).

El Renaixement, doncs, recupera amb algunes variacions el tema de l'amor que porta a la mort, que ja apareix en la mitologia i les tragèdies clàssiques

–amb parelles com Hero i Leandre o Tisbe i Píram– i també en la literatura pastoral clàssica, un gènere, aquest darrer, que es reviu amb nous tòpics, com l'evocació del desig de fugir a un món antic i utòpic, una edat d'or perduda.

El suicidio para un amante infeliz se convierte en un *leit motif* en la pastoril clásica y se repite en toda la poesía bucólica desde Petrarca hasta Garcilaso. Sannazaro, un autor del Renacimiento italiano, revive esta antigua tradición en su *Arcadia*, pero a su vez crea cambios muy significativos. Esto es, elimina el ambiente espiritual que reinaba en la pastoril de Virgilio y en cambio crea un ambiente lleno de aflicción y dolor por un inalcanzable amor petrarquista, un amor que se convierte en la fuente de toda la poesía pastoril. Las nuevas ideas de Sannazaro influyen en el desarrollo de la pastoril española como la crítica ha señalado, tanto en las tres Églogas de Garcilaso cuyo tema principal es la muerte como en Cervantes. (Pagán-Rodríguez 1999: 175-176)

D'altra banda, en el segle XVI es revalora la tragèdia clàssica. L'italià Gian Giorgio Trissino té un gran èxit amb *Sofonisba* (1516) i es popularitzen les traduccions de tragèdies clàssiques al francès, llengua amb la qual es conrea amb intensitat el gènere al llarg del segle, sota l'estela de Sòfocles, Eurípides i, sobretot, Sèneca (González 2000: 85-86). A l'hora de tractar les escenes violentes hi ha una preferència per relatar-les per mitjà de la narració d'algun personatge, tècnica decorosa provinent de la tradició clàssica; tanmateix, Sèneca va fer que dos dels seus personatges, Fedra i Jocasta, es traguessin la vida a l'escenari, representació del suïcidi que segueixen alguns dramaturgs (González 2000: 90-91). Ara bé, la tendència predominant és donar a conèixer els episodis cruentos per mitjà de la narració. Étienne Jodelle, impulsor en la literatura francesa de la tragèdia classicitzant, evoca els suïcidis de Cleòpatra a *Cléopâtre captive* (1553) i de Dido a *Didon se sacrifiant* (1572) fent ús de personatges testimoni que en proporcionen alguna informació o en fan una narració (González 2000: 91-94). Val a dir que el personatge de Dido desperta un gran interès en les literatures europees de l'Edat Mitjana tardana i el Renaixement. Seguint Walthaus, el mite s'evoca i es recrea insistentment en les lletres espanyoles. El primer drama espanyol que recull el tema és *Tragedia de*

los amores de Eneas y de la Reyna Dido (meitat del segle XVI), de Juan Cirne, que segueix la versió virgiliana però manté els elements configurats en la tradició medieval i també beu de *La Celestina* per construir l'escena del suïcidi: Dido fa que la germana l'espera a baix de la torre, explica el seu desig de morir, es clava l'espasa, es precipita i, en veure el cos, la germana es planya. En aquesta reescriptura, en contrast amb les obres medievals, s'accentua la castedat de la dona, tema de relleu en els autors de l'època (1994: 1178-1181).

El vincle entre amor i mort, altrament, és un tema que atreu els dramaturgs elisabetians com William Shakespeare, que consoliden el gènere de la tragèdia amorosa. Seguint Forker (1975), es tracta d'un amor hereu de la tradició cortesa, en què els amants aspiren a una unió més enllà del món terrenal, entremesclant erotisme i violència, individualitat i alteritat, sent-ne segurament *Romeu i Julieta* (1597) l'obra elisabetiana més il·lustrativa. Shakespeare, autor central en el cànon occidental, ens interessa especialment en la mesura que, com veurem, alguns motius vinculats al suïcidi que apareixen a les seves obres –com pugui ser la dona ofegada al riu o la discussió dels enterramorts sobre si es pot sepultar un suïcida en camp sagrat a *Hamlet* (1603)– ressonen en les obres d'escriptors catalans com Mercè Rodoreda, que, de fet, sempre cita el dramaturg britànic com un dels seus escriptors de referència. El suïcidi a Shakespeare o a la literatura renaixentista anglesa ha generat una extensa bibliografia (Hanford 1912, Cleary 1969, Forker 1975, Paulin 1977, Sanderson 1992, Helms 1992, Delyne 2002, Langley 2010 o Tronicke 2018).

A Shakespeare, el suïcidi és un tema molt recurrent: hi apareixen un total de quinze suïcidis i diversos intents i esments al tema (Tronicke 2018). Sanderson, entre d'altres, fa notar que el soliloqui més conegut del teatre renaixentista anglès –el “To be, or not to be” de *Hamlet*– és “an abstract contemplation of suicide” que, de fet, il·lustra el protagonisme d'aquest “dramatic topos” en el Renaixement anglès (1992: 199). Les tragèdies reflecteixen l'obertura de les discussions sobre la mort voluntària, però també s'impregnen de les idees del context en què se situen (Tronicke 2018). Alvarez, pel seu costat, apunta que Shakespeare enfronta el suïcidi amb una actitud neutra i pragmàtica. Només en un cas hi ha una reprovació eclesiàstica: el sacerdot s'oposa a

celebrar els ritus funeraris per a Ofèlia, però Laertes el rebat (1973: 146-147). Hanford (1912) ja defensa aquest acord de la crítica en relació amb el tractament del suïcidi a Shakespeare en un estudi primerenc, en què sosté que l'autor no cerca que el públic desaprovi la mort voluntària, sinó que tant en les obres d'ambientació romana com en les d'ambientació cristiana la presenta com un acte noble. Aquesta naturalitat en el tractament contrasta amb la prohibició tant de la llei civil com eclesiàstica de l'època (Cleary 1969). Això no obstant, sembla que els teòrics anglicans i puritans són més pràctics a l'hora de parlar del suïcidi que aquells del continent i mostren reticències a condemnar-lo (Paulin 1977: 65-66). A més, la influència d'autors clàssics com Sèneca –i també de coetanis com More i Montaigne– en propicia un tractament permissiu i una explicació allunyada de raons divines; la presència de Sèneca es percep, per exemple, en el fet que els personatges no solen treure's la vida com a conseqüència d'haver comès un pecat o d'haver perdut la gràcia divina, que els suïcides són personatges respectables i que les morts es produeixen generalment a l'escenari (Cleary 1969: 290-295).

A Shakespeare es repeteix un patró creat per Ovidi a les *Heroides*. Com hem dit més amunt, en aquesta obra els personatges femenins es lamenten en primera persona i evoquen la seva fi, configurant, amb això, un personatge recurrent: la dona abandonada que s'aboca a la mort. Ara bé, a la vegada, la composició de les cartes els permet alçar la veu, controlar la narració dels esdeveniments i elaborar la imatge desitjada (Delynne 2002: 26-90). A *The Rape of Lucrece* (1594), per exemple, el suïcidi del personatge femení desestabilitza la retòrica masculina –que domina el cos de la dona imposant-ne el discurs– i permet establir el propi relat (Delynne 2002: 91-133). I a *Antoni i Cleòpatra* (1623), on els protagonistes es caracteritzen amb trets que capgiren els estereotips de gènere, Cleòpatra eleva l'innoble suïcidi d'Antoni a la “high Roman fashion” i disposa teatralment el seu perquè subverteixi la representació de la dona desesperada que es mata (Delynne 2002: 166-198). La perspectiva de gènere ha estat present a altres estudis. Helms, per exemple, es fixa en la continuïtat de la representació de la mort de personatges femenins de les tragèdies clàssiques a les obres romanes de Shakespeare i, malgrat que

assenyala que diversifica la manera de morir de les dones, sosté que en els seus textos encara roman la violència patriarcal que porta els personatges femenins al sacrifici i al suïcidi per generar l'acció dramàtica (1992: 555). En el teatre àtic, la mort de les dones no se solia veure en escena sinó que era relatada per un missatger, per contra, a *Titus Andrònic* (1593), Lavínia és morta pel seu pare a l'escenari, després de ser violada i mutilada –per impedir que parli– pels enemics del pare: “Her inexorable progress from raptus to rape to execution confines Lavinia within a dramatic fiction that enacts a patriarchal narrative on her body” (Helms 1992: 557-558). El suïcidi de la protagonista d'*Antoni i Cleòpatra* és, d'acord amb Helms, “an achieved rite of passage through eroticism into marriage”, un ritual que la convertiria en esposa, amb una posada en escena que remet a la “domestication of death” (1992: 159-160). Tanmateix, la representació teatral dota ambdós personatges d'un ventall de matisos que no redueix el seu final a una mort silenciosa i submissa (Helms 1992). Tronicke (2018) atribueix a una qüestió de gènere que alguns suïcidis es representin a l'escenari mentre que d'altres siguin narrats –la majoria de personatges femenins, llevat de Julieta i Cleòpatra, es treuen la vida fora de l'escenari–, així com els mètodes que utilitzen per treure's la vida. Ara bé, creu que l'entramat simbòlic que Shakespeare posa en joc és molt complex i no es pot reduir a simples dicotomies ni a lectures que victimitzen les suïcides: “I argue that Shakespeare's female suicides unanimously can be read as connoting voice, agency, and revolt against patriarchal oppression”; el suïcidi masculí, altrament, que rep sovint un tractament irònic, “questions rather than reaffirms patriarchal hegemony”. Així, contradient algunes lectures crítiques que s'han fet de l'obra, sosté que les tragèdies de Shakespeare tendeixen a problematitzar el “normative gender discourse”.

En les tragèdies elisabetianes, “suicidal messages tend to acquire a formulaic quality”, sent un dels més freqüents “*the summons to revenge*”: un missatge de venjança contingut en el suïcidi que en algunes obres adopta la forma d'una acusació. Des d'aquesta mirada es poden entendre les reescriptures renaixentistes de la llegenda de Lucrecia, en què el suïcidi de l'heroïna reclama la seva revenja; el suïcidi d'Ofèlia, que contradiu les restriccions imposades pels

homes i, de retruc, els damna, o Romeu i Julieta, que es revoltent contra la subjecció dels pares (Sanderson 1992: 200-203). El suïcidi, en ocasions, cerca elevar la pròpia imatge, fer-la honorable. Això pot implicar, fins i tot, fer-ne una escenificació artística, com en el cas de la Cleòpatra de Shakespeare, en què la protagonista prepara en detall la seva mort (Sanderson 1992: 203-204). El suïcidi és un acte artificio i teatral, fins al punt que els personatges ben sovint evoquen la “*theatrum mundi metaphor*” i es comparen amb actants o es genera un distanciament amb l’escenificació d’un suïcidi en un teatre dins del teatre, com una manera assossegada d’abordar la complexitat de la mort voluntària (Sanderson 1992: 205-211).

Pel seu costat, Langley (2010) s’interessa per la representació de dues figures amb analogies en la literatura renaixentista anglesa: el narcisista i el suïcida, personatges que denoten una incipient introspecció pròpia de la modernitat –el lligam entre suïcidi i narcisisme és prou evocador. Tant en el narcisisme com en el suïcidi trobem una autoreferència: enamorar-se de si mateix i matar-se a si mateix, actes que s’articulen com a contraris –estimar i matar– però que acaben sent igualment destructius.²³ Es representen de forma diversa, ja que en alguns casos s’erigeixen com a exemples negatius del que comporta un individualisme o una introspecció excessiva, o una exaltació desmesurada de la imatge i el cos –com en les traduccions renaixentistes del relat ovidià d’Eco i Narcís–, però en d’altres posen en valor el subjecte autoconscient, que no necessita la reciprocitat per existir –com en la representació del suïcidi de Brutus a *Juli Cèsar* (1599) de Shakespeare.

Tanmateix, ha quedat clar que la tolerància que es mostra cap al suïcidi en el camp de la ficció no correspon amb la complexa percepció que se’n té socialment: “Thus, what distinguished the Renaissance attitude to suicide from that of the Middle Ages was not a sudden access of enlightenment but a new insistence on individualism which made ultimate moral problems of life, death and responsibility seem more fluid and complex than before, and very much more

²³ Langley (2010) presta atenció al vocabulari, a l’estructura de l’oració i a les estratègies retòriques. El *si mateix* –el *self*– es troba dividit en dues meitats, de manera que, en l’articulació de l’acte, el subjecte i l’objecte coincideixen: el *si mateix* és tant qui fa com qui rep l’acció. No és que el suïcida o el narcisista no entri en diàleg per constituir-se, sinó que estableix un diàleg amb si mateix.

open to question” (Alvarez 1973: 147-148). Així, autors com John Donne amb l’assaig *Biathanatos* (1608/1646) o Robert Burton amb *The Anatomy of Melancholy* (1621) obren la porta a discutir sobre el suïcidi i a considerar-lo des de la comprensió en lloc de la condemna (Alvarez 1973: 148-163). De fet, el *Biathanatos. A Declaration of that Paradoxe, or Thesis, That Self-homicide is not so naturally Sinne, that it may never be otherwise* es considera la primera obra anglesa que defensa el suïcidi –un tractat que, més endavant, posarem en relació amb el poemari *Biathànatos o L’elogi del suïcidi* (1982) de Vicenç Altaió. Donne l’escriu el 1608 però no es publica fins passats quinze anys de la seva mort, el 1646, per la incomoditat que li provoca. L’autor és modern en el plantejament: confessa que ha tingut la temptació de suïcidar-se, revisa els arguments medievals i els contradiu i defensa que qui es mata pateix una malaltia de l’ànima i frisa d’assolir la glòria eterna, per la qual cosa no pot ser delictes (Alvarez 1973: 148-160, Zambrano 2006a: 19-20). D’aquesta manera, en el Renaixement tardà el suïcidi és un tema de debat, posant en dubte el sistema de dogmes cristians i anunciant la racionalització de la discussió que vindrà més endavant amb els arguments dels filòsofs de la Il·lustració (Alvarez 1973: 71-72).

2.2.4. EL SUÍCIDI EN LA LITERATURA BARROCA I IL·LUSTRADA

En la literatura del Barroc i de la Il·lustració es nota un decreixement, i fins i tot una pèrdua, d’interès en el tema. La presència més discreta en comparació amb altres períodes sembla justificar l’escassetat d’estudis que se li han dedicat. Això no treu que s’ha posat de relleu la pervivència dels models literaris clàssics, cridant especialment l’atenció les heroïnes, amb personatges centrals com Lucrecia (Bousquet 2002 o Chao 2011), així com el pensament dels filòsofs il·lustrats i la seva repercussió en el tractament literari del suïcidi des d’una òptica més racional (Favre 1978 o Schuster 2017).

Les novel·les i llegendes d’enamorats que expressen desesperats el seu desig de morir o que anhelan unir-se en el més enllà, culminant sovint amb el suïcidi, són freqüents, seguint l’estela dels mites clàssics encara presents (Favre 1978). La història de Dido, per exemple, continua ben vigent. La literatura barroca

prefereix la versió virgiliana del mite i deixa força de banda el tema de la castedat, per situar en el moll de l'os "la dialèctica de la razón y la pasión" (Walthaus 1994: 1181) –tot i que, com ara veurem, diversos autors assenyalen que la virtut i la castedat són atributs encara destacats en les heroïnes suïcides. Lope de Vega reescriu el mite de la reina cartaginesa a diverses de les seves obres: l'episodi de la separació de Dido i Enees inspira quatre textos de l'autor en què una dona evoca el seu suïcidi, tot i que l'única que en fa un intent –sense èxit– és la protagonista de *La Dorotea* (1632) (Sánchez Jiménez 2018). Al capdavant, Lope de Vega considera el suïcidi un acte contrari a la moral i el fa aparèixer relativament poc, tot i que l'al·ludeix tant en l'obra dramàtica com en la no dramàtica i sovint remet a mites clàssics de suïcides –com el sonet XVIII de les *Rimas*, consagrat a Píram i Tisbe, o les nombroses referències a Lucrecia (García Lorenzo 2017).

La figura de Lucrecia és constantment evocada en el segle XVII. De fet, veurem que, un segle més tard, el 1769, Joan Ramis li consagra una obra teatral on posa de relleu la virtut i l'honor. Lucrecia és un personatge central en els debats sobre el suïcidi: és el símbol de la llibertat del poble romà, però amb un final incòmode per a la moral de l'època. La ficció tendeix a representar el seu suïcidi com a honorable pel fet de ser inevitable, tot i que no es lliura de ser un personatge ambigu (Bousquet 2002). Lucrecia experimenta certa cristianització, encarnant virtuts com la castedat i assimilant-se a la figura de Judit, i s'erigeix com a model d'heroïna, un paper que sembla que les dones només aconsegueixen si encarnen "valeurs féminines" (Bousquet 2002: 196-199). Aquesta representació de l'heroïcitat de les dones la trobem en autores com Margaret Cavendish, que segueix l'estela del suïcidi i l'heroïcitat de Lucrecia a «*The She-Anchoret*» (1656), on la protagonista se suïcida per preservar la seva castedat i defensar el seu país, ja que no sucumbeix a les amenaces del rei que la pressiona perquè s'hi casi (Chao 2011).

Al cap i a la fi, la reescriptura i resemantització d'històries, personatges i motius de l'Antiguitat són habituals al barroc i, de retruc, com hem vist amb Lope de Vega, al Segle d'Or espanyol, un període on el suïcidi ha estat força estudiat (Dickenson i Boyden 2004, Marías 2013, Arellano 2015, García Lorenzo 2017 o

Sánchez Jiménez 2018). A l'obra de Juan Pérez de Montalbán i en la de María de Zayas la passió amorosa condueix sovint al suïcidi, sobretot en el cas dels personatges femenins, en què funciona com una sortida que habitualment no es regeix per la moral de l'època. Els suïcidis de dones, com ocorre en la literatura clàssica, són una forma d'evasió –enfront del rebuig de l'estimat–, d'expiació –per una deshonra– o bé de dol –per la mort de l'amant; tanmateix, “si bien se encuadran en esta tradición clásica, hay una adaptación ideológica a la mentalidad áurea, ya que la honra y el sexo prematrimonial o adúltero tienen un papel crucial en los suicidios femeninos” (Marías 2013: 269-270). Altrament, en alguns casos, amb el suïcidi d'un personatge de l'Antiguitat el que es vol és oferir un contraexemple, com ocorre amb la figura de Judes Iscariot. La representació que se'n fa al Segle d'Or, com ocorria a l'Edat Mitjana, beu de la *Llegenda àuria* i entremescla elements dels evangelis amb altres de folklòrics que accentuen la maldat del personatge (Arellano 2015).

D'altra banda, els estats melancòlics es consideren de cada vegada més des d'una òptica racionalista, que admet que el suïcidi no es pot tractar com un crim (Alvarez 1973: 164-165). De fet, França el despenalitzarà després de la Revolució. El racionalisme continua allunyant-se dels argumentaris religiosos i morals i accentua la idea que respon a una malaltia, tot i que també es defensa que l'ésser humà té el dret de decidir si vol treure's la vida (Zambrano 2006a: 20-23). Els debats que vehicula la Il·lustració propicien una nova mentalitat: el racionalisme comprèn el suïcidi com un fet sociocultural però també es comença a defensar com un acte de llibertat individual, ja que l'aspiració a decidir sobre la pròpia vida esdevé central; tanmateix, malgrat que els intel·lectuals il·lustrats s'esforcen a aportar arguments per a la seva despenalització, es mantenen en un àmbit teòric i en cap cas inciten a provocar-se la mort, final que consideren un fracàs (Cuevas 2006: 11-13). L'oposició a la moral cristiana per afavorir la filosofia de l'Antiguitat és pròpia del Segle de les Llums, en què el debat dels intel·lectuals sobre el suïcidi sembla interessar-se més aviat per quines són les circumstàncies en què pot ser acceptable (Favre 1978). En aquest context, David Hume publica *Sobre el suïcidi* (1756/1783), on relativitza el valor de la vida humana i defensa que el suïcidi és un acte de llibertat (Zambrano 2006a: 20-23).

Hume sosté que cap acció humana no pot alterar l'ordre natural, predisposat així per la divinitat en cas que existeixi (Schuster 2017: 6-7). A *Sobre el suïcidi* coincideix amb “el punto de vista moral” que adopta Jean-Jacques Rousseau a les cartes XXI i XXII de *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), tot i que mentre que la novel·la de l'escriptor francès té una recepció molt positiva, l'assaig de l'autor anglès genera recels, fins al punt que no es publica fins uns anys més tard, incloent llavors una cita de les cartes de Rousseau (Schuster 2017: 4-6). Tanmateix, Bédé (1966) sosté que és un error identificar el posicionament de Rousseau amb les paraules del personatge, ja que no està clar que hi estigui d'acord. A la novel·la, el preceptor enamorat es planteja treure's la vida i aleshores argumenta –en la línia dels raonaments de Hume– que el suïcidi no contradiu la natura ni va en contra de la societat (Schuster 2017: 7-8). La novel·la epistolar *Clarissa Harlowe, the history of a young lady* (1747) de Samuel Richardson, en què la protagonista se suïcida per amor, podria ser-ne un precedent (Reesman 1998: 5). Schuster sosté que la recepció dissímil de les obres de Hume i Rousseau és lligat al fet que a l'Anglaterra de l'època el suïcidi esdevé una preocupació pública (2017: 6-9).

Més enllà que Rousseau pogués haver llegit el manuscrit de l'obra de Hume, Schuster es decanta per una influència comuna: les *Cartes perses* (1721) de Montesquieu, on es critica l'estructura social i moral europea des de la mirada estrangera d'Usbek, que veu amb horror les lleis en contra dels suïcides i defensa que la mort voluntària no és un atac a la natura –argument d'arrel senequiana– ni a la societat (2017: 9-11). A la novel·la, Montesquieu defensa la mort honorable abans que la resignació: el personatge de Roxane se suïcida sobretot per revoltar-se contra l'opressió de l'home (Favre 1978). D'acord amb Higonet, el suïcidi serveix perquè Roxanne pugui esdevenir un subjecte autònom i establir el seu propi relat (2000: 232-233). A més del contingut, també la forma que escullen Montesquieu, Hume i Rousseau per desenvolupar el tema és similar: el diàleg o les cartes fictícies que simulen un debat (Schuster 2017: 10).

Malgrat que el tema s'embolcalla de racionalitat, es considera poc atractiu per fer-lo matèria literària (Alvarez 1973: 168). Una mort real, però, eleva el

suïcidi a acte de gran potència estètica: la de Thomas Chatterton, “the most famous of all literary suicides”, convertit “into a symbol of the doomed poet”, que aparentment es mata davant la impossibilitat de viure dignament de l’escriptura (Alvarez 1973: 181-193). La mitificació del poeta és afavorida pel fet de tenir només disset anys, de demostrar un talent literari no valorat i de treure’s la vida, en el context d’una Anglaterra en què hi ha un debat obert sobre el suïcidi que es veu reflectit en la literatura. Chatterton propicia el canvi en la concepció de la mort voluntària al llarg del segle XVIII, ja que el Romanticisme en farà una representació interessada erigint-lo en símbol de llibertat i rebel·lia (Losada 2006b: 79-107).

2.2.5. LA FASCINACIÓ PER LA MORT EN EL ROMANTICISME

A l’imaginari popular, el suïcidi és un acte constituent de l’estètica romàntica. Malgrat que les ciències mèdiques comencen a tractar-lo com una malaltia que s’escampa perillosament, en el camp de la ficció es torna un motiu potent que eleva els personatges a la categoria d’herois i heroïnes. A grans trets, la crítica el percep, en alguns casos, com un gest passional i impulsiu, però, en d’altres, com un acte racional que respon a un propòsit o que pretén vehicular una protesta. La crítica se n’ha ocupat de manera remarcable, interessant-se per diferents aspectes, com la cosmovisió romàntica (Reesman 1998, Cuevas 2006 o Sebold 2011), la construcció social del gènere en la representació del suïcidi i la seva feminització progressiva (Higonnet 1985, 2000 i 2015, Flores 2006, Manolakev 2002, Faubert i Reynolds 2015, Faubert 2015, Christiansen 2015, Fernández 2016 o Martín Villarreal 2019) o fins i tot els plantejaments suïcides que apareixen en l’incipient gènere de la ciència-ficció (Burgos-Lovèce 2006 o Koretsky 2015). També s’ha estudiat el suïcidi romàntic en diferents literatures, com l’espanyola (Sebold 1973 i 2014, Goldin 1980, Aymes 2001, González 2006 o Castro 2008), la hispanoamericana (Azougarh 2006 o Sandoval 2007), la francesa (Bowman 1975 o Hiddleston 2002), la russa (Manolakev 2002 o Nikolaev i Shvetsova 2015), l’alemanya –amb el corrent propi *Sturm und Drang*– (Riesco 2006), la britànica (Bartel 1960, Losada 2004, Reynolds 2015 o Singer

2015) i la nord-americana (Wiedmann 1995, Lerate 2006 o Gaudet 2012). I figures destacades, com Germaine de Staël (Bédé 1966 o Foerster 2016) i Ugo Foscolo (Juan-Navarro 2005), així com la recepció de Chatterton (Losada 2003 i 2006a) i la novel·la que fa d'estendard del període, *Werther* (Jost 1968 o Feuerlicht 1978).

Més enllà del personatge prototípic al qual la passió exacerbada condueix a posar fi a la vida, en el pensament romàntic la fascinació per la mort és crucial, possiblement perquè l'apropament a la finitud fa sorgir amb intensitat la consciència de la individualitat; això, tanmateix, va de la mà d'una nova por a la incertesa que acompanya la mort, hereva de la racionalitat i el cientisme que mira d'explicar-la (Cuevas 2006: 14-15). El suïcidi s'erigeix com a forma d'encarar-se a la mort des de la pròpia capacitat de decisió: “terror a la muerte y atracción por el suicidio no son fenómenos irreconciliables” (Cuevas 2006: 16). La llibertat és un dels trets més definitoris del Romanticisme, si bé en l'àmbit del suïcidi troba l'oposició de la moral cristiana i el qüestionament del materialisme filosòfic –amb el baró d'Holbach com un dels principals referents, que sosté que la sensació de llibertat és il·lusòria perquè l'ésser humà està condemnat al determinisme– i la medicina –que creu que tal acte no es realitza amb facultats mentals plenes, de manera que no es fa lliurement (Cuevas 2006: 21-23). El suïcidi, doncs, s'insereix en el discurs de la ciència mèdica, coincidint amb la descrita com a epidèmia de suïcidis que comença a finals del segle XVIII i la convicció que amb el progrés i la civilització n'augmenten els casos (Cuevas 2006: 12, 16-21). L'incipient ciència-ficció reflectirà aquests recels. Burgos-Lovèce (2006) es fixa en la configuració del suïcidi a l'inici d'aquest gènere, a la primera meitat del segle XIX, on detecta que els avenços i experiments científics i tecnològics alteren fins a tal punt els personatges, que només albiren la mort com a escapatòria, com ocorre a *The Sandman* (1817) de E.T.A Hoffmann, *The Mortal Immortal* (1834) de Mary Wollstonecraft Shelley i *Rappaccini's Daughter* (1844) de Nathaniel Hawthorne.

A les acaballes del segle XVIII, la fascinació pel lúgubre i els espais decadents i associats a la mort –tombes, cementiris– sembla un “phénomène fin de siècle”, però això no té per què lligar-se sempre al desig de la mort, sinó que més aviat es configura una estètica en què la proximitat de la finitud desperta la

consciència del moment vital i convida a afrontar l'inevitable, en paral·lel al desenvolupament d'una cultura de l'evasió –amb la proliferació, per exemple, de l'opi (Favre 1978). La idea del suïcidi és més atractiva pels romàntics que la seva realització, en la mesura que és una metàfora que permet vehicular el seu confrontament amb la realitat, el seu turment (Sebold 2011: 320). En paraules de Cuevas, “el suicidio satisfacía una de las necesidades de principios del XIX: la posibilidad de evasión –la evasión definitiva– de la sociedad contemporánea, de la civilización, el progreso y el utilitarismo” (2006: 16). La imaginació trenca les delimitacions geogràfiques i temporals, i tant se somia amb el futur com s'evoquen terres llunyanes i entorns naturals, sent el suïcidi el “viaje absoluto” (Riesco 2006: 93-95). La mort, de fet, és percebuda com una fusió amb la naturalesa, que de vegades adopta tal immensitat que amenaça la petitesa humana, i es fa rica en simbolisme, tot i que “la incorporación a la naturaleza, telón de fondo de las divagaciones suicidas, no deja de ser una carta en blanco que los románticos procesan a su antojo, sin excesivo afán de coherencia” (Riesco 2006: 97-100).

La nova aparició del suïcidi a la ficció és fruit de “condicionantes culturales”, com la incertesa enfront de la mort o l'ànima de llibertat i d'individualitat, però la literatura no és la responsable del debat que es produeix sobre el suïcidi (Cuevas 2006: 33).

El suicidio es en la literatura romántica un motivo de trasgresión, una ruptura de la norma establecida (...) y se entiende como ficción. Su significado no es el de desafío a la muerte, es el resultado final de la resolución de un conflicto. En el momento en que el suicidio se explica racionalmente, pierde interés para la literatura. Esto explica por qué durante la Ilustración, aunque el debate intelectual está en su punto álgido, no aparece como motivo literario, y renacerá con fuerza en el Romanticismo, en donde sí cumplía esta función trasgresora. (Cuevas 2006: 33-34)

També el tractament que rep és diferent: a la Il·lustració la pobresa és una motivació vàlida per suïcidar-se, mentre que en el Romanticisme aquesta seria una raó mancada d'heroïcitat, ja que només “las grandes pasiones llevan al

hombre a su suicidio” (Cuevas 2006: 34).²⁴ Tanmateix, la literatura de la Il·lustració i la del Romanticisme tenen certes afinitats: moltes narracions que inclouen el suïcidi tendeixen a situar-se en cultures llunyanes –com *Les lletres perses* de Montesquieu, *The Orphan of China* de Voltaire, *Zulma* de Germaine de Staël o *Atala* de Chateaubriand–, per poder-ne fer un tractament més lliure, tot i que això produeix una “racialization of suicide”, en què s’accentuen trets com la irracionalitat, sobretot quan les protagonitza un personatge femení (Higonnet 2000: 232).

Així, en la literatura el suïcidi esdevé motiu d’un gran potencial simbòlic i s’envolta d’arguments propis (Cuevas 2006: 33). S’inicia la caiguda de la totalitat a favor del fragmentari i l’ambivalent, i els autors afaïçonen “la vida de sus héroes mediante estrategias de expresión basadas en la hipertrofia de lo subjetivo” (Riesco 2006: 86). El suïcida es deixa de considerar algú que ataca Déu i la societat, perquè “está explícitamente fuera del orden social o místico”, i destaca per la seva individualitat (Riesco 2006: 101-102). L’exaltació de la cultura nacional i de les seves arrels, que es troben en el pensament clàssic, fa de qui es treu la vida un personatge nostàlgic, noble i lliure. El suïcidi és un acte de rebel·lia premeditat –que no pot ser fruit de la desesperació momentània, sinó que ha d’estar precedit per un període de malenconia–, que aspira a cloure lliurement el relat vital i a dotar el gest final d’expressivitat (Riesco 2006: 87-90). Es converteix en una forma d’ordenar la vida d’un personatge i de donar-li un final impactant a l’obra, amb una escena impregnada d’horror, teatral, en què es destaca la individualitat i l’heroïcitat del protagonista, que sol ser jove i, per tant, incorrupte (Goldin 1980: 223-225, Riesco 2006: 87).

I és que la genialitat i la mort en la joventut es converteixen en un mite, que tan bé encarna Thomas Chatterton –i també John Keats, tot i que la seva no sigui una mort desitjada (Alvarez 1973: 194-199). Chatterton esdevé un referent constantment evocat pels autors romàntics, que en glorifiquen la mort en plena joventut i en valoren la seva faceta de geni al marge de la societat, incomprès i

²⁴ D’acord amb Riesco, les justificacions pel suïcidi romàntic són àmplies: “Reconciliación con el todo, ansia de lo ilimitado, atajo teológico, destino despiadado, búsqueda del reposo, salvación al filo del derrumbe, inmolación prometeica, expresión del verdadero amor, salto desde la cumbre: por las páginas de los románticos desfila un raudal de justificaciones para la muerte libremente elegida” (2006: 105).

menystingut, que lluita contra les adversitats per dedicar-se a la literatura (Losada 2003: 124-125). La majoria d'autors –sent els primers els romàntics anglesos, com William Blake, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Percy Shelley o John Keats– en recreen la mort sense emetre consideracions morals, malgrat el complex debat sobre el suïcidi que té lloc a l'Anglaterra del moment (Losada 2006a: 44-45). Si al segle XVIII es considera que la població anglesa és la que més se suïcida del món, motivada per qualsevol nimietat, aquesta assumpció prové d'observacions que els estrangers van repetint, però també de la intensitat amb què els anglesos debaten sobre el suïcidi (Bartel 1960: 145-147). Els arguments principals amb què s'explica aquesta inclinació són el clima –els núvols i la boira– i la tendència malencònica, tot i que hi ha qui ho atribueix als hàbits de vida o a l'expansió de l'ateisme i el racionalisme (Bartel 1960: 149-150). Com hem vist a l'apartat dedicat a la conceptualització del suïcidi, dins l'imaginari popular, al segle XVIII l'Anglaterra és un país de suïcides, afectats per la malaltia –*English malady*– que es coneix com a *spleen*, que genera un estat malencònic i decaigut (Losada 2004: 467-468). Així, es literaturitza el suïcidi real de Chatterton i es codifica repetint una sèrie de motius: “su juventud, su ambición, su agonía o su soledad frente al mundo” (Losada 2006a: 45). Tanmateix, cada autor hi afegeix elements personals que li serveixen per evocar experiències pròpies, com la dedicació a la creació literària o l'enfrontament de la mort (Losada 2006a: 45-46).

Esta glorificación del individuo trágico, solitario y abandonado hizo que el juicio moral sistemático en otras representaciones de suicidas fuera dejando paso a rasgos de admiración, respeto, y casi adoración del personaje. Además el retrato del suicida romántico, del hombre solitario e individualista, ocurre a la vez que se produce un renacimiento de la tradición trágica del suicidio por amor en el *Werther*. El de Werther fue el suicidio literario que complementó el suicidio real de Chatterton. (Losada 2006b: 96)

Cal insistir en la consideració que la publicació de *Werther* (1774) pocs anys després de la mort de Chatterton és una fita essencial del moviment romàntic, que determina l'anàlisi del tema des del punt de vista de la seva

recepció. Coincideixo amb Feuerlicht quan diu que la novel·la “probably contains the most famous suicide in literature” (1978: 476). És, de fet, una de les obres més analitzades i al·ludides pels estudis literaris del suïcidi. S’hi remet sobretot des de l’interès per la forma, pel seu reflex de la realitat i de l’autor i també des de l’impacte social de la seva recepció –l’anomenat *efecte Werther* o *febre Werther* que hem tractat. Jost identifica el personatge central de la novel·la amb el mateix Goethe, que viu un desengany amorós amb esdeveniments coincidents amb els de l’obra –sobretot de la primera part–, i també amb el suïcidi del seu amic Karl Wilhelm Jerusalem –en relació amb la segona part (1968: 175-178). Goethe es decanta pel gènere epistolar perquè en el segle XVIII dona versemblança i credibilitat a la història, conformant així una obra on la primera persona pot parlar des de la intimitat, en una mena de precedent del monòleg interior (Jost 1968: 194-195). S’ha considerat que l’autor alemany fa un tractament modern del suïcidi perquè l’aborda des del subjectivisme, perspectiva que funcionarà com a exemple literari (Zambrano 2006a: 24-25). Jost compara el plantejament del suïcidi de Werther amb *Julie ou la Nouvelle Héloïse*: si Rousseau l’evoca com una possibilitat però els personatges són conscients dels límits i s’hi sotmeten després de reflexionar-hi, Goethe trenca els límits i aspira a l’absolut (1968: 182-185). De fet, el suïcidi de Werther no es deu a un moment de crisi, sinó que és una reacció nihilista davant la pèrdua de sentit de la realitat, anunciant el posicionament de desencant que és incipient a l’època; és una resposta “non più ad una crisi determinata di senso in un contesto ideale sostanzialmente intatto, ma ad una crisi di senso globale”, és una “nostalgia per l’assoluto”, “un suicidio dettato da nostalgia religiosa” (Garaventa 1994: 92-102).

El tema de la mort voluntària és present en tota l’obra: hi ha al·lusions i imatges que avancen el final tràgic, des de l’inici, quan a la primera carta Werther es plany, fins a referències a un ram de flors llançades al mar, a una tomba com a espai de repòs i salvació o a persones que es treuen la vida (Jost 1968: 179-180). L’evocació d’aquesta sèrie de situacions i elements escampats que remetien al suïcidi final funciona com a correlat objectiu (Jost 1968: 195). Werther es refereix constantment al cor, demostrant que descobreix la realitat i viu les experiències sempre a través de les emocions; a més, es troba immers en un

món d'imaginació, abocat a la lectura literària, per mitjà de la qual es construeix una identitat (Reesman 1998: 24-33). I també és prou rellevant la seva devoció per la natura, una natura que es confon amb un món mític i espiritual –“Werther venerates the creative ability of nature as more and more he embraces a life of self-abnegation”– i que també es vincula a la mort: el protagonista explica com una noia abandonada per l'estimat es mata ofegant-se –“His turning to the feminine attribute of emotion over the rational perception of the world strongly suggests that while his manner of suicide is masculine, his motive is feminine” (Reesman 1998: 41-44). De fet, la naturalesa dona a Werther una justificació per al suïcidi: és un acte natural que fins i tot els animals duen a terme –el protagonista ho exemplifica amb una raça de cavalls–, però, sobretot, es convenç per la imatge de la natura que neix i mor, i fins i tot s'autodestruïx (Feuerlicht 1978: 485). En aquest sentit, Goethe recorre a dos arguments favorables al suïcidi que encaixen amb la caracterització de Werther: d'una banda, el desig de morir és una “maladie de l'esprit” per la qual cosa no es pot culpar qui la pateix i, d'altra banda, la novel·la es pot interpretar com a “allégorie de la passion du Christ” –reforçada per les referències bíbliques i religioses–, de manera que es pot entendre com un “suicide mystique”: “Le sacrifice de Werther sera achevé dans une chambre tranquille convertie en une sorte de chapelle” (Jost 1968: 181-182). Amb el comportament de Werther, Goethe fa una al·legoria de “the scene of Christ's passion”, fins al punt que decideix sacrificar-se pel bé de Charlotte i Albert (Reesman 1998: 33-34).

Altrament, Feuerlicht proposa que es pot entendre el suïcidi de Werther, en primer lloc, des de dos conceptes de la psicologia social i la sociologia: l'anomia –perquè el protagonista només es guia per les lleis internes i no s'adapta a les normes socials– i l'alienació –perquè sovint se sent fora del món (1978: 478-479). Ara bé, creu que el concepte que més s'adiu a la justificació del seu suïcidi és l'instint de mort:

Whatever the origin of young Goethe's own self-destructive urges may have been, urges perhaps exacerbated by their very opposite, a compulsive and excessive creativity, he endowed the protagonist of his first novel with an irrational death wish, something akin to Freud's death instinct. This thesis implies

that Werther has no reasons that induce him to suicide but that his suicidal drive is anxious to find such reasons and uses them as a disguise and a pretext. Thus an irrational urge is lurking behind its manifold rationalizations. (1978: 479-480)

Val a dir que, encara que *Werther* sol situar-se als inicis del moviment romàntic, segons Sebald la primera obra europea del Romanticisme i que inclou un suïcidi és *Noches lúgubres* de Cadalso, que s'escriu el 1771 (2011: 321). Goldin defensa la consideració d'aquesta obra com a romàntica per l'enfrontament del protagonista amb la societat (1980: 34). Tediato, afligit per la mort de l'estimada, viu d'esquenes a la religiositat, se sent emocionalment diferent –i superior– de la resta, cosa que l'aboca a la solitud i als pensaments suïcides, experimenta atracció pel cos de la difunta i es compadeix contínuament de si mateix (Goldin 1980: 41-46). *Noches lúgubres* és, a més, una obra influent. Sebald (2014) veu en la novel·la epistolar *Voyleano o la exaltación de las pasiones* (1827) la seva petjada, però també la de *Werther*. El protagonista és un personatge exaltat i sensible, que ha llegit la novel·la de Goethe i se sent contínuament temptat pel suïcidi, tot i que li desagrada perquè el considera un acte covard, de manera que no l'arriba a dur a terme, malgrat que no dubta a actuar de tal forma que el sentencien a mort. Val a dir que en la literatura espanyola els suïcides són empesos per la passió, però són conscients de la condemna moral que això comporta (Cuevas 2006: 34-35).

A tombant del segle XVIII, la influència de *Werther* és ben palpable, com es veu a *Les darreres cartes de Jacopo Ortis* (1802) d'Ugo Foscolo. En aquesta novel·la epistolar –en què també es percep la influència d'obres com *Pamela* de Richardson (1740) i *La Nouvelle Héloïse*–, el protagonista s'aboca al suïcidi per la corrupció del país i per l'amor impossible cap a Teresa (Juan-Navarro 2005: 123). Jacopo és un heroi angoixat i depressiu, que s'identifica amb la natura i que al·ludeix repetidament la mort. La novel·la es construeix a partir de “tres niveles discursivos” que l'estructura en cartes facilita: l'amorós –Jacopo s'obstina a desitjar una dona compromesa–, el polític –el protagonista s'oposa al Tractat de Campo Formio, que consolida el domini estranger del país i impedeix la seva unificació– i el literari –Jacopo s'aboca a l'art i l'escriptura com a via de transcendència, però es veu frustrat per l'artificiositat i la incapacitat de reflectir

la profunditat del món—, dimensions de la història que no fan sinó conduir Jacopo a la mort, l'única sortida possible enfront de la inamovible realitat (Juan-Navarro 2015). El seu suïcidi és potencialment simbòlic: “El último mensaje no es, lógicamente una carta, sinó un gemido, una vuelta no ya a la simple oralidad, sino a aquella que precede a la articulación lingüística del pensamiento, una regresión al primer sonido emitido al nacer. Con este gemido, Jacopo, la voz de la naturaleza, vuelve a ella, para disolverse en el abismo” (Juan-Navarro 2005: 139-140).

L'impacte de Werther arriba fins als Estats Units on l'obra es converteix en un fenomen de masses i en un referent per al gènere sentimental (Bell 2011). Podem notar que el suïcidi en la literatura nord-americana d'aquest període —que coincideix, de fet, amb l'inici de la literatura estatunidenca— ha despertat cert interès. Diu Lerate que, malgrat l'èxit que té a Europa el suïcidi literari, amb prou feines apareix a la novel·la nord-americana del període que abraça del 1775 al 1850, i ho atribueix a “una serie de factores históricos, religiosos, político-jurídicos y sociales”: el país de nova creació que és els Estats Units tracta el suïcidi des de l'òptica dels puritans —d'una estricta moral religiosa— que arriben a l'inici del segle XVII i, tot i que a poc a poc es va despenalitzant en el camp legal, les penúries i dificultats dels primers temps obliguen a prioritzar en qualsevol cas la supervivència de la població (2006: 66-71). Gaudet, en canvi, fa una apreciació diferent, ja que afirma que les primeres novel·les nord-americanes recorren reiteradament al suïcidi, de fet, assegura que ho fan molt més que les britàniques (2012: 591, 595). L'aproximació que els estatunidencs fan del suïcidi es diferencia de la britànica per la ideologia política provinent de la Revolució Americana, que accentua la responsabilitat individual i la independència: la idea d'autodeterminació, de llibertat de decisió en la mort, “reflects the ideology of a Revolutionary culture” (Gaudet 2012: 592-600). Ara bé, la propagació dels ideals de llibertat difícilment encaixen amb la legalitat de l'esclavitud, i proliferen les històries d'esclaus virtuoses que prefereixen el suïcidi a una vida de servitud, de fet, la ficció fixa una narració en què l'esclau només pot ser lliure per mitjà de la mort; tanmateix, a partir de les primeres dècades del segle XIX, el motiu del suïcidi de l'esclau s'utilitza sovint per atacar aquest

sistema opressiu (Gaudet 2012: 602-605). La novel·la sentimental manifesta una tensió entre la voluntarietat i els ideals de la Revolució i la manca de control que té l'individu sobre la realitat: “the suicides so popular with early American writers express in particular and illuminating ways the incommensurability of voluntaristic individualism with lived reality” (Gaudet 2012: 607-610).

El suïcidi a la novel·la sentimental –majoritàriament escrita per i per a dones–, s'utilitza sovint com a contraexemple i prolifera a partir de finals del segle XVIII (Lerate 2006: 72). És el cas de *The Power of Sympathy* (1789) de William Hill Brown, primera novel·la nord-americana on apareixen suïcidis i d'un caràcter moralitzador: un entramat d'històries amoroses aboquen diversos personatges a la mort, servint d'il·lustració de la fatalitat de les relacions il·lícites (Lerate 2006: 72-75). A la novel·la gòtica *Wieland; or The Transformation* (1798) de Charles Brockden Brown, el protagonista se suïcida després d'haver assassinat la seva família, embogit; l'obra és innovadora per la caracterització psicològica dels personatges i el vincle entre les atrocitats comeses pel protagonista i el fanatisme religiós (Lerate 2006: 75-77). Brown segueix el tractat *Zoonomia; or, The Laws of Organic Life* (1794) d'Erasmus Darwin per construir la psicologia del personatge d'acord amb la seva teoria de l'erotomania, que descriu com una condició que pot portar al suïcidi; en el cas de *Wieland*, seria la maníaca passió per Déu el que el condueix a l'assassinat i, després, a treure's la vida (Wiedmann 1995: 28-78). També des de la descripció psicològica Wiedmann (1995) analitza *The Blilhedale Romance* (1852). En aquesta novel·la de Nathaniel Hawthorne el protagonista, que sembla que té tendències necrofiliques, experimenta símptomes i emocions de la “suicide-survivor syndrome”, després que una dona propera es mati llançant-se al riu (1995: 81-88). Altrament, en alguns casos els finals ambigus deixen a l'aire la possibilitat d'un suïcidi, com és el cas de *Moby Dick* (1851) de Herman Melville, en què la travessia a la recerca de la balena blanca es converteix en una obsessió que condueix el capità i la tripulació a la mort (Lerate 2006: 78-82).

Així mateix, als països hispanoamericans, el Romanticisme fa emergir a les obres literàries els trets culturalment distintius de cada poble. En el cas de la literatura cubana, les obres anti-esclavistes presenten personatges que se

suïciden per evitar la seva situació o per mostrar oposició al sistema; a *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel* (1839/1879) de Cirilo Villaverde, a tall d'exemple, l'esclau Pedro Carabalí se suïcida després de negar-se a parlar en espanyol (Azougarh 2006). A la novel·la mexicana *Clemencia* (1868) de Manuel Altamirano, la subjectivitat del personatge Fernando Valle es destaca per sobre del seu nacionalisme quan opta per suïcidar-se –més aviat per deixar-se afusellar– per no ser correspost en el seu enamorament: estant viu podria servir la pàtria, però la individualitat té més pes (Sandoval 2007).

Altrament, percebem un especial interès de la crítica d'aquest període en l'enfocament de gènere: s'entén que els estereotips i els rols influeixen en la representació i escenificació dels suïcidis i es presta una atenció rellevant a les autores. En el Romanticisme es consolida un trencament en els estereotips de gènere tradicionals, que concebien que morir per amor era un assumpte femení: els personatges masculins també fan mostra de sensibilitat i s'aboquen a la mort arrossegats per la passió amorosa (Reesman 1998). Però Higonet sosté que precisament això farà que augmentin les suïcides, ja que el motiu que empeny a la mort voluntària és afí al que tradicionalment s'havia atribuït als personatges femenins, això és, un desamor que constreny fins a la desfeta de la identitat – “Gradually, in what we may call a development of the Ophelia complex, the suicidal solution is linked to dissolution of the self, fragmentation to flow. The abandoned woman drowns, as it were, in her own emotions” (1985: 106). En aquest sentit, Flores (2006) descriu un “proceso de feminización del suicidio” en la literatura romàntica, ja que si bé hi ha una innovació en el fet que els personatges masculins protagonitzin suïcidis per desamor, ben aviat això es titlla de comportament femení, perquè són les dones les que s'associen a aquesta mena de motivacions, de manera que de cada vegada predominen més els personatges femenins que segueixen aquest patró, tot i que en alguns casos el seu suïcidi es representa com un acte de subversió i apareix un esclat en la seva devoció a l'amor. Així, sembla que si bé és cert que incrementen els personatges masculins que es maten per desamor, aquesta tendència es va refredant de mica en mica. Higonet, a més, observa que a mesura que el suïcidi es va percebent com una malaltia que cal medicalitzar, se'n va accentuant la

feminització, ja que les dones es consideren biològicament inferiors i més dèbils mentalment, per tant, més inclinades a patir-la (1985: 105). En el segle XIX “women’s suicide becomes a cultural obsession” i, de fet, tot i que el suïcidi és un tòpic de múltiples significacions, les morts femenines “are even more difficult to read than men’s because women’s autonomy is always in question and their intentions are opaque” (Higonnet 1985: 103). Es fa una construcció cultural d’un espai propici al suïcidi femení en el Romanticisme, el dels entorns aquàtics. Es configuren “«paisajes del suicidio»: espacios narrados que resultan, por las connotaciones que los rodean, especialmente sugerentes para ser escenarios de un suicidio” (Martín Villarreal 2019: 101). La dona que es llença a l’aigua, com ocorre a *Adelaida o el suicidio* (1833) de Joaquín del Castillo o a *La hija del mar* (1859) de Rosalía de Castro, se situa en un espai fronterer, fora de la nació, alteritzat, encara que a *La hija del mar* la immersió simbolitza una alliberació i un renaixement (Martín Villarreal 2019).

Tanmateix, la perspectiva adoptada a l’hora de llegir un suïcidi no ha estat neutra. La crítica ha tendit a donar més importància als herois i als autors romàntics, deixant més de banda les heroïnes i les autores –i, quan les ha tractades, sovint ha prioritzat la motivació amorosa i patològica del suïcidi en lloc de l’heroica i la racional (Faubert i Reynolds 2015). El suïcidi romàntic s’interpreta “as sentimental, pitiable, and even attractive”, motivat per impulsos, mentre que se’n pot fer una lectura en un altre sentit –“However there exists yet another signification of suicide in the period: as rational and intentional, a protest against tyranny and an assertion of autonomy, particularly in the context of slavery and the early struggle for women’s rights” (Faubert 2015: 652). És el cas de Mary Wollstonecraft. Els seus intents de suïcidi passen pel sedàs de les memòries del marit, William Godwin, i en surten convertits en actes passionals, wertherians; ara bé, a les seves cartes i a les obres de ficció *Mary, A Fiction* (1788) i *The Wrongs of Woman, or Maria* (1798), Wollstonecraft es decanta pel suïcidi com un fet racional, d’autodeterminació i de protesta –comparant la situació dels esclaus a les colònies amb la de la dona en el matrimoni, de manera que el suïcidi és vist com un acte de rebel·lia i llibertat (Faubert 2015: 652-655).

Altrament, en el corpus poètic de Mary Robinson es formula un suïcidi que trenca amb el marc de representació propi de l'època, en què el suïcidi és fruit o bé de la racionalitat o bé del sentiment. A la seqüència de sonets *Sappho and Phaon* (1796) no només s'enfronta a l'obligació de la dona de ser un ésser emocional, sinó que va més enllà; el salt final de Safo "signals a decision to conjure oblivion as the only possible alternative to the dominant epistemologies offered to Sappho –reason and sensibility", "the evacuation of sensation that frees the mind must be followed by a suicide that kills the body" (Singer 2015: 669), i és que "Sappho's final leap into the Leucadian deep mounts an allegory about both social and epistemological freedom" (2015: 671), perquè "Only through Sappho's suicide can the female body be reborn into new forms of sensation and knowing" (2015: 672). En aquest poema es mostra una Safo que adreça la mirada cap al cel, en comptes del mar, de manera que sembla que empenirà el vol, imatge que reforça l'auspici que la seva fama encara s'eleva més després de ser morta (Higonnet 2015: 688). La representació del suïcidi, en un període de reivindicacions de llibertats i de debats sobre les diferents formes d'esclavitud i d'opressió, conjura necessàriament un missatge polític, com demostra Higonnet davant alguns poemes de Mary Robinson i també de Felicia Hemans. Mary Robinson entremescla la conflictivitat de les categories de gènere i raça en el poema «The Negro Girl» (1800), en què s'alça la veu de Zelma, que presencia com els esclavistes s'emporten el seu estimat en vaixell enmig d'una tempesta, un fenomen natural que reflecteix la valentia de l'esclau i l'enuig de Zelma, que evoca el cel, on totes les persones podran ser lliures, i finalment es llança al mar (2015: 684-685). Així mateix, Felicia Hemans recorre a "figures of otherness", que de vegades va a cercar en personatges o ambients històrics, com als poemes «The Wife of Asdrubal» (1819), «The Suliote Mother» (1825), «The Bride of the Greek Isle» (1828), «The Indian Woman's Death-Song» (1828) i «Last Song of Sappho» (1831) (2015: 685-687). En els poemes d'aquestes dues autores, "the dramatic genre of the monologue usurps the position of discursive power, and at times attracts the voice of nature in support" (Higonnet 2015: 685). Amb la representació del seu suïcidi les heroïnes adopten una posició de resistència enfront de l'autoritarisme (Higonnet 2015: 688).

Germaine de Staël, admiradora de la *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau, s'inicia en la novel·la amb un conjunt d'obres on el suïcidi és recurrent: motivat per l'amor a *Mirza, ou Lettre d'un Voyageur* (1786), a *Histoire de Pauline* (1786) i a *Adélaïde et Théodore* (1795), i per venjança a *Zulma* (1794) (Bedé 1966: 56-57). A més, s'inspira en Safo com a arquetip d'heroïna suïcida, que recrea a *Delphine* (1802) i a *Corinne* (1807). A la primera, la protagonista es pren verí per no sobreviure l'amant, que ha estat condemnat a mort; ara bé, en l'edició de 1809, Delphine mor de malaltia –provocada per l'amor, tanmateix (Bédé 1966: 58-61). Corinne, una jove poeta talentosa i sensible, òrfena de mare, també es mor d'una malaltia fruit de la passió, que fa que es vagi apagant durant anys, sense fer res per salvar la vida perquè l'únic que desitja és morir (Reesman 1998: 9-10). El suïcidi femení a de Staël no és fruit ni de la bogeria ni de la histèria, sinó de la sensibilitat i la imaginació (Reesman 1998: 74-75). A les seves obres fictícies, “through suicidal gestures, her eponymous heroines *Delphine* (1802) and *Corinne* (1807) assert control over –validate and valorize– their life narratives” (Faubert i Reynolds 2015: 647). Tanmateix, tot i la recurrència del suïcidi femení a l'obra de ficció, aquest és un “suicide punitif, accompli publiquement par la femme pour hanter la vie de l'amant rendu coupable de sa mort” (Foerster 2016: 128). Reesman, en canvi, defensa que Corinne, per exemple, és descrita “as sincere and compassionate rather than as a manipulative female” (1998: 76) i, a més, en la seva mort no hi ha violència, sinó la dignificació del personatge: “the depiction of romantic suicide in this novel praises the victim not the act” (1998: 86).

Com veiem, Safo i la llegenda que envolta la seva vida i la seva mort és un tema habitual en el corpus de les escriptores del període, entre les quals es troba María Rosa Gálvez, que recorre al tema del suïcidi recurrentment en la seva obra dramàtica. Fernández es fixa en tres tragèdies, basades en llegendes històriques, en què les protagonistes se suïciden per tal de ser lliures: *Safo* (1801), *Florinda* (1804) i *Blanca de Rossi* (1804). *Safo* és una recreació de la llegenda de la poeta de Lesbos, amb clars trets romàntics, com la identificació dels sentiments de la protagonista amb la naturalesa, la passió desbordada, la rebel·lia, la llibertat i el suïcidi; *Florinda* parteix de la llegenda de la filla del comte

don Julián, del segle VIII: és violada pel rei i els personatges masculins li donen la culpa a ella, de manera que resol suïcidar-se; *Blanca de Rossi* s'inspira en una llegenda italiana: la protagonista lluita per alliberar la seva ciutat d'Acciolino, però aquest se n'enamora i vol casar-s'hi, davant el qual ella es mata, perquè no veu escapatòria (2016: 519-527). Així doncs, es tracta de protagonistes que cerquen la pròpia felicitat i la llibertat individual, però que es troben assetjades per un entorn opressiu, del qual només aconsegueixen escapar amb el suïcidi.

Altrament, Mary Shelley fa servir al suïcidi romàntic a novel·les com *Mathilda* (1819) i *The Last Man* (1826) (Reesman 1998: 16), però és a *Frankenstein* (1818) on ha generat més interès. Reesman veu un impuls suïcida en la voluntat de Victor de destruir la criatura que ell mateix ha creat; en alguns punts de la narració, imbuït per la culpabilitat, explicita el seu desig de morir i es llença a venjar les morts executades pel monstre, fins i tot sacrificant la seva vida (1998: 102-103). La genialitat i l'ànima d'exploració científica l'han conduït a anar més enllà, però "his pursuit of knowledge leads him to self-destruction" (1998: 106-111). A més, la criatura mata perquè se sent rebutjada per la societat i pel seu creador –un sentiment propi de l'heroi romàntic– i, al final, desitja morir per poder descansar en pau (1998: 104, 123-125). *Frankenstein*, per mitjà del suïcidi, mostra que la individualitat és el resultat del modelatge social, una fantasia (Koretsky 2015).

Val a dir que les relacions colonials entre la Gran Bretanya i l'Índia introdueixen un tema que aixeca polseguera: el *sati*. Spivak el fa servir com a cas il·lustratiu. El sacrifici de les vídues, abolit i criminalitzat pels britànics el 1829, consisteix en el ritual d'autoimmolació de les dones en la pira del marit mort: en aquest episodi, la veu de les dones és heterogènia i es perd. Les narratives colonials es mostren com a protectores de les dones –que s'han de protegir de la seva pròpia comunitat–, però sense comptar amb elles, sense reconèixer la seva voluntat o els seus desitjos (2020: 216-218). Gates (1988), de fet, sosté que els britànics "were obsessed with suttee", malgrat que no és una pràctica tan freqüent com es fa creure. Les incipients representacions a la literatura europea del segle XVII de la pràctica del *sati* tendeixen a comparar-la amb les morts heroïques dels personatges clàssics, però amb el pas del temps, i ja al segle XIX,

les vídues hindús es mostren de cada vegada més desvalgudes: “oppressed by myriad forces, unable to exert an independent will, and requiring rescue by enlightened Europeans”; el suïcidi ritual al qual es veuen abocades escandalitza la societat britànica, en un moment en què es planteja com ha d'intervenir la metròpoli en assumptes religiosos i culturals (Reynolds 2015: 675-676). A l'inici de l'època victoriana és habitual representar el suïcidi en contextos allunyats en el temps o en l'espai, per alliberar-se de les constriccions morals i legals britàniques, per això aquesta pràctica és un tema literari popular (Gates 1988). La novel·la *The Missionary: An Indian Tale* (1811) de Sydney Owenson explica la relació impossible entre la profeta hindú Luxima i un missioner portuguès, tot reflectint la tensió sobre la pràctica i també sobre el control de l'Índia, així com sobre la situació de les dones, “advancing pointed critiques of how gender and sexuality are deployed in imperial rhetoric and practice”. Owenson no es posiciona sobre el *sati*, sinó que explora les diverses violències que travessen els contextos de subalternitat i fa un paral·lelisme entre la protagonista de l'obra i Lucrecia (Reynolds 2015: 676-677).

Altres autores aborden el feix d'opressions de les dones colonitzades i racialitzades en relació amb el suïcidi. Per a Higonet, *Indiana* (1832) de George Sand, una novel·la on els suïcidis, o els seus intents, són abundants, representa aquest gest en un personatge secundari i racialitzat, la criada Noun, que s'ofega al riu quan es troba embarassada i abandonada –per l'amant, però sobretot per l'amiga, que se n'allunya en veure-la com una amenaça; tot i que Indiana intenta suïcidar-se diverses vegades, fins i tot en parella a les acaballes de l'obra, sempre fracassa, i finalment es decanta per una vida més lliure, de manera que Sand capgira “the conventional narrative” que clouria amb la mort de la protagonista (2000: 233-235).

D'altra banda, en el segle XIX és freqüent que les heroïnes russes se suïcidin, seguint un esquema si fa no fa estereotipat que recorda el destí de la protagonista de *Bédnaia Liza* [*La pobra Liza*] (1792) de Nikolai Karamzín, novel·la sentimental d'un èxit rotund que perdura en els segles següents

(Manolakev 2002: 729-730).²⁵ Liza és “la première suicidée de la littérature russe” (Manolakev 2002: 730). De fet, la novel·la fusiona elements russos amb motius literaris europeus –“est peut-être, en effet, la première nouvelle russe européenne”–, com és el cas del suïcidi per amor, que s’inspira en *Clarissa Harlowe, the history of a young lady* (1747) de Samuel Richardson, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* i *Werther* (Manolakev 2002: 730). La història de Liza manté similituds amb el relat que explica Werther sobre la jove ofegada al riu, tot i que la mort de Liza és diferent: “is not an act of a minute desperation, but very sensible and internally rational action” (Nikolaev i Shvetsova 2015: 346). A més, l’heroïna de Karamzín concep la mort com un mitjà per comunicar-se amb l’estimat en un més enllà, mentre que Werther s’acomiada de Lotte per sempre (Nikolaev i Shvetsova 2015). Manolakev es fa ressò dels debats de la crítica que, d’una banda, fan una interpretació social del suïcidi de Liza: l’abandonament de l’amant es produeix perquè ella és pobra, de manera que es denuncia “l’injustice social”, i, d’altra banda, en fan una interpretació ètica: amb el seu acte l’amant sent els remordiments tota la vida (2002: 732-733). Tanmateix, el centre d’interès és l’encreuament de línies narratives: la vida de Liza, els remordiments de l’amant que transmet el que ha passat al narrador i l’impacte emocional del narrador que explica la història, de manera que no hi ha “une morale clairement énoncée” (Manolakev 2002: 733). La mort de Liza, que es llança al riu, és un desenllaç inesperat per al públic, perquè els personatges femenins de la literatura de l’època eren més aviat passius i la llibertat del suïcidi pertanyia als homes (Manolakev 2002: 734-735).

La paròdia entorn al suïcidi, com hem vist que ocorre en altres períodes, pot ser una mostra del cansament que provoca el tema. En el segle XIX –i des de posicions conservadores afins al neoclassicisme–, a Espanya se satiritza sobre les tendències romàntiques i els seus tòpics, com l’ateisme, la decadència,

²⁵ Manolakev (2002) ressegueix la intertextualitat del suïcidi de Liza a les obres *Groza [La tempesta]* (1859) d’Aleksandr Ostrovskij i *Anna Karènina* (1877) de Lev Tolstoi, de les quals parlarem en el següent apartat. Les tres protagonistes són conduïdes a la mort per la intervenció d’un personatge masculí, però poden elegir lliurement el seu destí i s’enfronten a les normes socials (2002: 736-737). La confiança de Liza de comunicar-se amb l’estimat després de la mort es converteix en un lloc comú a la literatura russa posterior, com es veu en els relats «L’Antchar» (1854), «An Unhappy Girl» (1868) i «Klara Mílitx» (1882) de Turguénev (Nikolaev i Shvetsova 2015).

els sentiments exagerats o el suïcidi, amb l'objectiu de tornar a un art equilibrat, moral i classicitzant. Obres com *¡Muérete y verás!* (1837), de Bretón de los Herreros, el presenten com una sortida ridícula i desproporcionada que no correspon a la dimensió real dels conflictes (Castro 2008).

El moviment romàntic perdura, segons Montesinos, fins a l'*Amor de perdició* (1862) de Camilo Castelo Branco, novel·la en què una dona acaba llançant-se al mar rere el cadàver de l'home que estima (2014: 87). El cert, però, és que les tendències romàntiques es podran resseguir a les literatures europees encara un segle més tard. La seva estètica tindrà continuïtat amb el modernisme: "Both movements share a similar obsessive fascination with death and eroticism, symbolized in the person of a woman, who is as deadly as she is beautiful" (Goldin 1980: 225). El que sembla palès és que cap a la meitat del segle XIX l'exaltació de la mort voluntària va decaient, ja que es va convertint en un tema menys transgressor. Altres assumptes més impactants van ocupant el seu lloc, com l'homosexualitat o l'incest: "As the social, religious and legal taboos against suicide lost their power, the sexual taboos intensified" (Alvarez 1973: 205).

2.2.6. EL SUÏCIDI REALISTA I NATURALISTA

La crítica que s'ha interessat pel suïcidi en l'etapa realista i naturalista, de nou molt abundant, assenyala un desplaçament en el centre d'interès dels escriptors: l'ambient i el context social esdevenen una preocupació i un motiu de tensió constant. Sembla que el suïcidi es torna un acte ambivalent, amb un sentit que no sempre és clar. Els estudis sobre obres icòniques com *Madame Bovary* (Mitchell 1987, Paskow 2005, Rancièrre 2008, Levalet i Rizet 2010, Azimi-Meibodi o Lahouti 2013) i *Anna Karènina* (Browning 1986) han estat molt rellevants. A grans trets, segurament han estat la literatura francesa (Trombert-Grivel 2009 o Abbas 2011), en què a més de Gustave Flaubert destaca Émile Zola (Ledent 2012 o Pridmore i Pridmore 2018), i la literatura russa (Lilly 1994 o Freisthler 2014), on Lev Tolstoi es pot equiparar en ressò amb Fiódor Dostoievski (Shneidman 1984, Garaventa 1994 o Zambrano 2006b), les que més interès han generat. Com es pot desprendre de les obres mencionades, les heroïnes

suïcides protagonitzen aquest període (Hanley 1981, Cortés Vieco 2016 o Corbella 2020). Així mateix, s'han estudiat les ficcions nord-americanes (Grauke 2003) i britàniques (Gates 1988), on s'ha posat el focus en Thomas Hardy (Gordon 1967, Zellefrow 1973 o Giordano 1980) i Joseph Conrad (Cox 1973 o Willy 1982). En el cas de la literatura espanyola, ha estat prominent l'estudi de Benito Pérez Galdós (Alemán 1978, Cabrejas 1991, Cosano 2011 o Carretero 2020) i, en certa manera, de Mariano José de Larra (Navarro Domínguez 2006). Altrament, alguns treballs incideixen en els trets distintius de la representació del suïcidi en la novel·la naturalista (Roldan 2013 i 2014). I, a més, és indispensable fixar-se en el paper destacat que, en paral·lel, té en aquest moment el gènere d'arrel romàntica de la narrativa gòtica (Benyon-Payne 2016, Hughes i Smith 2019, Pedlingham 2019, Smith 2019, Vargo 2019, Marshall 2019 o Peters 2019).

En el pas del Romanticisme al Realisme es produeix un canvi “from personal expressions of sentiment or conflicts set in the past to a preoccupation with contemporary social issues” (Goldin 1980: 82). Els personatges continuen la recerca d'un sentit vital, sovint confrontant-se a la societat, però assumint que en formen part i confiant en les seves capacitats per controlar els esdeveniments si entenen com funcionen (Goldin 1980: 82-84). Arran de l'auge del suïcidi en el Romanticisme, ben aviat el tema apareix habitualment i amb normalitat a la cultura occidental, sense fer-ne una condemna moral o una exaltació, sinó un motiu per explorar el dramatismes de l'existència. Si bé és cert que la mort sempre ha estat un tema literari i artístic, en la modernitat ja no es concep com a pas cap a un altre món, sinó que la mort és important en si mateixa (Alvarez 1973: 206-209). El suïcidi, doncs, és un lloc comú, un acte que ara solen cometre personatges que s'enfronten a un problema que els angoixa (Goldin 1980).

Sens dubte, la novel·la realista que més estudis ha propiciat és *Madame Bovary*, possiblement una de les obres que millor representa l'inici de la configuració del suïcidi en la contemporaneïtat. Veurem que ressona en la narrativa de Mercè Rodoreda, sobretot a la primera novel·la, *Sóc una dona honrada?* (1932). L'obra de Flaubert recorre al tema del suïcidi dins el marc del realisme: ja no tenim com a causa la passió o el desamor del Romanticisme, sinó l'avorriment (Jost 1968: 185-186). Com diu Zambrano, posant de relleu la visió

pessimista de la novel·la, “Flaubert en *Madame Bovary* (1857) crea un personaje ya mítico destrozado por el enfrentamiento entre unos ideales románticos absurdos y la brutalidad de una realidad caracterizada por la vulgaridad y el aburrimiento vital, todo lo cual desemboca en un suicidio desgarrador” (2006a: 26). La novel·la es troba en sintonia amb els canvis socials de l'època, com demostra la pèrdua de la transcendència:

El mundo de Emma es un aquí y ahora en el que cualquier atisbo de trascendencia espiritual está abocado al fracaso: su imaginación se da de bruces continuamente con la realidad más material y mezquina, simbolizada en su marido y en sus amantes. Esta ausencia de trascendencia es, y no se ha resaltado suficientemente, una de las claves para entender la modernidad de la obra de Flaubert, su papel de precursora de la sensibilidad posterior y de por qué el suicidio está íntimamente ligado a ella. (Zambrano 2006b: 174)

Tot i que la caracterització d'Emma recull alguns trets romàntics, Flaubert supera el model i construeix una novel·la moderna, que respon a les vicissituds de l'època, en què l'individu se sent frustrat i sol en un sistema materialista. Tampoc la mort serveix com a alliberació. Quan abans de morir Emma es mira al mirall, pren consciència de la dura realitat que aquest li mostra i, a més, l'home cec li recorda que la felicitat que ha viscut ha estat una il·lusió:

Estos zarpazos finales que la cruel realidad da a Emma son la prueba última y desgarradora de que los ideales de Emma se han derrumbado y de que, al contrario de lo que sus sueños románticos pudieran haberle hecho creer, su suicidio no es un acto liberador ni un gesto final de orgullo y rebeldía sino de destrucción que conduce a la nada y no a una unión trascendente con el ser amado, como lo era para Werther (...). (Zambrano 2006b: 177)

Els elements que remetien al suïcidi estan difuminats al llarg de la novel·la: se'ns presenta una realitat complexa i detallada, que el narrador explica amb cert allunyament, tot i que coneix amb profunditat la psicologia i els pensaments dels personatges (Jost 1968: 195-196, Levalet i Rizet 2010: 248). Flaubert construeix una dona malencònica i narcisista, que pateix depressió, allunyant-la “des

stigmatized de l'hystérie, prototype du pathos féminin au XIX^e siècle, approche très en avance sur son temps" (Levalet i Rizet 2010: 253). Els trets narcisistes es deixen veure en la complexa descripció psicològica d'Emma: impossible de complaure, fantasiària, atemorida pel pas del temps, controladora i apàtica (Mitchell 1987). Emma s'enfronta a l'avorrimt d'una manera tal que la condueix al suïcidi: fent-se dependent d'algú altre i desitjant intensament controlar el món (Paskow 2005: 335-336). *Madame Bovary* es diferencia d'altres obres realistes en el fet que no cerca ser exemplar en relació amb l'adulteri de la dona: Emma no se suïcida perquè estigui penedida, per això, precisament, Flaubert és acusat d'anar en contra de la moral pública (Paskow 2005: 323). Més enllà de la por que se'n descobreixin les infidelitats, els problemes econòmics i els deutes són el desencadenant principal de la mort d'Emma, no tant per la posició social perduda o els aspectes materials en si mateixos, sinó perquè "money is for her a symbol of the love she craves" (Paskow 2005: 325-328).

Altrament, al llarg de la novel·la apareixen reiteradament imatges que remetent a la roda del destí i, tot i que s'ha interpretat en un sentit irònic, són diversos els anuncis de la fatalitat i la mort d'Emma (Paskow 2005: 331-334). La protagonista, comenta Jost, planeja i anuncia la mort en tres passatges: quan l'amant la deixa i pensa en morir, quan es fa una descripció detallada de la farmàcia d'Homais –d'on Bovary extraurà l'arsènic– i quan ella i el marit assisteixen al teatre a veure l'òpera *Lucie de Lammermoor*, basada en la novel·la *The Bride of Lammermoor* de Walter Scott, on es formula un suïcidi, tot i que Emma i Charles surten del teatre abans que tingui lloc, de manera que l'acte sembla interromput, deixat per a més endavant (1968: 187-188). Tanmateix, per Jost el final de la protagonista no està tan clar: se sospita, hi ha indicis, però a la novel·la Flaubert no reflexiona sobre el suïcidi, no remet a arguments filosòfics o morals com trobàvem per exemple a *Werther*, ni Emma hi pensa sistemàticament –tot i que a mesura que avança la trama evoca més sovint la mort; el final d'Emma podria haver estat diferent (1968: 188-190).

D'altra banda, Flaubert fa referència a la religió de manera satírica, perquè Emma la viu des de la banalitat i la fantasia, fins i tot des de la morbositat, llegint textos que acaben perdent-la (Jost 1968: 192-193). També el deler amb què

Emma llegeix novel·les sentimentals és vist com un desencadenant de l'estat malencònic; de fet, la tinta dels llibres pot evocar el verí amb què la protagonista es mata (Paskow 2005: 335). Ranciè planteja que la consideració d'acord amb la qual Emma barreja la seva vida amb les lectures no és gaire realista, perquè de fet no confon la ficció amb la realitat, sinó que “she refuses the separation between two kinds of enjoyment: the material enjoyment of material goods and the spiritual enjoyment of art, literature, and ideals” (2008: 234-235). Emma trenca la frontera entre la vida material i el gaudi artístic, de manera que cerca “the aestheticization of everyday life” (2008: 235-239).

El tractament de la mort a la novel·la s'enfronta, en alguns casos, de manera directa, explícita, però en d'altres com un tabú. Emma s'aproxima a la mort per mitjà d'imatges conformades a partir de tota una sèrie de lectures, de noms i passatges històrics, i contínuament té pensaments que van en aquest sentit: la idea del cementiri com un lloc de repòs, el record immortal dels difunts... Així doncs, es remet a la mort implícitament, a través d'imatges –com les tombes– i d'expressions –per exemple, es refereix l'acte de dormir com si d'un final es tractés–, però també directament, fins al punt que “le mot ‘mort’ et ses formes composées sont répétés plus de deux cents fois au long du roman” (Azimi-Meibodi i Lahouti 2013). Altrament,

Dans *Madame Bovary*, l'image que projette le décédé est toujours liée à la vision subjective des vivants qui l'entourent, soit sous forme des représentations explicites telles la sculpture et le testament, soit sous formes de transition de l'explicite à l'implicite, ce qui est le cas des images spirituelles, de l'héritage et de la nature, soit sous formes implicites, par exemple, les conventions et les règles sociales. (Azimi-Meibodi i Lahouti 2013)

Les escultures i els testaments, doncs, són una continuació de la persona morta que recorden que ja no hi és; els ritus espirituals determinen la mort del cos i, amb la seva mort, els personatges generen un impacte, com una herència que en sol fer progressar d'altres; la natura reflecteix l'estat d'ànim i els pensaments fúnebres dels personatges; i el dol, contínuament present a la novel·la, està marcat per les convencions socials, que dicten la vestimenta i el

comportament apropiat, a més que sol implicar que la persona que sobreviu conserva el record de la que ha mort, com una mena de memorial vivent (Azimi-Meibodi i Lahouti 2014).

A partir de la meitat del segle XIX, l'heroïcitat del suïcidi en la literatura s'esfuma. Els successors del Romanticisme, tant els realistes com els naturalistes, “condamnent la mort volontaire avec la conviction d'hommes de science : ou bien le suicidaire n'a rien compris à la vie, ou bien il est fou” (Roldan 2013: 10-11). Els novel·listes naturalistes s'enfronten al que consideren l'exaltació i banalització del suïcidi, a la romantització de la mort voluntària. Ara bé, les obres naturalistes són plegades de suïcides, de fet en major nombre que a la novel·la romàntica. Els autors, en el seu examen de la naturalesa humana, condueixen constantment els personatges a la mort voluntària: “Le naturalisme en littérature est donc pour ainsi dire né du suicide, ou du moins dans le suicide” (Roldan 2014: 129). Això sí, procuren defugir la grandiloqüència i l'exageració. Així, vist que el naturalisme es proposa de comprendre amb exactitud el món i la naturalesa humana, especialment el costat més fosc, no pot obviar el tema del suïcidi, malgrat que els autors rebutgen els antecessors literaris que –des del paradigma romàntic– n'havien fet un tractament recurrent, exaltat i passional (Roldan 2013: 31-36). Els personatges naturalistes estan determinats pels condicionants ambientals i interns, de manera que la suposada llibertat d'elecció que implica el suïcidi esdevé paradoxal (2014: 36-38). La mort voluntària en aquest període no dona un sentit tancat a l'obra, sinó que obre múltiples significacions, com es veu a *Madame Bovary*, que “semble esquisser d'avance tous les motifs de suicide et toutes les affections suicidogènes que le naturalisme a évoqués” (Roldan 2013: 11-15). De fet, per Roldan, *Madame Bovary* és la primera obra on apareix el suïcidi naturalista i la que supera el model romàntic i estableix “le type du suicidaire bovaryste” (2013: 851). Es decanta per la idea que el suïcidi d'Emma no és moralitzador ni punitiu, sinó que es torna ambivalent, creant un precedent que influeix la literatura posterior: “l'hésitation entre les deux interprétations du suicide – geste responsable ou symptôme d'aliénation – deviendra une constante des récits de la mort volontaire et même de la littérature en général. L'investissement accru du discours médical dans le roman réaliste,

qui bientôt allait prendre le nom de *naturalisme*, ne fera qu'exacerber la tension" (2013: 64-79). El suïcidi naturalista adopta múltiples formes i mobilitza significacions diverses, perquè, en general, "se montre à la fois soucieux de *mimesis* vraisemblable, d'heuristique poético-sociale, d'exactitude médicale et de portée philosophique, c'est-à-dire de réalisme, de romantisme, de naturalisme et d'un allégorisme qu'il faut associer à l'héritage des Lumières" (Roldan 2013: 843-844). Roldan mostra que la recerca del no-res té un tarannà literari, com es veu quan els llibres funcionen com a mitjà d'evasió. El suïcida, a més, es troba en un estat lúcid quan opta per la mort, més perceptiu de l'habitual (2013: 857-868). Així mateix, comporta una sèrie de fases, una forma ritualitzada:

En soi, écrire une lettre de suicide – motif récurrent – est un geste éminemment rituel. Se dessine ainsi une typologie du suicide en régime naturaliste, qu'il faut comparer avec l'imagerie l'ayant précédée et qui lui sert de contrepoint principal, la mort volontaire romantique. Car on ne raconte pas un suicide n'importe comment. Des étapes sont requises, passages obligés qu'elles sont pour le personnage suicidaire. (Roldan 2013: 50-51)

Els ritus, però, tenen una dimensió col·lectiva i el suïcidi és un acte individual, malgrat que interpel·la altres personatges (Roldan 2013: 51-52). Val a dir que es tracta d'una caracterització amb què la crítica s'ha referit a alguns suïcidis rodoledians, tot i que veurem que difícilment els podrem considerar ritualitzats.

La novel·la *Thérèse Raquin* suposa l'inici naturalista de Zola. La protagonista no pot decidir sobre el seu destí: se li imposa el matrimoni i el marit, el lloc on ha d'anar i on ha de viure, i amb això se la condueix a l'adulteri i a l'assassinat, del qual en resulta un sentiment de culpabilitat i una alteració mental que desemboca en el suïcidi en parella dels amants (Roldan 2013: 242-245). Zola utilitza diferents tècniques narratives per naturalitzar el suïcidi, per encabir-lo en el determinisme. La narració, de fet, prepara el suïcidi des de la nit de noces de Thérèse i Laurent, en què els personatges comencen a experimentar una "aliénation monomaniaque" que s'anirà accentuant i que es descriurà etapa a etapa, de manera que la seva mort apareix com el desencadenant natural de tal

condició (Roldan 2013: 311-314). Això no obstant, Pridmore i Pridmore (2018), que es fixen en *Thérèse Raquin* així com en les altres novel·les de Zola *La Fortune des Rougon* (1871), *Germinal* (1885) i *La bête humaine* (1890), diuen que els suïcidis que hi apareixen no s'atribueixen a un desordre mental, sinó que el detonant és la pèrdua del cònjuge o la culpa per haver comès un assassinat. Altrament, Montesinos hi nota un personatge arquetipus, el testimoni del suïcidi: “En las novelas del XIX, alguien en el discurso literario ha de contar y describir las estampas suicidas, algún personaje ha de adquirir la potestad para comunicar lo que sucede en el interior de los hogares”, com ocorre a *Thérèse Raquin*, en què la sogra de la protagonista observa llargament els cadàvers de la parella (2014: 108). A la segona meitat del segle XIX, la representació de les dones suïcides a França atribueix principalment a la passió amorosa el detonant de la mort, en una situació de malestar familiar. De vegades s'acompanya d'un homicidi, com un infanticidi. En d'altres, és una mort discreta, que es presenta com una desaparició. La protagonista homònima de *Madeleine Féral* (1868) de Zola es decanta per l'enverinament en lloc de la defenestració, tot i que la contempla, perquè vol evitar una mort pública, tot evidenciant a la vegada el caràcter opressor de la institució matrimonial (Trombert-Grivel 2009).

Una novel·la de Zola que hem esmentat més amunt ens interessa especialment, *La Faute de l'abbé Mouret* (1875), tant per la seva presència en *La passió segons Renée Vivien* (1994) de Maria Mercè Marçal, que comentarem més endavant, com per l'impacte que Mercè Rodoreda assegura que exerceix en la seva joventut. Ledent (2012), que pretén establir la influència social en la mort voluntària de la protagonista de l'obra, assenyala que el pare d'Albine ja s'havia suïcidat, de manera que sembla haver-hi certa “hérédité morale”. Quan la jove manté una relació sexual amb Serge, és un jardí paradisiac, personificat, qui els condueix a tal pecat. Serge, però, no podrà consolidar el vincle amb Albine pels seus vots sacerdotals. Aleshores Albine recull les flors del jardí i les introdueix a la seva cambra, per morir asfixiada. Per Ledent (2012), aquesta mort no s'escau al realisme cercat per Zola, però sí que respon a la influència social indicada per Durkheim –tot i entenent que les seves teories són posteriors a la novel·la del naturalista francès–: és una mescla de suïcidi egoista, en la mesura

que Albine, caracteritzada per l'individualisme, se sent poc involucrada en les pràctiques i ideologies de la seva societat, així com en la vida familiar; també de suïcidi anòmic, ja que la ruptura amb Serge aboca la jove a una pèrdua de sentit i dels projectes que havia fet, i fins i tot de suïcidi fatalista, perquè les intencions d'Albine són frustrades per la rigidesa dels vots religiosos de l'home.

Per un altre costat, si la literatura francesa ha estat una de les més estudiades en aquest període en relació amb el suïcidi, podem especificar que ho ha estat en un grau d'intensitat no molt distant al de la literatura russa, en què ha sobresortit especialment l'interès per *Anna Karènina* i les obres de Dostoievski. El suïcidi, com comenta Freisthler (2014), és freqüent en la literatura russa entre meitat segle XIX i principi del segle XX.

La mort voluntària de les heroïnes és un tema central a un conjunt de narracions de l'escriptor realista Turguénev, com «Klara Mílitx» (1882), que, segons Nikolaev i Shvetsova (2015), es poden interpretar a la llum del suïcidi de *La pobra Liza* de Karamzin, *Werther* de Goethe i *Romeu i Julieta* de Shakespeare. Malgrat que en aparença el suïcidi a les obres de Turguénev s'explica pel desamor, en realitat és més complex: les heroïnes confien a comunicar-se amb la persona estimada en el més enllà, superant els obstacles de la vida terrenal, motiu que només apareix a *La pobra Liza*, però no a *Werther* ni a *Romeu i Julieta*, i que es converteix en un lloc comú a la literatura russa (Nikolaev i Shvetsova 2015). La influència de *La pobra Liza* també es deixa veure en dues novel·les realistes russes del segle XIX: *Groza [La tempesta]* (1859) d'Aleksandr Ostrovskij i *Anna Karènina* (1877) (Manolakev 2002: 735). L'heroïna adúltera de *La tempesta* es penedeix del seu acte públicament i es fa evident que la seva llibertat d'acció ha estat minsa i constreta, fins que decideix acabar amb la seva vida: “Dans les projections du repentir poignant, le corps qui a socialement péché se transforme en un corps qui accuse idéologiquement” (Manolakev 2002: 735-736). Tolstoi, en canvi, no conserva el cos de la protagonista: “le suicide de celle-ci est l'auto-destruction du corps érotique pécheur” (Manolakev 2002: 736). A més, el suïcidi d'Anna es produeix insòlitàment en un espai completament públic. El seu suïcidi ve precedit pel d'un desconegut a l'estació de Sant Petersburg, quan Anna arriba i coneix Vronskij;

tanmateix, més enllà de fixar el destí tràgic d'aquests dos personatges, “donne un sens socio-économique au geste désespéré de l'inconnu” (Manolakev 2002: 736). Tot i que el mètode per morir entre aquest desconegut i Anna és el mateix (un mètode poc usat pels personatges femenins, que solen optar per formes que destrueixen menys el cos):

La différenciation sexuelle entre les deux suicides est d'ordre sémantique. Ainsi, dans la typologie établie à partir de Karamzin jusqu'à la fin du XIXe siècle, le suicide d'Anna peut être interprété comme étant « le plus masculin », comme l'apothéose de sa volonté et de sa détermination de s'opposer à l'hypocrisie des normes sociales. L'autodestruction de son propre corps prive le *socium* du plaisir nécrophage de contempler hypocritement le corps mort, c'est-à-dire de le posséder, en fin de compte, en un geste de pseudo-compassion et de regret. En d'autres termes, par sa décision fatale d'être différente, elle prive les vivants du droit de juger ses actes. (Manolakev 2002: 736)

En el viatge que fa Anna Karèlina per tornar a Sant Petersburg quan deixa Moscou surten a la llum alguns trets i comportaments que n'anuncien la tragèdia: “a tendency to indulge her romantic (even suicidal) fantasies and a propensity to resort to deception rather than confront unpleasant reality” (Browning 1986: 328). L'assassinat d'un vigilant a l'estació, les fantasies que Anna elabora durant el trajecte, l'evocació de la seva mort o la fragmentació de la seva personalitat en són indicis (Browning 1986: 330-335). Es percep una diferència en la representació del suïcidi en la literatura russa segons la ciutat on ocorre: quan els personatges –com Anna Karèlina i Liza– se situen a Moscou, funciona sovint com a sortida per a les dones adúlteres, seguint si fa no fa el model de la tradició occidental, mentre que quan el suïcidi transcorre al Sant Petersburg Imperial, sorgeixen personatges masculins i, a més, els femenins solen ser el resultat de vicissituds econòmiques o morals “in the cruel environment of the capital” (Lilly 1994: 402-403). La ciutat de creació nova que és Sant Petersburg encarna aquesta degradació social, com es veu a la primera obra que hi situa un suïcidi: *Nevskii prospekt* (1834) de Gogol, en què el protagonista, un artista, s'enamora d'una dona que després descobreix que es dedica a la prostitució i, amb la idea

de canviar-li la vida, li proposa matrimoni, però quan ella el rebutja, l'home se suïcida (Lilly 1994: 405-407). Els suïcides que s'emplacen a Sant Petersburg tendeixen a ser homes joves sense lligams i sense feina (o amb un treball mal considerat), que es maten "by firearm, razor or poison behind closed doors or, if outside, then under the shadow of night"; en canvi, els personatges femenins, que són menys, ho fan habitualment com a conseqüència de la prostitució, i es maten "by drowning in darkness or jumping from upstairs windows in broad daylight before an audience" (Lilly 1994: 423).

D'altra banda, d'acord amb Garaventa, a l'obra de Dostoievski hi ha vint-i-dos suïcidis reeixits –disset en obres literàries i cinc en el seu *Diari*–, així com nombrosos intents i pensaments suïcides; una presència recurrent que atribueix al tarannà de l'autor, "la sua predilezione per la descrizione disinibita di tendenze psicologiche, nonché il suo interesse per la situazioni umane estreme, per le situazioni-limite, e per le personalità abnormi" (1994: 188-189). Els suïcidis es deuen, d'una banda, a causes externes concretes, immediates, i, de l'altra, a la pèrdua de sentit en l'existència, de caire nihilista, que experimenten els personatges; abunden els suïcidis d'infants i joves desemparats i maltractats –com Matrjosa a *Els dimonis* (1871/1872)–, també els de personatges que mediten posar fi a la seva vida detingudament, així com d'altres que es produeixen de cop, per causes aparentment fútils, però que solen associar-se al tedi vital (Garaventa 1994: 189-259). Dostoievski avança el plantejament que es farà del suïcidi en el segle XX: "As a novelist he can create characters who act out the drama of the spiritual life when it has gone beyond religion: so Kirillov, in full consciousness and by his own inescapable logic, kills himself triumphantly. But as an individual, Dostoevsky himself refuses the logic and will not let go of his traditional beliefs" (Alvarez 1973: 213). La desaparició de la fe torna l'individu egoista, malvat (Shneidman 1984). Dostoievski representa un món sense Déu i crea uns herois que s'enfronten abatuts a la pèrdua de fe amb la transcendència; és aquesta caiguda de la religiositat el que porta a la desesperació i al suïcidi (Zambrano 2006b: 178-180). *Els dimonis* es posiciona com "exponente máximo del nihilismo de finales del siglo XIX", on Kirillov se suïcida per demostrar que Déu no existeix (Zambrano 2006a: 27 i 2006b: 180-181). De fet, els personatges

s'enfronten al no-res: "El conflicto entre la creencia en la trascendencia humana, abanderada por la religión, y la conciencia de la limitación de la vida –el absurdo– está en la base del pensamiento de Dostoievski y es uno de los elementos que marcan, junto con el tedio vital, el debate en el siglo XX" (Zambrano 2006a: 27). Albert Camus ressegueix aquesta consideració del suïcidi, ara bé, la tergiversa quan en fa una relectura des de l'absurd, quan en realitat per l'escriptor rus la religiositat és un camí per donar sentit al món i que salva del suïcidi (Zambrano 2006b: 181-182).

Una altra literatura força abordada ha estat l'espanyola, on s'ha parat esment a autores com Emilia Pardo Bazán, en l'obra de la qual hi ha una atracció cap a la mort: malgrat que mostra certa reticència cap al suïcidi degut principalment a les seves creences religioses, és un tema recurrent en la seva producció, que es va intensificant (Goldin 1980: 113-146). Tanmateix, possiblement és l'obra de Benito Pérez Galdós la que ha estat més estudiada en aquest sentit. Mentre que la novel·la naturalista prefereix l'autodestrucció lenta dels personatges en lloc del suïcidi i es preocupa pel determinisme que domina la vida humana, Galdós explora la voluntat de sobreposar-se al medi (Cabrejas 1991). La reflexió sociopsicològica serveix per a la construcció dels seus personatges. El suïcidi està ben justificat pels esdeveniments que transcorren en el seu períple vital i la seva caracterització, perquè, de fet, es tracta d'un motiu estructurador de les narracions. Altrament, en algunes obres apareix "alguna característica sobrenatural associada con el suicidio" (Alemán 1978: 126). Es troben suïcidis no consumats: el de Diana de Pioz a *Celín* (1887), el de la protagonista homònima de *Marianela* (1878), el d'Amparo a *Tormento* (1884) i el de Maximiliano a *Fortunata y Jacinta* (1887). I els que es realitzen a *Realidad* (1889),²⁶ a *Torquemada en la Cruz* (1893) i *Torquemada en el Purgatorio* (1894) i a *Miau* (1888).²⁷ Aquesta classificació basada en la consumació del suïcidi

²⁶ En aquesta obra, Galdós recorre al recurs de fer romandre l'esperit del suïcida, que ens interessa especialment perquè també apareix a la narrativa de Rodoreda: Federico és un personatge desencantat, introduït en un món que no és el seu, que es dispara per orgull i pel penediment d'haver traït un amic.

²⁷ El suïcidi a Galdós també ha cridat l'atenció a obres on en aparença no hi té lloc, com a *La desheredada* (1881), on es construeix un ambient opressiu en què la imaginació i la fabulació entorn a la pròpia identitat és un recurs de resistència i escapatòria per a Isidora Rufete, una "mujer bováryca". La representació de la mort s'allunya de les concepcions romàntiques perquè no hi ha una idealització. Tanmateix, el suïcidi

també serveix a Goldin, tot i que ell atribueix la diferenciació a la cronologia: en les dècades dels setanta i vuitanta els personatges temptegen amb la mort, però no és fins a *Miau* que un personatge se suïcida (1980: 146-157). Curiosament, la crítica no assenyala que la majoria de personatges galdosians que intenten suïcidar-se són femenins i són motivats per la pèrdua de l'home estimat –que o bé ha mort o bé les rebutja per manca de bellesa o d'honor. L'únic personatge masculí que intenta suïcidar-se –Maximiliano de *Fortunata i Jacinta*– també ho fa per desamor, però en aquest cas primer intenta agredir l'amant de l'esposa i és el fet de no aconseguir-ho el que el portarà al suïcidi, més que no l'engany de la dona, ja que es veu derrotat com a mascle. És inevitable notar que els tres casos de suïcidis consumats corresponen a un personatge masculí, a diferència dels intents, dominats per dones. Es tracta de personatges que mostren agressivitat abans de suïcidar-se, una violència que sembla que dirigeixen a si mateixos quan no poden exercir-la contra qui volen.

Altrament, en l'obra epistolar *La estafeta romántica* (1899), Galdós presenta els posicionaments i les consideracions de l'època sobre les causes del suïcidi –des de la visió romàntica que cerca les motivacions en la desesperació amorosa fins a les perspectives que l'atribueixen a pensaments polítics– a partir, sobretot, de la mort voluntària de Mariano José de Larra. Galdós homenatja i rescata la seva figura després que s'hagi vist enterbolida pels escriptors realistes i relaciona la seva mort principalment “con la alienación social sufrida en sus últimos meses” (Cosano 2011: 519-523). De fet, com que els autors realistes espanyols veuen el suïcidi com un acte excessiu i desmesurat, fan principalment una interpretació política de la mort de Larra, propiciada per la seva faceta d'intel·lectual progressista (Navarro Domínguez 2006: 128-132). El suïcidi es percep com una temàtica aliena a la literatura i als costums espanyols del moment, com ho transmeten aquestes paraules de la novel·la *La gaviota* (1849) de Fernán Caballero: “Tampoco vayáis –continuó la marquesa– a introducir el espantoso suicidio, que no se ha conocido por acá hasta ahora que han logrado

de la protagonista no es consuma, sino que “la caída de Isidora Rufete supone un suicidio social”, de manera que és una “muerte figurada” (Carretero 2020: 96-103).

entibiar, si no desterrar, la religión. Nada de esas cosas nos pegan a nosotros” (1998: 341 citat per Navarro Domínguez 2006: 128).²⁸

Si ens situem en un altre context literari, notarem el pes del suïcidi en la ficció britànica. La concepció victoriana manté alguns trets del suïcidi romàntic però accentua la visió realista de l'individu que no pot suportar una societat perversa, que viu en una ciutat despersonalitzada, que se sent sol i desemparat, que pateix angoixa i que, sobretot, necessita ajuda. A més, es popularitza la imatge del suïcidi femení, amb dones que es representen com a víctimes o bé soles i abandonades, cosa que en fomenta l'empatia i la comprensió (Losada 2006b: 107-113).²⁹ Mentre que en el Romanticisme els personatges trenquen els límits del seu món amb el suïcidi, en el període victorià tendeixen a resistir, dominar-se i viure; de fet, malgrat la fama de la Gran Bretanya del segle XIX com a país de suïcides, són molts els escriptors que veuen amb desdeny el gest de Werther i que rebutgen profundament la mort voluntària. Això sí, els suïcidis són freqüents en el gènere del melodrama domèstic, adreçat a les classes populars, tot i que solen presentar-se com a càstig (Gates 1988). Ho podem veure en un enfilall d'obres victorianes.

Així, *Cims Borrascosos* (1847) d'Emily Brontë remet en diverses ocasions al suïcidi i al marc legal que l'envolta i que converteix qui el comet en assassí – *felo de se*– o bé en boig, segons consideri el poder judicial. Quan s'ha de determinar com ha estat la mort de Hindley, hi ha certa tensió perquè si es resol que ha estat un suïcidi es perdran les seves propietats; de fet, quan Heathcliff evoca com desitja el seu enterrament, coincideix amb les disposicions que es fan per als suïcides, “without Christian rites”. A més, en el deixar-se morir de Catherine s'hi pot veure intencionalitat. L'aparició dels fantasmes de Catherine i Heathcliff, doncs, respon a la creença popular que els suïcides resten com a

²⁸ En diferents etapes històriques posteriors –com durant la segona república– algunes veus tornen al suïcidi de Larra per denunciar que de la seva mort en té la culpa la decepció que li provoca Espanya, encara que a la postguerra se'n promou la imatge de patriota decebut amb el liberalisme; en la contemporaneïtat, torna a representar-se el seu suïcidi com a conseqüència d'una Espanya caduca i desil·lusionant (Navarro Domínguez 2006).

²⁹ En el segle XX, en l'època eduardiana, s'accentuarà aquesta representació però posant l'èmfasi en la reflexió personal, els valors individuals, la depressió i la malaltia, en el marc de l'existencialisme; a més, s'aborda el tema obertament, sense tractar-lo com a tabú (Losada 2006b: 113-119).

fantasmes (Gates 1988). Altrament, Charles Dickens s'interessa per mostrar quines són les motivacions que porten al suïcidi: "poverty and desperation", com es veu a la seva narració «Les campanes» (1844), on es mostra que la pressió sobre les classes humils les pot conduir als pitjors actes. Però a l'època victoriana no tan sols la pobresa es vincula al suïcidi, sinó també la riquesa i l'ambició econòmica desmesurada: la literatura fixa un personatge avar i materialista que acaba traient-se la vida. Dickens, per exemple, s'inspira en el cas real de John Sadlier, que se suïcida després d'una sèrie de desfalcs i estafes, per crear el personatge d'un financer, Mr. Merdle, a *Little Dorrit* (1855-57). Tot i que el suïcidi es menysprea, l'autosacrifici és valorat, com es veu a *Història de dues ciutats* (1859), en què la mort del personatge de Sydney Carton és vista com a necessària (Gates 1988). Tanmateix, "As the nineteenth century progressed, the Victorians found not only fewer deaths worthy to be called martyrdom but fewer commitments worth willfully dying for". Precisament a *Maud* (1855), d'Alfred Tennyson, es mostra aquesta pèrdua de confiança en què la mort pugui ser redemptora (Gates 1988).

El suïcidi de militars o marins, habitualment després d'una campanya o un viatge, comença a ser també un lloc comú. Es veu a l'obra *Lord Jim* (1899) de Joseph Conrad, on el capità Brierly es llança al mar quan està al capdamunt del seu èxit professional, tal vegada perquè no pot aspirar a res més. En aquesta novel·la, el protagonista, Jim, també es deixa matar en un acte de sacrifici personal, tot i que Conrad representa els suïcidis com a actes ambigus i de significació confusa (Gates 1988). Cox incideix en aquesta incertesa dels suïcidis de la novel·la i creu que podrien provenir de la convicció dels personatges "of his own unworthiness" (1973: 298-299). De la mà de les teories de Durkheim, Willy comenta que Jim se suïcida "*only* because he had come to believe precisely what the children of nature around him believed, that suicide was without a doubt an honorable act", perquè s'ha convertit en un "White Savage" (1982: 193-194). Les tendències suïcides i depressives semblen una constant en l'obra de Conrad. A *Victory* (1915), la mort d'Axel Heyst també és incerta i es resisteix a la interpretació. Trenca, a més, amb l'estètica d'instabilitat i distorsió de la novel·la, on trobem una diversitat de veus narradores i focalitzacions, així com una trama

amb multiplicitat de línies narratives, que el suïcidi final clou i estabilitza (Chung 2008: 91-151). Willy divideix les obres de Conrad en tres grups: aquelles en què no s'esmenta el suïcidi i que solen situar-se en un espai lliure com el mar, aquelles en què els personatges mostren un pensament durkhemian d'acord amb el qual la civilització aboca al suïcidi i, les més nombroses, aquelles en què els personatges viuen en un món presentat com a inferior, primitiu, "that specific state which both Conrad and Durkheim labelled 'savagery'", en què el suïcidi tendeix a ser un acte noble i heroic (1982: 189-190). En aquest tercer grup, quan són els personatges imperialistes, civilitzats, els que es desplacen a aquests espais, "they invariably become committed to suicidal and homicidal violence simply because of their exposure to non-whites", com si la descoberta i el contacte amb el primitiu els pertorbés, com si fos "a deadly and loathsome sociological disease" (Willy 1982: 191). En aquest sentit, la mort de Kurtz a *El cor de les tenebres* es pot considerar un suïcidi, ja que va a parar voluntàriament a un indret sense recursos materials que l'acaba portant a la bogeria i la mort (Willy 1982: 192-193).

A la segona meitat del segle XIX, s'estén el gènere de les narracions fantàstiques protagonitzades per monstres que s'havia consolidat a la primera meitat, de les quals *Frankenstein* n'ha estat la més emblemàtica. *Varney the Vampire, or The Feast of Blood* (1845-1847) de James Malcolm Rymer i Thomas Peckett Prest es converteix en una de les obres més venudes, en què un vampir, turmentat pels seus actes i cansat de viure, intenta sense èxit trobar el mitjà d'acabar amb la seva vida, fins que ho aconsegueix llançant-se al cràter del Vesuvi, seguint l'exemple d'Empèdocles. Aquesta obra per entregues, doncs, sembla que proposa que és preferible morir que perpetuar una existència insuportable (Gates 1988). A *L'estrany cas del Dr. Jekyll i Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, Jekyll s'acosta a la mort des del primer moment, quan es pren el beuratge amb dubtes sobre si el matarà, i la tempteja contínuament amb un comportament autodestructiu, mostrant-nos la força corrosiva que pot haver-hi dins nosaltres (Gates 1988). Fent un paral·lelisme entre aquesta novel·la i *El retrat de Dorian Gray* (1891) d'Oscar Wilde, Gates (1988) diu: "If Stevenson's society exhibits fragmented selves, Wilde's reveals a fractured place

where everyone is doomed to untimely death”. Gray destrueix les persones del seu voltant, com Sibyl Vane, que se suïcida després que l’hagi rebutjada, i finalment, quan ja no pot suportar més la seva consciència, acaba amb el quadre, de manera que mor. Pel que fa a *The Suicide Club* (1882) de Stevenson, l’autor fa un tractament irònic i humorístic del suïcidi, recurs força insòlit (Montesinos 2014: 110). Losada la veu com una obra que reflecteix els debats racionals sobre el suïcidi que es desenvolupen al XVIII, l’aproximació dramàtica i personal al tema del XIX i l’evasió d’un món incontrolable que s’avança al XX. A més, té el mèrit d’introduir el suïcidi “al género de aventuras y misterio” (2004: 470).

El suïcidi ha estat força estudiat en la literatura gòtica, un gènere que sorgeix en el Romanticisme i que perdura en la literatura fantàstica de terror, amb influències del pensament naturalista. S’estén a finals del segle XVIII i introdueix elements sobrenaturals, una estètica obscura i misteriosa, la inclinació cap al macabre i la mort i figures com els vampirs, els homes llop, els espectres o els *Doppelgänger*. Hughes i Smith (2019) asseguren que el suïcidi és l’acte més gòtic, un motiu crucial, que es manifesta de forma complexa. Benyon-Payne (2016) i Pedlingham (2019) recorden que en aquest període hi ha una ansietat cultural per un suposat augment dels suïcidis, que és present en la literatura victoriana de finals del segle XIX. El suïcidi es converteix en un trop. Un dels motius recurrents és la maledicció o el pecat heretat d’un avantpassat que impacta en els personatges presents, com un ressò de les teories sobre l’herència genètica de l’època. També abunden els personatges que no se senten adherits a la societat o que pateixen les conseqüències d’una moral restrictiva. A més, l’associació entre suïcidi i debilitat mental fa que abundin les dones suïcides, en considerar que són més inestables, i també perquè se’ls aboca a aquest final com a escarment per una vida de dona emancipada, de *New Woman* (Benyon-Payne 2016). L’autodestrucció es pot relacionar amb les teories de la degeneració i del col·lapse d’una societat avançada (Smith 2019). De vegades, el suïcidi dels personatges gòtics malvats és un acte de justícia, com a *Of One Blood* (1902-1903) de Pauline Hopkins (Marshall 2019). Així mateix, una generació d’escriptores –Charlotte Smith, Mary Wollstonecraft,

Charlotte Dacre i Mary Shelley– converteixen la sensibilitat wertheriana en un element gòtic (Vargo 2019).

Altrament, en el darrer quart del segle XIX hi ha una sensació d'angoixa, de buit enfront d'un món de cada vegada més difícil de comprendre, que accentua la imatge de la ciutat, Londres, com un lloc on el suïcidi és habitual – “The great western metropolis had become a necropolis; it was suicidal, an emblem of emotional deadness” (Gates 1988). A la vegada, augmenta la indulgència vers el suïcidi: la llei el deixa de considerar un homicidi i es pot enterrar el cos del mort. Com a mostra, el fotògraf i artista Dick Helder a *The Light That Failed* (1891) de Rudyard Kipling fa un acte suïcida quan, insatisfet amb la seva vida a Londres i afectat d'una ceguera progressiva, torna a l'Àfrica per reviu els seus records com a corresponsal de guerra i allà el maten: l'art i l'amor són les úniques forces que el motiven, però en adonar-se que no les pot controlar cau en el pessimisme (Gates 1988).

Sobre el desassossec que provoca la ciutat i la nova societat que sorgeix arran de la industrialització, s'ha fet notar que les obres realistes-naturalistes estatunidenques *Life in the Iron Mills* (1861) de Rebecca Harding Davis, *Maggie: A Girl of the Streets* (1893) de Stephen Crane i *Sister Carrie* (1900) de Theodore Dreiser reflecteixen la tendència social “to believe suicide in the second half of nineteenth-century America was largely an urban fate, economically determined, and part of a larger fated march of civilization” (Wiedmann 1995: 148). De fet, els personatges se suïciden en una “symbolic age”, en un moment de crisi, com el pas a l'adulthood o l'entrada a una edat fronterera (1995: 148-150). Grauke es fixa en el mateix corpus de Wiedmann (1995), al qual afegeix *Ethan Frome* (1911) d'Edith Wharton, per relacionar la representació del suïcidi amb les tensions del sistema de classes socials. S'adona que la classe treballadora, amb les seves reivindicacions i aspiracions, és tractada de dependent i autodestructiva, de manera que es desacrediten els incipients moviments socials de l'època –“the trope of suicide frequently functions during this period as a complex means of negotiating complicated social issues, particularly those issues that involved a population's understanding of an 'other', that were causing the culture at large a great deal of anxiety” (2003: 6-7).

Els personatges de *Jude l'Obscur* (1895) de Thomas Hardy intenten aconseguir els seus somnis, però el món esdevé absurd i “are constantly restrained and pushed in the direction of death until they finally pursue death outright”; la terrible imatge dels fills del protagonista penjats anuncia un nou temps més pessimista i desesperançador (Gates 1988).³⁰ Sobre una obra anterior de Hardy, la novel·la per entregues *The Return of the Native* (1878), si bé Eustacia Vye s’havia considerat una heroïna tràgica, la crítica ha revisat l’ambigüitat de la seva mort i n’ha fet lectures diverses, des d’aquelles que es decanten per considerar-la una mort accidental fins d’altres que n’accepten el suïcidi que dictaminen altres personatges (Giordano 1980: 504). El fet que Hardy no concreti com és la mort d’Eustacia dona lloc a dubtar-ne, però hi ha un conjunt d’indicis que assenyalen el suïcidi (Zellefrow 1973: 214-215). Hardy propicia aquesta nebulosa entorn de la mort perquè seguint “the form of Greek tragedy, he makes his heroine’s catastrophe take place ‘off-stage’” i acaba amb un “open-endedness”, pressionat per l’editorial que orienta l’avanç de les entregues (Giordano 1980: 504-505). Eustacia és un personatge coherent: “the complexities and even dualities of her observed character can be reconciled as the components of a self-destructive person” (Giordano 1980: 505). És una jove solitària, òrfena, allunyada de la comunitat, egoista i constantment insatisfeta, relacionada amb la mort i el paganisme des de l’inici de la novel·la. El seu desig més profund és partir lluny, però es casa amb un home que no complau aquest afany, de manera que adopta un tarannà malencònic i fantasiós, amb tendències autodestructives que l’aboquen a una insistent voluntat suïcida (1980: 505-512). Eustacia insisteix a presentar la vida “as ephemeral” (Zellefrow 1973: 216). És quan s’ha d’escapar amb l’amant que posa fi a la seva vida llançant-se a una presa, perquè no en té

³⁰ Gordon es fixa en la nota de suïcidi de Father Time, el fill de Jude que es penja després d’haver fet el mateix amb els seus germans petits, deixant l’escrit: “Done because we are too menny”. Creu que aquesta oració és rica en significats i és “a microcosmic expression of the tone of despair and futility of the novel as a whole” (1967: 298). El jove ho fa després de saber que la família encara creixerà més, malgrat les penalitats econòmiques que passen. Per Gordon, el fet que es descriu el personatge tant amb trets propis de la infantesa com de la vellesa està vinculat amb la paraula “menny”, aparentment “many” mal escrit, però que en realitat significaria “like man”, indicant “that tragedy and grief are the lot of both children and adults because of their participation in a common humanity and that even the innocence of children is no protection against the inexorable forces responsible for unmerited misery in the human condition” (1967: 298-299). Al capdavall, el nom, Father Time, el converteix més aviat en una “symbolic figure” (1967: 299).

prou amb deixar l'indret (Giordano 1980: 517-518). En el mapa on succeeixen els fets que Hardy volia incloure a la novel·la es troba una prova més del suïcidi: la presa on Eustacia s'ofega no es troba en el camí que ha de seguir per trobar-se amb l'amant, per tant, no pot ser un accident (Zellefrow 1973: 217-219).

La cultura victoriana imagina la dona com un ésser que es desfà en l'alteritat, com Esther Summerson a *El casallot* (1852/1853) de Dickens; que es consumeix, com Mary Cave de *Shirley* (1849) de Charlotte Brontë; o que es dissol en l'aigua –una de les morts més habituals pels personatges femenins victorians, seguint l'estela d'Ofèlia, que causa fascinació a l'època. Es consolida, a la vegada, una imatge de la dona-monstre, venjativa i deshumanitzada, com la Bertha Rochester de *Jane Eyre* (1847). Una de les imatges més esteses, però, és aquesta: “When suicidal women were not feared as willful Medusas, they were usually disdained or pitied as the yearning lovelorn. They displayed that second-class will so often projected upon them. If men had been their main reason to exist, one important supposition went, losing them meant indifference to life” (Gates 1988).

Val a dir que l'estudi del suïcidi des d'una perspectiva de gènere ha estat fructífer en aquest període, no només en relació amb la literatura anglesa. Diu Corbella (2020) que en el segle XIX el suïcidi femení apareix com un motiu recurrent en la novel·la, ben sovint lligant el personatge a l'adulteri –com fa notar Lieberman (1999), que posa de manifest el vincle en la França decimonònica entre la concepció de la infidelitat com un crim i el consegüent suïcidi com un càstig–, qüestionant amb això l'amor romàntic i les escasses possibilitats de felicitat en el matrimoni, cosa que no pot sinó conduir a la mort. La dona és patologitzada pel discurs medicosocial, com es veu en la construcció de les heroïnes suïcides, portades a l'autodestrucció si es desvien dels preceptes del matrimoni i la maternitat. A més, tendeixen a patir de bovarisme, això és, de distorsionar la realitat, i també d'histèria, de malenconia i tedi. Segueixen l'arquetipus d'Emma Bovary, emmarcades pels corrents literaris del postromanticisme, el realisme i el naturalisme. El suïcidi, però, també es planteja com una sortida, com un acte de rebel·lió, que tensiona i debilita el control sobre les dones.

El valor de la castedat femenina, que havia estat decisiu en la formulació del suïcidi, perd pes en el XIX, i a mesura que avança el segle i triomfa el realisme, l'opressió social juga un paper protagonista: "The death of the heroine may be attributed to the deficiencies of social institutions: she attacks her own body, having introjected society's hostility to her deviance" (Higonnet 1985: 110-111). Les protagonistes tenen una identitat fragmentada, que es crea en el reflex amb els altres i s'inclina al narcisisme. Es tendeix a posar en dubte la seva capacitat d'elecció (Higonnet 1985: 112-113). Una sèrie de temes són recurrents en la representació:

The tension between free will and social determinism, between autonomous affirmation of identity and the breakdown of identity remain central, no matter what the sex of the writer. Nonetheless, there are curious differences: women tend to treat the suicides of their own sex as if they were somehow not definitive, and they tend to minimize the physical anguish of death. (...) The heroine drifts into destruction, often literally carried by water that reflects the fluidity of her own identity. The unknown in death takes shape as uncertainty of act and motive. (Higonnet 1985: 114)

Les heroïnes, com les protagonistes de *The Mill on the Floss* (1860) de George Eliot, *Anna Karènina*, *The Return of the Native* i *El despertar* (1899) de Kate Chopin, comparteixen l'ambigüitat en què es produeix la seva mort. Estan immerses en un estat de decaïment i inserides en un entorn en el qual no troben suport. Es tracta de personatges en fugida, que tendeixen a evocar la infantesa com un temps tranquil, innocent, sense violències. La mort podria funcionar com una metàfora que assenyala la impossibilitat de decidir (Hanley 1981: 201-202).

Ens trobem de ple, doncs, en la conformació del tractament contemporani del suïcidi. La tensió constant del context social, la complexitat de les situacions que afecten els personatges, la incertesa sobre el que es narra, l'ambigüitat de l'acte o la desaparició d'un sentit diàfan són trets que caracteritzen la mort voluntària en aquest període, i que es perpetuen al llarg del segle XX i arriben a la literatura més recent.

2.2.7. EL SUÍCIDI EN LA LITERATURA DEL SIGLO XX i XXI

El modernisme angloamericà

Ens sembla oportú dedicar un apartat a la representació del suïcidi en la literatura modernista angloamericana pel gran interès que ha despertat en la crítica i, també, per la influència en la ficció del segle XX que ha generat, com en l'obra de Mercè Rodoreda. La crítica coincideix a ressaltar l'ambigüitat que envolta el suïcidi modernista –com ja ocorria en el període anterior–, obert a múltiples interpretacions i emplaçat en una societat alienada i despersonalitzadora; una confusió sovint propiciada per la focalització interna de la veu narrativa, que es recolza en les tècniques emergents, com el flux de consciència. A més d'estudis panoràmics (Laird 2011, Bennett 2017 o Botwick 2020), possiblement *El despertar* (1899) de Kate Chopin, *The House of Mirth* (1905) d'Edith Wharton i *Martin Eden* (1909) de Jack London són les novel·les més estudiades (Ladenson 1975, Spangler 1979, Treu 2000, Christopher 2002 o Hildebrand 2016), així com l'obra de Virginia Woolf (Leigh 2007, Fox Kuhlken 2008 o Chung 2008). Aquest corpus sovint es relaciona amb la producció de Djuna Barnes, Sylvia Plath o Aldous Huxley, que també han rebut una atenció notòria (Gentry 1992, Stark 1998, Lynn 2014 o Castells 2021).

Les obres modernistes angleses es fan ressò de la creixent subjectivitat lligada al suïcidi que reflecteix la literatura en el camí cap al segle XX –i que fa de tècniques com el monòleg interior o l'estil indirecte lliure recursos privilegiats. Es tracta d'una literatura que recrea insistentment una societat alienada, fruit de les guerres i del capitalisme (Castells 2021). El suïcidi n'és un motiu central, reflex tant de l'interès de l'època pels condicionaments socials –amb l'estudi de Durkheim com a teló de fons– com de la psique humana –amb l'impacte de la psicoanàlisi freudiana (Castells 2021). El suïcidi és habitual en la literatura modernista canònica de les primeres dècades del segle XX. Els personatges solen ser éssers turmentats, que no encaixen en un món incapaç de comprendre'ls. És el cas, per exemple, de les obres de Henry James, on els personatges solen sentir-se desplaçats i fracassats, i posen en valor el desig

individual (Bennett 2017). La majoria dels suïcides són homes i es decanten principalment per disparar-se, mentre que les poques dones que es maten utilitzen mitjans menys violents, com el verí o l'ofegament (Joseph 1986 i 1990: 191). També ho veiem a *Un món feliç* (1932) d'Aldous Huxley: John, el Salvatge, es confronta a una societat controlada, mancada de llibertat, en què no aconsegueix integrar-se. El fet de deixar-se emportar pels costums l'omple de culpa, ja que ell ha crescut en un reducte al marge, de manera que acaba per penjar-se (Castells 2021: 254-281).

En aquest sentit, un argument comú és el de la inadaptació que produeix inserir-se en un entorn al qual no es pertany per naixement. Christopher es fixa en narracions de personatges de classe obrera que, perseguint el somni estatunidenc d'ascensió social, progressen fins ser de classe mitjana, però això els genera un sentiment de pèrdua, d'alienació, que els porta al suïcidi, desestabilitzant el relat del mite americà. Presta una atenció especial a *Martin Eden* (1909) de Jack London, que és “the first working-class novel of unhappy upward mobility of the twentieth century”. El protagonista homònim de la novel·la passa de ser un mariner amb una cultura escassa a tenir reconeixement i una posició econòmica bona gràcies a la dedicació a la literatura, fruit d'un gran esforç. Però el nou ambient que se li ofereix i la gent que en forma part, que tant havia idealitzat, demostra ben aviat una gran buidor; sortir de la comunitat original el converteix en un desclassat amb una “split identity”, que li fa sentir la pèrdua de qui és i desenvolupa un fort individualisme, fins al punt que s'acaba llançant al mar (2002: 82-90). Spangler veu una coincidència en la crítica social així com el desenllaç fatal que tendeix a aparèixer en la literatura d'inicis del XX –com a *Sister Carrie*, *The House of Mirth* i *Martin Eden*– i les tesis postulades per Durkheim. En aquest conjunt d'obres, l'individualisme econòmic, el materialisme, la ciutat, l'isolament o la industrialització són factors devastadors, de manera que construeixen un mateix discurs: “modern society is a killer, the suicide its victim” (1979: 496).

La modernitat –sobretot a partir de la teorització que en fa Baudelaire– es lliga al suïcidi, un acte amb una estètica que l'acosta a l'obra artística, que s'obre a la indeterminació i l'ambigüitat (Stark 1998). Fet i fet, com dèiem, la idea de la

indefinició del suïcidi en la literatura modernista anglosaxona és recurrent. No és un acte categòric, sinó que s'envolta de matisos, defuig els judicis morals i és poc clar. Respon a un temps violent, de guerres, on es rebutja crear un significat i un sentit estables: "Indeed, suicide in the modernist novel occupies a unique representational space, one free of meaning – causal, moral, theoretical, or thematic – but imbued with the power to disrupt psychological conjecture, moral judgment, theoretical and political speculation, and thematic unity" (Chung 2008: 43). L'ambigüïtat del suïcidi ha estat remarcada en diverses obres. A *El soroll i la fúria* (1929), Faulkner emboira la mort de Quentin, perquè, tot i que el personatge es mostra torbat i sembla que segueix certs costums suïcides –com escriure una nota–, la seva mort és absent, no es representa ni s'explica: coneixem que s'ofega per mitjà d'una articulació de veus que van generant i omplint buits i silencis (Chung 2008: 195-233). També a *Per qui toquen les campanes* (1940) d'Ernest Hemingway la mort del protagonista, Robert Jordan, és ambigua. El personatge considera que el suïcidi és una mort deshonrosa, una forma de morir que ja va seguir el seu pare i que l'avergonyeix. La forma en què ell mor, tanmateix, donant la vida a la causa republicana i acomplint una missió en la qual sap que no sobreviurà, es pot situar entre el sacrifici heroic i el suïcidi individual (Chung 2008: 52-90).

Malgrat que els personatges exposen les seves motivacions, d'acord amb Bennett (2017), el suïcidi no es pot explicar de manera convencional, no suposa un final conclusiu, sinó que és un "false ending". A *The God Soldier* (1915) de Ford Madox Ford, una obra "that brings suicide into the narrative foreground both as a structuring device and as a thematically and rhetorically prominent concern" (2017: 56), els suïcidis de dos dels personatges s'al·ludeixen en diversos moments de la trama però mai no es narren directament; així, Ford explora el tema "by indirection, refraction, displacement, and through agnological representation" (2017: 68-69). Altrament, el tractament del suïcidi com un gest simple i quotidià és habitual, cosa que fa que de vegades no es percebi, com ocorre a l'obra de James Joyce. Tot i que la crítica hi ha passat per sobre, a gairebé totes les seves obres hi ha suïcidis, que es representen de dues formes: com un fet crucial a l'obra o bé com un fet quotidià i anecdòtic, que és el més

destacat i recurrent en la seva producció (Bennett 2017: 72-73). Si bé la crítica ha considerat el suïcidi en la literatura modernista un acte tabú que no es narra, símptoma d'una crisi –lligada a l'assoliment d'un punt àlgid de civilització així com a la vida urbana–, en realitat la seva representació és variada, polifacètica, deutora dels discursos científics: “moderniste literature’s reliance on professional discourses of suicide that had arisen gradually over the course of the previous century” (Laird 2011: 527).

D'altra banda, en la literatura modernista, seguint Lynn (2014), hi ha una tendència a concebre el suïcidi com a resultat d'una afecció contagiosa propiciada per la vida urbana i la deshumanització de les masses, que acaba desencadenant un conflicte psíquic individual; així, el suïcidi deixa de representar-se com un fenomen hereditari, per passar a ser una malaltia social. Lynn la conceptualitza des dels afectes i les emocions: són aquests que es contagien, que infecten, com ocorre a *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos, que tracta el suïcidi “as an epidemic rooted in the transmission of affect from body to body, and in the impulse to escape the overstimulation of modern urban experience in favor of isolationist fantasies of self-containment” (2014: 22). L'entorn social és un espai de contagi d'emocions i sentiments, sovint negatives, com les que es projecten cap als estrangers; l'individu intenta escapar de la multitud de la urbanitat i somia amb l'isolament, de manera que el suïcidi no és fruit d'una malaltia o del destí, sinó d'una epidèmia moderna. A la trilogia *The Big Money* (1936) de John Dos Passos, l'agressivitat del capitalisme porta al suïcidi: l'ambició econòmica de Charley Anderson el fa caure en l'alcoholisme i en conductes de risc, fins al punt que té un accident automobilístic i mor. Tot i l'ambigüitat, Castells es decanta per considerar aquesta actitud evasiva i autodestructiva un suïcidi (2021: 296-322). Tornant a Lynn (2014), observa que a *To The North* (1932) d'Elizabeth Bowen el suïcidi és un impuls generat per un contagi de “savage affects”: quan la protagonista s'obre als altres, les emocions alienes la sobrepassen i es mata. També als relats «The Doctors» i «Spillway» i a la novel·la *El bosc de la nit* (1936) de Djuna Barnes els afectes es contagien, animalitzen els personatges i transmeten l'impuls suïcida.

Una de les autores modernistes més transcendents en els estudis sobre suïcidi i literatura és Virginia Woolf: tot i que la crítica sovint ha interpretat la ciutat com un espai alliberador en la seva obra, en realitat l'autora la representa com a precària, alienadora, saturada per la massa, que fa col·lapsar: “By tracing the individual’s susceptibility to crowd affect back to the herd instinct underlying the sophisticated shine and speed of modern civilization, she ultimately portrays suicide as the result of affective inundation” (Lynn 2014: 72), com es veu a *La senyora Dalloway*, «Street Haunting» (1930) i *Les ones*, en què els personatges desitgen la solitud i reforçar la seva identitat, de manera que el suïcidi funciona com una escapada, un mitjà d’aïllament. D'altra banda, Castells analitza la neurosi de guerra o el trastorn per estrès posttraumàtic que sofreix el personatge Septimus Smith a *La senyora Dalloway*, el pensament del qual l'autora retrata per mitjà de tècniques narratives com l'estil indirecte lliure; de fet, vincula la caracterització psíquica del personatge amb la psicosi maniacodepressiva que varen diagnosticar a Woolf (2021: 207-242). Leigh (2007), que també veu en el suïcidi un trop literari amb un vincle amb l'experiència vital, afegeix que a l'obra de Woolf els mites de la masculinitat porten a la destrucció tant els personatges masculins com els femenins. I Fox Kuhlken (2008), per la seva banda, estudia la temporalitat a *La senyora Dalloway* observant que la protagonista passa d'un temps objectiu –el temps de Bergson i el temps des hommes de Kristeva– a un temps subjectiu –la durée i el temps des femmes–, convertint-lo en el que anomena “androgynous time”, un temps ficcional que, tanmateix, culmina amb l'autodestrucció i el renaixement.

Per un altre costat, una de les novel·les que més consideració ha rebut ha estat *The House of Mirth* (1905) d'Edith Wharton. El suïcidi és un motiu constant en aquesta autora: “Of the twenty-three novels and novellas Wharton published during her lifetime, roughly half have suicide as at least a marginal concern; it takes center stage in *Sanctuary* (1902), *The House of Mirth* (1905), *Ethan Frome* (1911), and *The Custom of the Country* (1913)” (Stark 1998: 70). Per a la representació del suïcidi, *The House of Mirth* beu de les narratives del moment –del melodrama, el liebestod i el bildung– i dels discursos de l'època, com el durkhemian, en què el suïcidi és un acte d'individualitat a la vegada que es vincula

a la societat (Stark 1998: 70-71, 89-91). El suïcidi no es planteja com un final tancat, una solució o una sortida, sinó “rather as a problem, as a question” (Stark 1998: 91). El suïcidi de Lily Barth problematitza l’agència i la intencionalitat de la protagonista, ja que és ambigu: “But to the extent that Lily dies according to the prescribed plots of turn-of-the-century master narratives of suicide, she exposes those narratives as inherently fictional, which is to say always subject to an intention, or a failure of intention, beyond determination” (Stark 1998: 103-127). Lily Bart és un personatge abocat a la mort per la seva inadaptació: “Failing to integrate socially at any subsequent level of existence, Lily dies by taking an overdose of a sleeping potion” (Wiedmann 1995: 245). De fet, malgrat que sigui una dona objectivitzada i perduda en una societat i un temps d’unes ambicions econòmiques devastadores, on impera un desig frenètic d’ascensió social, no rep la indulgència de l’autora: la seva culpabilitat ressona al llarg de la història i en l’ambigüitat del seu final (Wiedmann 1995: 322-323). Lily es troba sense recursos econòmics, amb dificultats contínues per poder ser independent, en una edat crítica per a una dona soltera i en una societat d’aparences que la calumnia, de manera que comença a abusar de substàncies tòxiques –fàrmacs, hidrat de cloral...– fins al punt que s’acaba produint la mort amb una sobredosi, que, d’acord amb Castells, és ben intencionada (2021: 162-195).

Una altra novel·la que la crítica ha tractat amb un interès comparable al de *The House of Mirth* ha estat *El despertar* (1899) de Kate Chopin. Edna Pontellier s’acaba traient la vida després d’haver aconseguit alliberar-se d’un matrimoni que l’ofega i ser, a la fi, independent: en veure que la relació amb Robert, l’home de qui està enamorada, no és viable, es treu la vida en el mar. El final d’*El despertar* (1899) és difós, obert, ambigu, afavorit per la pluralitat de veus –“heteroglossia”– que componen la novel·la (Treu 2000). Mentre que novel·les com *The House of Mirth*, i també *Anna Karènina* i *Madame Bovary*, no acaben amb el suïcidi de la protagonista –propiciat per motius amorosos o trastorns mentals– sinó en l’efecte que aquest produeix en els altres personatges –generalment masculins–, en el cas d’*El despertar* el suïcidi clou la novel·la i és un acte d’alliberament, que no és apropiat d’atribuir a l’amor; de fet, part de la crítica n’ha fet aquesta lectura androcèntrica, però Gentry defensa que el suïcidi

funciona com a mitjà de definició de la pròpia identitat (1992: 24-28, 38-39). La mar esdevé un símbol, vinculant-se tant al despertar de la protagonista –amb l'acte simbòlic d'aprendre a nedar– com a la mort –la representació de l'ofegament d'un personatge femení, de fet, és recurrent en la literatura i l'art–, de manera que els dos passatges es connecten, perquè l'única manera real que té Edna d'alliberar-se és amb el suïcidi (Gentry 1992: 47, 72-80). El lloc on escull morir es significatiu perquè dona “una estructura casi circular” a l'obra: Edna havia perdut la por a nedar al començament, i és al mateix indret, a Grand Isle, on s'introdueix a l'aigua per acabar amb la seva vida –“El mar representa su verdad, sus deseos más íntimos, su libertad. El mar sugiere, al mismo tiempo, la voz de su madre fallecida: le brinda consuelo y confort y la alienta a descubrir a su verdadero yo” (Castells 2021: 112-154). Per Hildebrand, el mar a la novel·la no simbolitza els valors femenins, sinó que es presenta masculinitzat, i endinsant-s'hi Edna reclama els privilegis de què gaudeixen els homes de la seva classe i raça, que ella mai podrà assolir: Edna oscil·la en la seva identitat de gènere en el sentit que s'inscriu en una definició masculina del que és ser artista, ara bé, no pot gaudir de tots els privilegis de ser blanca i de classe mitjana-alta, situació que en darrer terme li fa prendre la decisió de suïcidar-se (2016: 190, 205-206).

L'obra de Chopin es pot relacionar amb la de Sylvia Plath. Tant *El despertar* com la novel·la del modernisme tardà *La campana de vidre* (1963) de Plath són, per Gentry, obres de presa de consciència d'un personatge femení. Exposa que la crítica ha llegit Plath a la llum del seu suïcidi, sense diferenciar vida i obra –com hem vist a l'apartat dedicat a les lectures que en projecten la vida sobre l'obra. És el cas de Castells, que considera que *La campana de vidre* té força elements autobiogràfics. La protagonista Esther Greenwood se sent incòmoda enfront dels mandats socials que ha d'assumir –sobretot, mantenir-se verge fins al matrimoni, casar-se i tenir infants–, situació ambiental que acaba desencadenant-li un trastorn psicològic: angoixa i estats depressius, fenomen recurrent en la novel·la modernista. Esther és sotmesa a una teràpia d'electroxoc que no fa sinó empitjorar el seu estat, fins al punt que intenta matar-se amb una sobredosi de somnífers i, en sobreviure, és internada en un centre psiquiàtric

(2021: 339-365). Esther no s'aboca al suïcidi impulsivament –com fa Edna Pontellier–, sinó que va experimentant amb diferents mètodes, amb el desig de tornar a un temps passat, a la innocència i puresa de la infantesa, o fins i tot a un moment anterior al naixement (Gentry 1992: 81-121). Morir és vist com una regressió, el retorn al cos matern, tot i que la figura de la mare és, per a Plath, ambivalent i en cert punt opressiva (Schwartz i Bollas 1976: 164).

Val a dir que hem vist que són diversos els estudis que s'han enfrontat a la literatura modernista des d'una perspectiva de gènere. Podem sumar-hi l'estudi de Wiedmann que se centra en *The Princess Casamassima* (1886) de Henry James, *El despertar* i *Martin Eden*, en què observa que l'androgínia o l'homosexualitat en la ficció es lliguen al suïcidi. Tanmateix, problematitza les lectures en clau de gènere, atès que sovint s'atribueixen característiques al suïcidi femení que no en són exclusives, tot evidenciant-ne la complexitat (1995: 326-327).

Per tant, l'interès per la subjectivitat, copsada sovint per tècniques psicologicistes com el monòleg interior o el flux de consciència, propicia que el suïcidi en la literatura modernista anglosaxona sigui un acte confús, sense un significat estable, incert. En sintonia, el text perd la linealitat i esdevé fragmentari i inconclús. El suïcida s'ubica en una societat individualista, capitalista i deshumanitzadora, canviant, que s'aboca a l'absurd de la guerra i la violència.

Les avantguardes

El vincle entre avantguardes i suïcidi en la literatura s'ha explorat principalment en el període d'entreguerres. Una nova forma d'art, que es concep al final del segle XIX i es desenvolupa al llarg del segle XX, revela l'absurditat de la vida. És un art violent i autodestructiu, en part per l'impacte de la Primera Guerra Mundial i també per la crisi religiosa, tot i que la desil·lusió ve d'enrere: Rimbaud ja s'havia considerat *littératuricide* (Alvarez 1973: 215-217). És el cas de l'art Dadà, fundat per Richard Huelsenbeck i Hugo Ball, amb diversos seguidors que acaben traient-se la vida: "The aim of the Dadaists was destructive agitation against *everything*: not simply against the establishment and the

bourgeoisie which made up their audience, but also against art, even against Dada itself" (Alvarez 1973: 216-217). El final del dadaisme se situa el 1929, amb la mort voluntària de Jacques Rigaut, poeta amb una forta obstinació suïcida (Alvarez 1973: 221).

El 1921, Jean Cocteau ja titlla el dadaisme de "Suicide-Club", un qualificatiu que recorda la novel·la de Robert Louis Stevenson (Demars 2016: 59-60). El clima de l'època l'il·lustra la revista *La Révolution Surréaliste* quan el 1925 llança l'interrogant: "le suicide est-il une solution?" i la majoria de respostes són favorables (Alvarez 1973: 223). Alvarez ho explica per l'indestriable lligam entre vida i obra en els escriptors i artistes avantguardistes:

(...) when art is against itself, destructive and self-defeating, it follows that suicide is a matter of course. Doubly so, since when art is confused with gesture, then the life or at least the behavior of the artist is his work. If one is useless and worthless, so is the other. Since Dada arose as a response to the collapse of European culture during World War I, angrily asserting by the meaninglessness of traditional values, then for the pure Dadaist, suicide was inevitable, almost a duty, the ultimate work of art. (1973: 218)

El suïcidi és una forma d'evasió per als dadaistes i surrealistes de la França d'entreguerres: el gest es converteix en un "leitmotif of literary life", "a figure of evasion from reality, from social and moral conventions", que recorre el seu imaginari artístic, en contra d'un sistema literari mercantil de caire burgès (Livak 2000: 245). Admiren l'evasió de la realitat i l'allunyament de les esferes artístiques d'Arthur Rimbaud i Lautréamont, així com l'actitud antisocial i la provocació suïcida de Jacques Vaché i Arthur Cravan (Livak 2000: 246-248).

Jacques Vaché és aclamat no precisament per una obra artística, sinó per haver fet de la vida i sobretot de la mort una forma d'art. En certa manera, l'art que s'autodestruïx se'n pot considerar deutor. Vaché, dandi excèntric i violent, es treu la vida el 1919 i, com que no ho vol fer sol, enverina dos amics (Alvarez

1973: 218-220).³¹ Tampoc Arthur Cravan és autor d'una obra, sinó que una vida plegada d'excentricitats i una mort envoltada de misteri són suficients per considerar-lo una figura central del dadaisme (Alvarez 1973: 220-221). El suïcidi funciona com a mite fundador, "as the ultimate act of esthetic self-assertion and social and metaphysical transcendence" (Livak 2000: 247). L'obra és la pròpia vida, com explica Livak:

Dadaists, and later surrealists, elaborated a myth of suicide that served as an interpretative paradigm informing acts of self-destruction with special meaning. In light of this paradigm, suicide became an artistic text that could be "read" just like a written text, provided one was versed in the avant-garde cultural mythology. The active construction of this myth is evident throughout the 1920s in the theoretical and artistic writings of dadaists and surrealists. By the end of the decade, the suicide myth acquired a practical application as a meaning-generating mechanism, triggered by a series of suicides among avant-garde artists. (2000: 248)

L'experimentació amb el "lived poem" requereix la participació d'un públic i certa espontaneïtat; el suïcidi ha de ser un acte que posi en dubte la possibilitat d'establir un sentit, sense cap motivació aparent (Livak 2000: 252). Sobre el suïcidi com a performance, Braga-Pinto es fixa en un grup d'escriptors brasilers parnassians, simbolistes i decadentistes a cavall del segle XX, de tarannà cosmopolita i *queer*, que s'inhibeixen de les preocupacions nacionals, una desafecció que acaba materialitzant-se amb el seu suïcidi, de vegades performàtic. Sobre aquesta convergència entre *queer* i suïcidi, diu: "I want to suggest that suicidals are always located in the neighborhood of queerness and stigma, often embodied in the figures of the genius and the scapegoat" (2019: 102).

El dadaisme, doncs, s'inclina per convertir la pròpia mort en una obra artística, en un espectacle: el suïcidi que proposen es caracteritza per "la crise

³¹ Vegeu Picazo (1986), que ofereix una panoràmica de la representació de la mort en l'art del segle XX: fa referència a alguns artistes suïcides que, abans de treure's la vida, condueixen la seva obra a un suïcidi artístic, com Mark Rothko o Rudolf Schwarzkogler.

du sens” i per la incertitud (Demars 2016: 60-61). Tanmateix, malgrat aquesta crisi del sentit, hi ha qui hi veu una voluntat de produir significat. Chung apunta que la concepció del suïcidi dadaista i surrealista contrasta amb la del modernisme, tot i que se solapin temporalment, perquè mentre que els modernistes refusen donar-li un significat clar i n'emboiren una possible interpretació, els dadaistes i surrealistes el volen dotar d'un sentit –elevant-lo a la concepció d'obra d'art (2008: 38-43).

El moviment, doncs, produeix poca obra, però enceta noves vies d'exploració i llibertat artística (Alvarez 1973: 224-225). Aquests camins perduren al llarg del segle XX, especialment en la literatura experimental, en què el mateix text es pot convertir en un artefacte suïcida –com tractem més endavant en el context de les lletres catalanes–, malgrat que la crítica no hi ha prestat gaire atenció.

Les línies mestres de la literatura contemporània en direcció a la postmodernitat

El modernisme angloamericà i les avantguardes anuncien molts dels punts clau en la representació del suïcidi al llarg del segle XX i inicis del XXI: l'ambigüitat, la desaparició d'un significat estable, la tensió dels límits, l'exploració del Jo, l'alienació i la despersonalització de la societat, la violència que travessa la quotidianitat. Si possiblement la primera meitat del XX està protagonitzada pels sentiments de desencís, absurditat i caos i per la introspecció psicològica, l'anunci de la postmodernitat accentua la impossibilitat d'un sentit i d'un relat coherents i la problemàtica de la identitat i la subjectivitat. En aquest apartat, doncs, no resseguim el tractament del suïcidi corresponent a un corrent estètic, sinó que recollim les propostes que ajuden a dibuixar-ne un panorama en la literatura dels darrers temps.

El segle XX es troba marcat per guerres mundials, matances, camps d'extermini, totalitarismes, grans ciutats despersonalitzades i mitjans de comunicació que difonen tota mena d'imatges i d'idees, propiciant l'aparició constant del suïcidi en la ficció (Montesinos 2005: 49-50). Alvarez defensa que

la industrialització és la causa d'aquest "sense of chaos": desapareixen els antics sistemes de relació, de creences i de valors, i la tecnologia moderna permet la invenció d'armes capaces d'acabar amb la vida. Si en el segle XIX l'afebliment de la religió "made life seem absurd by depriving it of any ultimate coherence", la tecnologia armamentista "has made death itself absurd". A la literatura del segle XX, doncs, la recorre la tensió d'intentar trobar un llenguatge que pugui dir la mort absurda, "the language of mourning" (1973: 235-237). En aquest moment, triomfa la mirada sociològica i psicològica sobre el fenomen, deixant enrere les prohibicions legals i religioses dels segles anteriors (Bennett 2017: 2). Enfront de la concepció del suïcidi com a conseqüència d'una malaltia mental o del desajust amb l'entorn, en la literatura rep un tractament més complex: s'exploren les possibilitats humanes i es concep com un acte polític i de resistència, i s'examina en la seva ambivalència, com un fenomen que es pot imaginar, representar i discutir (Bennett 2017: 4-8).

La crítica ha posat de relleu l'aprofundiment psicològic, la introspecció, l'aïllament i la crisi de la identitat en la caracterització dels personatges. A tall d'exemple, en la novel·lística italiana de principis del XX el tòpic de la bogeria femenina condueix sovint al suïcidi en el desenllaç, sent un acte de confrontació de cara als condicionants socials que pateixen les dones (Valencia 2015). En el marc de la narrativa francocanadenca entre els anys quaranta i els seixanta, és un fenomen que s'atribueix a l'alienació personal i a una visió pessimista de la societat, però també a la recerca de la identitat col·lectiva (Hess 1972). Precisament en la literatura quebequesa d'unes dècades posteriors, es fa una representació asfixiant del vincle mare-filla, que condueix a la mort de la filla a obres com *L'obéissance* (1991) de Suzanne Jacob i *L'Ingratitude* (1995) de Ying Chen (Saint-Martin 2001). Pel seu costat, Arthur Schnitzler recorre a tècniques com el monòleg interior per retratar personatges que preparen la seva mort a consciència, com una performance (Kuttenberg 2003: 326). El suïcidi és un leitmotiv a l'obra de Georges Bernanos i Stefan Zweig, sent en el primer un acte que oscil·la entre el bé i el mal i en el segon el resultat d'un desequilibri psicològic (Heyer 2007). L'envelliment, quan ve acompanyat de solitud, frustració i deteriorament, pot comportar una inclinació al suïcidi, una situació que es pot

exemplificar amb *The Humbling* (2009) de Philip Roth (Matusevich 2010). Així mateix, sentiments com l'avorriment i la solitud dominen l'atmosfera de l'obra de David Foster Wallace, i el suïcidi és un acte que permet escapar-ne, que genera una redempció espiritual (Bennett 2017). I els contes de *Diário de uma quase* (2010) de Paulo Sesar Pimentel són protagonitzats per gent marginal, criminals i suïcides, en sintonia amb una literatura postmoderna on les identitats no són clares i entren en crisi, i els personatges són éssers individualistes i frustrats (Soares 2014).

Així, en la contemporaneïtat, se supera la tendència polaritzada enfront del suïcidi –de rebuig o bé d'apologia–, per donar lloc a un posicionament d'indiferència, amb escenes de personatges fastiguejats de viure, que es plantegen la mort com una possibilitat més, sense que de vegades arribin a trobar la motivació per executar-la, com a *La naúsea* (1938) de Jean Paul Sartre, *La pesta* (1947) d'Albert Camus o *Tot esperant Godot* (1952) de Samuel Beckett (López Cabanela 1958). El suïcidi, fet i fet, ocupa un lloc central en l'obra de Camus, que beu de la manera com els surrealistes enfronten la mort voluntària (Stark 1998: 145).

Com vèiem en la literatura modernista, l'angoixa enfront d'un món violent i bèl·lic és un motiu freqüent. La guerra, per exemple, ha deixat seqüeles en el personatge de Shadrack a *Sula* (1973) de Toni Morrison, que arriba a inventar un "National Suicide Day" per tal d'afrontar el trauma i tenir un control sobre la mort –"If death can be named, controlled, and relegated to a predetermined period of time, it loses its violent force"–, una data que comença a ordenar el temps del poble, una "part of the history of the community", "a *lieu de mémoire* in Pierre Nora's terms" (Stark 1998: 197). Tot i que Shadrack no es mata, "transforms the notion of suicide into a performative, and verbal, ritual" (Stark 1998: 213). Però malgrat que altres personatges el temptegen, l'únic que culmina el suïcidi és Hannah Peace; des d'una mirada psicoanalítica, Andini i Saktiningrum (2020) arriben a la conclusió que, arran d'un seguit de doloroses experiències d'infantesa, té por a ser abandonada i també a la intimitat emocional i, sola i sense suport, opta per acabar amb els seus sofriments. El suïcidi, fet i fet, és freqüent a l'obra de Morrison, que el situa sovint en contextos d'esclavatge

i que converteix el cos en un espai de revolució: “These bodies do not tell a history of capitulation to dominant powers but comprise one part of a larger multivalent narrative of black survival in North America” (Ryan 2000: 389-390).

La tensió racial en el tractament del suïcidi és present en altres autors, com Gloria Naylor, que fa una reescriptura de motius bíblics a la novel·la *Linden Hills* (1985), on la mort de la protagonista és un autosacrifici per tal d’ajudar la seva comunitat: té, doncs, un paper messiànic dins el moviment d’alliberació negra (Okonkwo 2001: 121). Així mateix, les narradores nord-americanes d’origen xinès ressegueixen les pressions d’una identitat cultural no hegemònica: a *Disappearing Moon Cafe* (1991) de Sky Lee i *Bone* (1993) de Fae Myenne Ng, les protagonistes treballen repatriant els cossos dels immigrants xinesos al seu país natal i s’han d’enfrontar al suïcidi d’una dona de la família, una mort que es percep com un fracàs i que els fa plantejar la seva identitat, híbrida i múltiple, en tensió per les repressions familiars (Goellnicht 2000).

El desencís que provoca la societat nord-americana o els sistemes econòmics, polítics i de pensament que se li consideren propis, com el capitalisme, el neoliberalisme i l’individualisme, és habitual. Com a mostra, la novel·la *Infinite Jest* (1996) explora el consum de drogues, les malalties mentals i el suïcidi (Eric A. Thomas 2013). L’escriptora Joyce Carol Oates critica la societat nord-americana capitalista i egoista que impedeix viure amb normalitat la pròpia identitat, creant un univers de personatges embogits que s’acosten al suïcidi (Caliskan 2011). Partint de la conjuntura que als anys noranta la societat americana té dificultats per imaginar un futur esperançador, després de la Guerra Freda i l’amenaça nuclear, novel·les com *Leviathan* (1992) de Paul Auster i *The Virgin Suicides* (1993) de Jeffrey Eugenides presenten la impossibilitat dels personatges de preveure i controlar el seu avenir, per això el suïcidi és un mitjà per dominar-lo (Iler 2017). Les noves maneres de comprendre el suïcidi en la literatura més recent ocupa l’estudi de Rushton (2019), que veu en les obres *A Little Life* (2015) de Hanya Yanagihara i *All My Puny Sorrows* (2014) de Miriam Toews una crítica al mite neoliberal de l’èxit individual, proposant una narrativa disruptiva on l’empatia i la comunitat es troben al centre. Altrament, la ficció de Martin Amis explora les possibilitats de l’esvaïment de l’autor i dels límits de la

literatura en la postmodernitat, construint un discurs on la mort individual dels personatges pot ser un reflex d'una catàstrofe nuclear col·lectiva (Stokes 1997).

Un gènere característic del segle XX, al llindar de la postmodernitat, és el que podríem anomenar *autoficció suïcida*, terme paraigua on volem encabir totes aquelles escriptures del Jo amb cert grau de ficcionalitat. Estudiant autobiografies, diaris íntims i correspondències, Braud s'adona que entre el 1930 i el 1970 la qüestió sobre el sentit de l'existència és present en els escrits on l'individu s'explica i evoca la seva vida. En les dècades següents –entre els setanta i els noranta–, el plantejament del valor de la vida i la possibilitat del suïcidi enfront de l'absurditat continuen, però deixa de ser l'eix central en la reflexió sobre el propi ésser, una divagació que més aviat s'adreça a l'acceptació de l'existència (1992: 7-10). En la trobada entre obra i dietari, Alvarado revisa produccions d'autores que, tot i un punt de ficció, anuncien la pròpia mort o esdevenen una mena de nota suïcida, com *A Writer Diary* (1953) de Virginia Woolf –esporgat pel seu marit, Leonard Woolf, que en treu els elements més personals– o *4:48 Psychosis* (1999) de Sara Kane (2007: 336-374). En aquesta direcció, existeixen les memòries suïcides, que parlen de la mort d'un ésser proper o són, fins i tot, una nota de comiat abans de treure's la vida. Es tracta d'un subgènere que sol plantejar l'interrogant del per què, la recerca del sentit (Bennett 2017). L'autoficció *Folle* (2004) de la quebequesa Nelly Arcan és un text que adopta la forma d'una carta adreçada a l'exparella i que anuncia el seu final (Oberhuber 2008). I les novel·les d'autoficció franceses *Lacrimosa* (2008) de Régis Jauffret i *L'autre qu'on adorait* (2016) de Catherine Cusset aprofundeixen en la complexitat del suïcidi defugint els estereotips estètics i filosòfics (Jones 2021).

La identificació i l'empatia amb l'experiència del suïcida és un aspecte volgut en les escriptures del Jo, que, tanmateix, s'estén a moltes altres produccions. De fet, es formula un desig empàtic recurrent en la ficció contemporània: la identificació es concep des de l'aparició de la novel·la moderna com una de les grans utilitats de la ficció –l'empatia de l'autor cap als personatges però també la que l'obra desperta en el públic (Bennett 2017: 152-156). Ara bé, en les representacions del suïcidi les possibilitats de generar

empatia es poden veure pertorbades, perquè molt sovint les novel·les són desestabilitzadores i solen tendir a construir una narració disruptiva (Bennett 2017: 157-159). La problemàtica de la generació d'empatia es porta al límit quan el suïcidi és un acte que ataca la societat. En aquest sentit, hi ha un tema que creix en la ficció actual: l'atemptat suïcida, on l'empatia vers les persones que el duen a terme és un sentiment vedat (Samuel Thomas 2011). La deshumanització és l'única manera vàlida, per exemple, de representar les persones-bomba. La literatura, però, també pot servir com a camp per experimentar un apropament a l'Altre. Així, la novel·la *Les Étoiles de Sidi Moumen* (2010) de l'escriptor marroquí Mahi Binebine sobre l'atac terrorista de Casablanca de 2003, narra la infantesa dels joves suïcides en un barri de barraques, recreant una veu que ja no es pot escoltar, una veu *queer* que intenta dir l'indicible (Calhoun 2022).

Deixant enrere els relats que pretenen reproduir la realitat, volem fixar-nos en la ciència-ficció, un gènere que en aparença s'articula des d'una premissa contrària, perquè explora possibilitats, escenaris hipotètics, imaginats. Ara bé, en veritat és un gènere procliu a la reflexió sobre la forma com vivim i per això, seguint Gutiérrez-Jones (2015), és afí a la crisi vital que precedeix el suïcidi. Obres com *Solaris* (1961) de Stanislaw Lem i *Neuromancer* (1984) de William Gibson incideixen en la frontera entre éssers: entre l'humà i l'animal, l'alien o la intel·ligència artificial, un contacte amb l'Altre que fa entrar en crisi el protagonista perquè li descobreix la no excepcionalitat humana. La ficció més actual posa en el centre el trauma, la violència, l'autosacrifici o les derives autodestructives i ecodestructives de la humanitat. Molt sovint els personatges necessiten o desitgen transcendir el propi cos, transformar-lo, per poder sobreviure en un entorn alterat. La visió pessimista de la vida humana i del seu futur es reflecteix, per exemple, a les ficcions gòtiques de Thomas Ligotti, on el suïcidi massiu o l'antinatalitat són sortides a l'angoixa de l'existència (Aldana i M'Rabty 2019).

Així mateix, un altre subgènere de la literatura fantàstica exitós ha estat la ficció de vampirs. El suïcidi, normalment per l'efecte de la llum del sol, n'és un trop recurrent. Les causes són el rebuig de la seva condició, el sacrifici per una persona estimada o bé el decaïment per una vida excessivament llarga. Es tracta de motius que es troben en les narratives més recents, com ocorre a la sèrie de

novel·les de *The Vampire Chronicles* (1976-2018) d'Anne Rice o en produccions audiovisuals actuals que, de fet, allò que fan és redimir el personatge i capgirar una creença típica en el folklore que dicta que la transformació en vampir és un càstig per les persones que han comès el pecat de suïcidar-se (Weinstock 2019). Val a dir que en les narratives de vampirs del segle XXI abunden els desordres mentals i les tendències suïcides. Els personatges solen ser joves urbans que, almenys a l'inici, es troben marginats, oscil·len entre la vida i la mort i tendeixen a trobar la redempció gràcies a l'amor, fins al punt que contempen l'autosacrifici com un acte passional i heroic, de manera que el gènere adapta però també reformula elements propis de la literatura romàntica (Stasiewicz-Bieńkowska 2021).

Deixant de banda la literatura de *genre*, anem, ara, a posar el focus en el context de la literatura espanyola del segle XX i XXI, on veiem que s'han estudiat autors i obres diverses, com la mort del protagonista d'*El árbol de la ciencia* (1911) de Pío Baroja, que sembla correspondre a l'actitud individualista i desarrelada de l'Europa finisecular (Fuster 2009); la reiterada presència de la mort i el suïcidi a Azorín, sobretot en les seves primeres produccions (Wood 2018); *La casa de Bernarda Alba* (1936) de Federico García Lorca, on la rebel·lió d'Adela contra l'autoritat materna la confronta al que s'espera del seu gènere i, quan s'adona que la seva revolta és inviable, decideix penjar-se per controlar el curs de la seva vida (Krause 2014); o *Corazón tan blanco* (1992) de Javier Marías, on el suïcidi d'un personatge femení serveix per afermar la identitat dels homes (Jerónimo 2018). Un autor destacat ha estat Enrique Vila-Matas, sobretot en relació amb *Suicidios ejemplares* (1991). S'hi pot analitzar el suïcidi com un acte "perpetrado en el espacio de la escritura" (Quesada 2018: 336). A l'obra, de fet, es presenta com una fugida de la tediosa realitat, com una evasió, des de la ironia i la festivitat, sense judicis morals, amb una clara influència avantgardista. Més enllà del suïcidi com a tema, però, el silenci, l'absència d'escriptura, evoca la destrucció de l'ésser. El suïcidi li permet fer una reflexió teòrica, metaficcional: reivindica l'espai literari amb la voluntat de destruir el temps –"El discurso cede paso al silencio, imponiéndose lo visual" (Quesada 2018: 336-347). D'altra

banda, en aquesta obra s'hi ha observat l'imagotip que la literatura ibèrica construeix de Portugal com una terra de suïcides (Dahl 2011).

Més atenció, tanmateix, ha rebut la literatura hispanoamericana. S'ha destacat que Juan Carlos Onetti crea constantment una atmosfera propícia al suïcidi (Quesada 2009); que Jorge Luis Borges segueix el corrent orientalista i exotista de la literatura modernista hispanoamericana en el relat «El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké» (1935), que tracta sobre el suïcidi ritual dels samurais, l'harakiri o seppuku (Bong i Macías 1998); que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) de José María Arguedas evoca els seus pensaments suïcides (Vargas 1980, Grillo 2018); que a l'obra de César Dávila Andrade abunden les imatges de malaltia, mort i suïcidi i la reflexió sobre la condició humana (Dávila 1998); que el tractament del suïcidi des de l'humor negre i la sàtira que fa Andrés Neuman es distancia de la tendència contemporània que indaga en la psique per decantar-se pel to irònic i humorístic de la Nueva Narrativa Argentina (Ferrer 2020); o que la funció del suïcidi a l'obra d'Horacio Quiroga sol anar acompanyat d'una insistència en el renaixement (Abreu 2018).

Tanmateix, segurament ha estat l'obra d'Alejandra Pizarnik la més atesa per la crítica. Al poemari *Los Trabajos y las noches* (1965) el desig de mort és punyent: la depuració de l'estil evoca el silenci, que és un abisme o una absència, i que necessàriament posa en joc el llenguatge: “una escritura originada y sostenida por la pérdida, por la carencia, por la falta, que bascula fatalmente entre la palabra y el silencio, el amor y la muerte” (Martin 2007: 71). En l'acte d'escriure poesia, de lliurar-se a la recerca de poder expressar el real, l'essència, l'indicible, el subjecte lluita amb el llenguatge i s'acosta a la seva supressió (Martin 2007: 73-74). En la seva obra, la infantesa és un lloc comú que es vincula a la mort: “esta entrada de la muerte en la infancia –o viceversa– se acompaña de símbolos cada vez más frecuentes; símbolos que, a menudo, aparecen asociados a un presagio de muerte: así, algunas voces del viento pero sobre todo la mención de las lilas que anticipa, en este libro, sistemáticamente, el silencio y la muerte” (Martin 2007: 78). Voldria cridar l'atenció sobre això, perquè hi veig una coincidència amb l'obra de Mercè Rodoreda, on més endavant

veurem que hi apareix el motiu del descobriment de la mort en la infantesa i el suïcidi de vegades és anunciat per una flor, en el seu cas, la violeta. Quesada (2012) continua la reflexió sobre el silenci a la poeta argentina, un silenci que condueix a la dissolució del subjecte i del llenguatge. El suïcidi a Pizarnik no és només temàtic, sinó que es dona al nivell del llenguatge, és un suïcidi discursiu. El cos es textualitza per mitjà de l'escriptura i, fet poema, es descompon. En la formulació del suïcidi s'hi deixa veure una influència romàntica i surrealista, però també un vincle amb el neobarroc, un corrent neoavantguardista llatinoamericà, que dona protagonisme a l'el·lipsi, l'excés i la fragmentació.

Fet i fet, en el context hispanoamericà, la crítica s'ha preocupat per adoptar una perspectiva de gènere. En la narrativa les escriptores mostren una imatge dissident del discurs que considera que la dona tendeix a la histèria i, per consegüent, a les actituds autodestructives: per exemple, *Presente profundo* (1973) d'Elena Quiroga allunya el suïcidi femení de la motivació que se li ha atribuït tradicionalment, la bogeria, per convertir-lo en un fenomen complex, que es desencadena per la posició subalterna que ocupa la dona en la societat. El suïcidi és recurrent en les obres de l'escriptora, funcionant com un "incidente estructurante", un recurs que s'emmarca en una tradició literària femenina (Martín Villarreal 2020: 303-304). A l'obra d'Ana María Jaramillo l'estètica del suïcidi femení segueix diversos cronotops: la protagonista que es penja d'un arbre, la dona que es fereix i es mata amb un bisturí o l'ofegada, dotant les seves morts d'un significat alliberador i d'individuació (Vanegas 2016). D'altra banda, a novel·les com *Elena sabe* (2007) de Claudia Piñeiro el suïcidi d'una dona representa una rebel·lió contra la institució familiar i els discursos socials que lliguen feminitat i maternitat (Bettaglio 2018).

Així mateix, tot i que en aquest treball resseguim la tradició occidental, ens adonem que els estudis que miren cap a la literatura asiàtica contemporània són nombrosos, de vegades posant-la en diàleg amb altres literatures i fent notar com el sentit del suïcidi es transforma en el segle XX, sobretot com a conseqüència de la influència d'Occident. Com a mostra, Casoni (2021) es fixa en la concepció del seppuku a *Honba [Cavalls desbocats]* (1970) de Yukio Mishima, una novel·la travessada per la tensió entre la tradició i la modernitat. Així mateix, el suïcidi i el

suïcidi en parella és sovint present en els arguments de la literatura japonesa contemporània, on els motius solen ser la impossibilitat d'un amor, la dignitat, la frustració davant la realitat o l'alienació. Cap a finals del segle XX i principis del XXI, al tema se li afegeixen nous arguments, com les al·lucinacions que experimenten els personatges que sobreviuen al suïcidi d'una persona propera, normalment l'amant; el suïcidi fruit d'una situació imaginada pel personatge, càstig després d'haver tingut un mal comportament; el suïcidi per honor enfront de situacions pròpies de la vida moderna –com conflictes laborals o econòmics– que fan preferir la mort a la desgràcia; o pares que se suïciden per ajudar els fills (Khronopulo 2016: 75-79). La narrativa japonesa transforma el suïcidi per honor propi de la tradició en un element més pròxim al gòtic, amb personatges que habiten espais decadents, sovint sols i allunyats d'una societat alienant, que presenten desordres mentals i que estableixen relacions disfuncionals (Ancuta 2019). D'altra banda, en la literatura de Corea del Sud les narratives del suïcidi presenten un conflicte entre la individualitat i la col·lectivitat, amb personatges asfixiats per l'entorn, amb patologies mentals, exclosos de la societat o també persones grans que es maten perquè senten que són una nosa i que han perdut el control de les seves vides (Réquiz 2022).

Arribats a aquest punt, podem afirmar que el recorregut històric ens ha ajudat a il·luminar la comprensió del suïcidi en la contemporaneïtat, a entendre l'imaginari que s'ha anat construint en etapes anteriors: les possibilitats literàries, les connotacions, les implicacions. Així, l'escriptura del suïcidi se'ns presenta dins una genealogia dialògica, on els textos es relacionen entre si i amb els discursos del seu context. En síntesi, el suïcidi és un lloc comú en la literatura del segle XX i d'inicis del XXI, propiciat per la consciència de la fragilitat i futilitat de la vida, la violència que s'escapa del control humà, la introspecció extrema o l'alienació de l'entorn. En la postmodernitat, s'accentua el tractament del suïcidi com un fenomen absent de significats, sense la possibilitat d'establir una explicació concreta, on el sentit entra en crisi. Tot plegat ho connectem, a continuació, amb les lletres catalanes.

IV. EL SUÏCIDI EN LA LITERATURA CATALANA: UNA APROXIMACIÓ A LA NARRATIVA DE MERCÈ RODOREDA

1. LA DESATENCIÓ DE LA VEU SUÏCIDA

D'entrada, abans d'endinsar-nos de ple en el nostre corpus, farem una aturada en l'espai de connexió entre el món interior de l'autor i l'escriptura, així com en la recepció del suïcidi, que ens serveix de mesura de l'interès i el pes que el tema ha tingut en les lletres catalanes. En termes generals, així com veurem que no hi ha gaires estudis concrets sobre el suïcidi en la ficció, resulta curiós notar que tampoc el suïcidi dels escriptors, que en d'altres literatures es mitifica, no és molt esmentat ni en condiciona radicalment l'anàlisi de les obres. Amb això, no vull reclamar que s'hauria de posar el focus en els indicis d'un Jo suïcida ficcional en sintonia amb el Jo real, ni defensar que serien estudis productius –com hem vist, existeix el perill de caure en lectures reduccionistes i tendencioses de l'obra–, sinó més aviat constatar que contrasta amb la fascinació que ha existit en altres sistemes literaris, sense que d'això en vulgui fer necessàriament una valoració. M'agradaria posar com exemple el cas de tres escriptors que moren en el segle XX: Emília Sureda (1865-1904), Raimon Casellas (1855-1910) i Gabriel Ferrater (1922-1972).

La desconeguda mort d'Emília Sureda,³² en aparença per causes naturals, no ha empès a cap reflexió al respecte. Es coneix que la cambrera la troba morta la matinada del 4 de novembre de 1904, quan només té trenta-nou anys i, com que no se'n saben les causes, s'atribueix a una mort sobtada. Així explica la sorpresa de tot l'entorn el seu amic Mateu Obrador (1852-1909) a la *Il·lustració Catalana*:

Ben lluny n'estavan sos germans y germanes, ni'ls qui amistosament la veyam y tractavam sovint a la bona y amable Emilia, de que repentina y esferehidora com

³² Una part molt concisa d'aquesta informació l'he publicada el 2022 a la pàgina web d'Emília Sureda i Bímec de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.

un llamp, nos vingués a sorprendre la inesperada nova de la seva mort, divendres dematí, día 4 del corrent.

No se'n podían avenir tots quants la havían vista bona y sana y parlat xalestament ab ella, el día abans; sobre tots, sa germana Faustina, en companyia de la qual y del seu marit l'Excelentíssim senyor don Francisco Socías y Gradolí, President d'aquesta Diputació Provincial, havia passat na Emilia tota la vetllada fins prop de mitja nit,... ni arribavan a creure que la traydora mort ferintla de cop-descuyt, los hagués robada pera sempre aquella estimadíssima germana...

Poques hores abans, despedintse agradablement d'ells, se'n era anada a casa seva, y's recullía al dormidor. L'endemà dematí, quan a l'hora acostumada hi entrava a despertar-la sa cambrera, romanía esglayada de trobar-la extesa demunt el llit, ja morta y freda.

La certificació facultativa digué que era estada víctima d'un atach cerebral. (1904: 771)

Obrador continua dient que a l'estiu havia viatjat als Pirineus per trobar-hi repòs, i n'havia tornat millorada: "Y ara, més que may, parexía trobar-se refeta y fòra de perill" (1904: 771), del qual és fàcil deduir que el mal que l'afectava era psíquic, vist que Obrador deixa clar que tenia bona salut. I afegeix que li fa la impressió que la poeta intuïa la seva mort: "Me sembla, no obstant, alguna vegada, que en tingué com a pressentiments: son esperit desconhortat, a través del goig y l'esplay del ben viure aparent, exhalava desyara veus y accents de melancolía y anyoransa" (1904: 771). És curiós, a més, que el dia del decés coincideixi amb el d'aniversari de Maria Antònia Salvà, amb qui la uneix una amistat íntima des de fa sis o set anys: "Es van conèixer cap a l'any 1897 o 1898 a la tertúlia de Can Mas del Pla del Rei, on les dues havien estat convidades a recitar versos, i des de llavors s'establí una estreta relació entre elles, basada en la mútua confiança i el fet literari" (Julià 2005: 51). A la «Complanta per n'Emília Sureda», una Salvà afligida exposa, reproduint les paraules de l'amiga: "El món no és fet per la meua mida (m'escrivies encara no fa un any); no arrib a definir si és massa ample o massa estret, però no m'hi sent a ple" (1955: 118), mostrant la incomoditat i el desarrelament de Sureda. L'estret vincle entre les poetes es materialitza, després de la mort, en un anell; el cant d'enyorança "Impressió"

acaba amb la imatge de la pertinència de Sureda que ara l'amiga ha recuperat: "El teu anell d'amiga en el meu dit llueix, / y aquexa baula dolça m'estreny y m'aconsola, / y'm fa trobar ta má demunt lo que fineix" (1905: 157). També Miquel Costa i Llobera, al poema que li dedica en homenatge, «Tribut», deixa veure la insatisfacció de l'autora encara que la volgués dissimular:

(...)
dolç esperit consirós
qui, mirant les orenelles,
volíes volar com elles
per dins l'espai lluminós;

pobre sér qu'en viu desfici,
devall ton riure amatent,
d'un ideal descontent
portaves l'intern cilici;
(...). (1905: 137)

Si ens endinsem en els seus poemes, comprovem que Sureda manifesta ofegament i malestar. Pons hi detecta "el dolorós enfrontament entre el jo i la realitat externa" (1992: 25) i Peñarrubia i Alomar fan notar que la seva poesia "sovint té un caràcter autobiogràfic" i en reflecteix el pensament, el sentiment d'incomprensió i el rebuig als comportaments considerats propis de les dones (2010: 182). Com a mostra, reproduïm el poema «Aspiració», on Sureda es plany:

Fermats a la terra, com pobres colomes
d'aleta eixalada, no podem volar,
i sols mos arriben desiara els aromes
que escampen a l'aire los vents de la mar.

La nostra gabieta de ferro i daurada,
que estreta, que trista, que dura mos és!
i amb ànsia febrosa d'alçar la volada,

voldríem, a voltes, aixecar-la en pes.

Mes, ai! que sos ferros mos trenquen les ales
i sembla que vida i coratge mos falt;
i lluny queden sempre la mar amb ses cales,
i el cel, les estrelles i el sol allà dalt. (1992: 66)

Per descomptat, no m'atreveixo a aventurar la causa de la seva mort, però, en tot cas, això no treu que en els seus escrits expressi, de vegades de forma latent, un malestar amb l'entorn i un sentiment constant de desencaix que han quedat invisibilitzats rere la consideració força generalitzada que la seva poesia es consagra a la pagesia. Es tracta d'evocacions insistents de la necessitat de fugir del seu entorn, d'envolar-se –“I lluny així dels plaers i la fortuna, / seré lliure entre els arbres com el vent” diuen dos versos de «Vida pagesa» (1992: 35)–, que habitualment es projecta en un món natural solitari, que no seria descabellat de considerar com indicis d'un desig de traspàs a un més enllà. En qualsevol cas, l'estudi en profunditat dels significats complexos i encoberts de la poesia d'Emília Sureda és una línia de recerca que resta pendent.

D'altra banda, coneixem el suïcidi de Raimon Casellas. El 2 de novembre de 1910 es llença a les vies del tren a prop de l'estació de Sant Joan de les Abadesses, però la premsa recull el fet com un accident ferroviari: com diu Bosch i Cuenca, “malgrat la inexplicabilitat de la tragèdia, cap publicació no va parlar obertament d'un suïcidi, però resultava fàcil deduir-ho del relat que es va donar dies després” (2021: 34). Castellanos assegura que l'incident es tracta amb poca claredat i que ben aviat se silencia, possiblement per no involucrar-hi personatges de la Lliga Regionalista (1992: 48). En els darrers temps, Casellas estava ensopit, amb indicis de depressió o d'una “melancolia concentrada”, en paraules del seu amic Joaquim Folch i Torres (Bosch i Cuenca 2021: 34). Castellanos, que segurament és qui més ha incidit en la mort voluntària de l'escriptor, edita les cartes que li envia Folch i Torres el 1910, que “se situen en un punt clau del procés que porta Casellas al suïcidi” (2000: 63-64) i fa notar quins són els factors en un capítol de *Raimon Casellas i el modernisme* (1983)

dedicat a la seva mort: la persecució per part d'uns agents de l'autoritat que el confonen amb un revoltat durant la Setmana Tràgica és l'argument més repetit, però sembla que amb això es vol treure importància a l'angoixa per les tensions internes en l'entorn de la Lliga i a la reducció de les funcions i el protagonisme que té en *La Veu de Catalunya*, periòdic vinculat al partit, que el fan decaure i sentir-se aïllat (1992: 41-72). El rastre del suïcidi no s'ha cercat en les seves ficcions, però és curiós un comentari de Narcís Oller sobre la identificació que Casellas sent amb un dels seus personatges de ficció boig i de tendències suïcides. En una carta d'Oller a Víctor Català del 8 de novembre de 1910, li expressa la seva sorpresa pel succés, perquè recentment havia vist l'home més animat; aleshores, detenint-se en la conversa mantinguda el darrer dia que el va veure, diu: “jo vaig cuytar a dominar l'esgarrifansa que m causà lo sentir-li dir en sa última visita qu'ara havia tornat a llegir la meva *Bogeria* y que no s'explicava com aquesta obra qu'ell trobava excelent, no tingués més resonància. Pertorbat com ell se sentia, què hi anava a buscar an aquell llibre tan dolorós? Ja me la vaig fer aquesta reflexió, però vaig cuytar a ofegar-la ab la consideració de que en Casellas no podia de cap manera trobar similituts entre ell y en Serrallonga” (citad per Castellanos 1992: 67-68). Amb subtilesa, apuntant un vincle entre ficció i realitat, Oller deixa traspuar cert temor que la seva obra hagi pogut tenir alguna mena d'influència, o potser que si Casellas s'hi va sentir interpel·lat, és perquè ja covava la idea. És, com hem vist, el ressò de la por del contagi literari.

El cas de Gabriel Ferrater és diferent, perquè possiblement ha estat l'autor suïcida més evocat de les lletres catalanes. Revisant les preferències de la crítica ferreteriana en els anys pròxims a la seva mort, Grilli en treu a la llum certs indicis de mitificació de l'autor, ara bé, el suïcidi no n'és un fet cabdal, sinó que és un aspecte més al costat de tants altres de la seva biografia i de la mateixa obra que hi participen (1987a: 49-88). Balaguer Pascual, que el posa en relació amb Cesare Pavese, esmenta que coincideixen en alguns episodis biogràfics, com el suïcidi “en una etapa de plenitud vital i creativa”, fet que els porta a la mitificació “més enllà de les seues obres literàries” (1991: 43). Carlos Barral, en les seves memòries sobre el panorama literari espanyol dels anys seixanta i setanta, explica que sovint havia parlat amb Ferrater “del suicidio sin causa” i discutit

sobre el diari de Pavese. Assegura, a més, que el poeta tenia molt clar que la seva mort havia de ser per pròpia voluntat i que no volia arribar als cinquanta anys: “El suicidio era un tema ferreteriano absolutamente serio” (1994: 168-172). Barral considera que el suïcidi reescríu el personatge del poeta: “la muerte lo hizo famoso y justamente respetado, pero lo absorbió, lo convirtió en una idea polivalente e impersonal, y finalmente en alguien totalmente ajeno” (1994: 173). Mallafrè, que esbossa de passada la connexió del poeta amb la mort, mostra sorpresa pel fet que Ferrater, que construeix una poesia amb ecos biogràfics, no evocui com l’afecta el suïcidi del seu pare (1974: 1533). Així mateix, en reproduïx uns versos que evocuen la pròpia mort (1974: 1534), que formen part d’aquest fragment del «Poema inacabat»:

(...)

Somniava a suïcidar-me
(tancat al ventre de la nit
calenta, o en el fred matí)
però per sota treballava
un quest sinuós, i em portava
vers aquí, vers ara i vers tu,
i vers aquest vers que recull
(si bé se’n va com les cistelles
de les Danaïdes) una vella
experiència: que els anys,
com el vi, guanyen amb els anys
(fins que s’esbraven), i que el jove
és pobre perquè no té forma
d’embadalir-se amb un passat
i donar el món per perdonat:
minyona inútil, despedim la
vida, però sense ferir-la.

(...) (1990: 24)

En els darrers anys, la crítica ferreteriana ha estat abundant i, segurament, Ferrater ha rebut una atenció excepcional si la comparem amb la d’altres

escriptors. En tot cas, llevat d'aquesta figura, el suïcidi dels autors catalans no ha estat una clau de lectura destacada de les seves obres, ni s'ha discutit gaire que aquestes puguin afectar el lector d'alguna forma. Hem trobat un cas, tanmateix, en què un suïcidi a la ficció –en sintonia amb una trama força crua– esvera la crítica, que ens pot servir com a mostra d'una actitud que, tanmateix, no sembla que hagi estat predominant en la literatura catalana. Es tracta de l'obra teatral *L'huracà* (1935) de Carme Montoriol. De fet, l'autora ja alça recels i polèmica amb la seva primera peça dramàtica, *L'abisme* (1930), sobre la maternitat idealitzada, que rep judicis negatius per l'atreviment del tema, que alguns dels crítics creuen que no són propis de la creació de les dones (Real 2004: 158-162). Un sector de la crítica rep amb elogis la següent peça, *L'huracà*, ara bé, aconsegueix escandalitzar aquell que considera que el cas que aborda és monstruós i que en fa un tractament morbós: l'obra planteja el desig incestuós d'un fill per la seva mare, que desencadena un daltabaix en les relacions familiars, fins al punt que el protagonista arriba al suïcidi (Real 2004: 162-165). Emili Tintorer escriu a *Las Noticias* sobre la possibilitat que tal cas es donés a la vida real, i diu: “Lo curioso y aún interesante del caso es que eso lo cree posible la autora de *L'huracà*, una mujer. Es una mujer quien cree eso posible y quien, como posible, lo cuenta y lo teatraliza meticulosamente” (citada per Real 2004: 164). És, per tant, el gènere de l'escriptora el que commou i condiona l'opinió del públic, perquè de les paraules de la crítica podem deduir-ne que a la Catalunya dels anys trenta temes com el suïcidi o l'incest es poden tractar sempre que qui ho faci sigui un home.

D'aquesta dècada són les primeres novel·les de Mercè Rodoreda, que, com veurem, fan aparèixer el suïcidi amb força cruesa. Tanmateix, no fan alçar polseguera com en el cas de Montoriol. Tal vegada l'escenificació d'una ficció es percep amb més capacitat d'impacte i per això desperta una reacció més virulenta. En l'actualitat, la crítica rodorediana ha seguit passant per alt el lligam entre l'autora i el suïcidi. En algun treball, es menciona per sobre una inclinació personal, que es fonamenta en les seves declaracions a entrevistes o en cartes. Porta, per exemple, assenyala que el suïcidi és habitual en la narrativa de l'autora, en consonància amb una atracció per la mort que sent des de ben jove,

impressionada per *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola (2012: 227-228). Així, podem concloure que tot i que les lectures biografistes de l'obra de Rodoreda són abundants, el suïcidi ha cridat poc l'atenció, eclipsat per altres episodis, com la infantesa, el matrimoni amb l'oncle o les experiències de la guerra i l'exili.

Al cap i a la fi, el poc interès pels autors que escriuen el desig de morir coincideix amb el del suïcidi com a tema literari. Però això, com tot seguit veurem, no significa que aquest no sigui un tema destacat de les lletres catalanes.

2. QUATRE EPISODIS PER A UNA PANORÀMICA DEL SUÏCIDI EN LA LITERATURA CATALANA

Tot i que hem vist que la bibliografia sobre la representació del suïcidi en la literatura és extensa, en el cas concret de la literatura catalana, com hem avançat, no s'ha desenvolupat àmpliament. Només hem detectat tres investigacions que s'hi consagren, en forma d'articles: el de Bastardas (1987), sobre el suïcidi literari de Camar a *Curial e Güelfa*; el d'Hernàndez (2006), sobre la mort, entre d'altres heroïnes, de Camar i de la protagonista de «La istòria de Leànder y Hero» de Joan Roís de Corella; i el de Soler (2012), en què compara la inclinació suïcida a *Mar i cel* d'Àngel Guimerà amb la de l'adaptació musical de Dagoll Dagom. Així mateix, una sèrie de treballs hi fan referència però sense convertir-lo en l'assumpte central (Jasso i Torrens 1982, Campos 2003, Lacarra 2007, Pons 2012, Toldrà 2018, Gras 2018 o Matos 2020). L'estudi dels episodis literaris que presentem, per tant, és una primera exploració que no té precedents en la literatura catalana i que pot fer comprendre les obres des d'un altre vessant. Encetem, amb això, una línia d'investigació que es podrà continuar en el futur.

La selecció de les obres en aquest apartat respon, d'una banda, a la seva representativitat: volem oferir episodis clau que puguin perfilar una panoràmica històrica del tractament del suïcidi i això ens ha fet decantar per textos significatius d'etapes diferents, com la *Vida coetània* (1311) de Ramon Llull o el *Curial e Güelfa* (mitjan segle XV) –per tractar l'alterització del suïcidi en la literatura medieval i les reescriptures dels arguments clàssics–, el teatre d'Àngel Guimerà o el relat «Jacobé» (1902) de Joaquim Ruyra –que perfilen un lligam

recurrent entre la bogeria i el suïcidi per ofegament–, el *Biathàntos o l'elogi del suïcidi* (1982) de Vicenç Altaió –per esbossar la voluntat d'aniquilar el subjecte creador del text des de tècniques avantguardistes i experimentals– o *Safo* (1876) de Víctor Balaguer, «Te deix, amor, la mar com a penyora» (1975) i «Jo pos per testimoni les gavines» (1977) de Carme Riera o *La passió segons Renée Vivien* (1994) de Maria Mercè Marçal –per endinsar-nos en l'argument habitual en què el desig sexual no hegemònic es vincula al suïcidi. D'altra banda, ens ha fet inclinar el diàleg –per mitjà de l'al·lusió o del transvasament de motius i significats– que mantenen entre si alguns d'aquests textos, així com la seva reverberació en l'obra de Mercè Rodoreda. És en aquesta autora que farem confluïr la xarxa intertextual que tracem amb aquesta genealogia del suïcidi en la literatura catalana. Per descomptat, l'aproximació es podrà ampliar posteriorment aprofundint en alguns dels punts que s'anuncien o amb altres episodis que ara només voldria insinuar, com l'apropament a la mort del personatge femení que s'avé amb el model de la dona moderna als anys trenta –com ara a *Laura a la ciutat dels sants* (1931) de Miquel Llor o a *Desordre* (1936) de Ramon Xuriguera– o com el suïcidi per una desafecció del context sociopolític al tardofranquisme –que apareix a obres com *Mister Evasió* (1969) de Blai Bonet, *Rere els turons del record* (1970) de Guillem Frontera o *Oferiu flors als rebels que fracassaren* (1973) d'Oriol Pi de Cabanyes.

2.1. L'ALTERITZACIÓ DEL SUÏCIDA

A la literatura catalana medieval, en sintonia amb l'europea, no se sol aprofundir en la complexitat psicològica i sociològica del suïcidi, sinó que s'utilitza com un recurs per destacar un valor o un missatge, per reforçar la intensitat de l'acció i dels sentiments o per castigar un personatge. Generalment, se'n fa un tractament arquetípic, aprofitant models clàssics i motius consolidats en la tradició medieval. En tractar-se d'un acte repudiat, no és estrany que entri en l'esfera d'acció d'un personatge alteritzat, encara que les evocacions de la mort són un recurs habitual per commoure i, a les acaballes del període, se'n fa una representació que admet l'heroïcitat.

La literatura oral l'inclou, com ens deixa intuir, per exemple, el corpus de rondalles mallorquines –que, tot i que es recullen a finals del XIX i principis del XX, conté narracions amb arguments i motius que tenen l'origen en relats medievals o fins i tot anteriors. Com a mostra, Jasso i Torrens detecten “un intent de suïcidi amorós” a «N'Espardenyeta» (1982: 28), una rondalla recollida per Antoni M. Alcover el 1892. El rei es pensa que ha matat la protagonista homònima i això li fa voler la mort, de manera que es disposa a clavar-se l'espasa amb què suposadament l'ha matada. Ho fa al plany de: “Som una bístia! Meresc fermar! A on hi ha un dogal? i jo meteix me fermaré, si no hi ha ningú que me ferm! (...) Què he de fer de viure, si ella és morta? ¿Què he de fer de viure? Cap feina hi tenc, pel món! Cap! Cap! Aquesta espasa que li ha taiat es coll a ella, que s'acor dins es meu pit, i que faça ui tot!” (Alcover 2016: 99). El presumpte assassinat ha estat una ficció de la jove, de manera que es capgira l'argument clàssic en què l'amant es clava l'espasa després de creure que la persona estimada ha mort, com ocorre a la llegenda de Píram i Tisbe –que *Romeu i Julieta* reprèn³³–, perquè a la rondalla la veritat acaba sortint a la llum i el rei i N'Espardenyeta es casen.

Altrament, la literatura popular sovint incorpora el suïcidi a partir d'arguments provinents de la tradició clàssica o bíblica. N'és una bona mostra la llegenda medieval de Judes Iscariot que, com hem comentat, confon el seu relat amb el d'*Èdip rei* de Sòfocles. És un personatge paradigmàtic per il·lustrar el vincle entre un comportament inacceptable i el suïcidi. La seva llegenda es difon per tota l'Europa occidental: el text més antic conservat que s'hi refereix, seguint Toldrà, és de la segona meitat del segle XII, de Sant Victor, a França, escrit en llatí. Les primeres versions en llengua vulgar es fan a finals del segle XIII, entre les quals, la catalana. La llegenda explica que Judes és abandonat quan és un nadó perquè la mare té una premonició o bé, segons una altra variant, per salvar-lo de la “matança dels innocents”. En alguns textos té una marca que permet

³³ Més endavant, Víctor Balaguer en fa una reescriptura a *Les esposalles de la morta* (1879), centrada en les escenes que desemboquen en la seva mort, l'un prenent verí i l'altra clavant-se el punyal, desolats per la pèrdua de la persona estimada i projectant un més enllà on el seu amor sigui possible –“Àngel de mon amor, si Déu volia / que jo sentís ta veu, ans que despresa / puga eixir de mon cos l'ànima mia” clama Romeu (2001c: 191).

reconèixer-lo. De gran, mata el germanastre i/o el pare i després té una relació incestuosa amb la mare (2018: 144-146). La llegenda és recollida per Jacopo da Varazze a la *Llegenda àuria* –que compta amb una adaptació catalana del segle XIII amb el títol de *Vides de sants rosselloneses*–, una versió que té força difusió en el teatre català i occità de les passions (Grimalt 2004: 45-50, Toldrà 2018: 144-146).

Si bé qualsevol personatge pot expressar el desig de morir, fins i tot el protagonista, solen ser els que ocupen una posició caracteritzada com antagònica o bé secundària els que acaben amb la seva vida. És habitual que siguin alteritzats per la societat de l'època –habitualment, per la seva fe, la seva posició social o el seu gènere– i també que hagin tingut algun comportament desviat o inapropiat.

Encara que s'escriu amb la intenció de relatar la pròpia vida i no com una obra de ficció, és ben il·lustratiu del tractament del suïcidi en aquest període l'episodi de *Vida coetània* (1311) de Ramon Llull –obra escrita originalment en llatí i traduïda poc després al català. Com a conseqüència de l'aparició de Jesucrist, Llull entén que la voluntat de Déu és que converteixi els sarraïns al cristianisme i, per aconseguir-ho, ha d'escriure un llibre “contra els errors dels infidels” (1989: 4). Però és conscient que per aquest propòsit necessita aprendre àrab i per això compra a la Ciutat de Mallorca un sarraí perquè li ensenyi la llengua. Ara bé, nou anys més tard, un dia l'esclau blasfema contra Crist i, quan Llull ho sap, li pega, de manera que l'home, ressentit, “començà des d'aleshores a considerar en la seva ment com podria matar el seu amo” (Llull 1989: 5). Un dia l'ataca amb una daga, però Llull aconsegueix defensar-se'n i el fa tancar a la presó per decidir què n'ha de fer. Aquí se li planteja una disjuntiva, perquè l'entorn l'impulsa a castigar-lo amb la mort, però això suposaria un greuge per al narrador, que està en deute amb aquest home perquè li ha ensenyat l'àrab. Passa tres dies en una abadia pregant a Déu que li doni una resposta i, quan torna, sembla que la situació se li ha resolt de la millor forma per a ell:

(...) havent-se desviat fins a la presó per veure el seu captiu, trobà que aquest s'havia penjat amb la corda amb la qual havia estat lligat. Així, doncs, Ramon, content, donà gràcies a Déu, qui d'una banda havia conservat les seves mans

innocents de la mort de l'esmentat sarraí i, d'altra banda, l'havia alliberat d'aquella greu perplexitat, per la qual poc abans l'havia suplicat amb ànsia. (1989: 6)

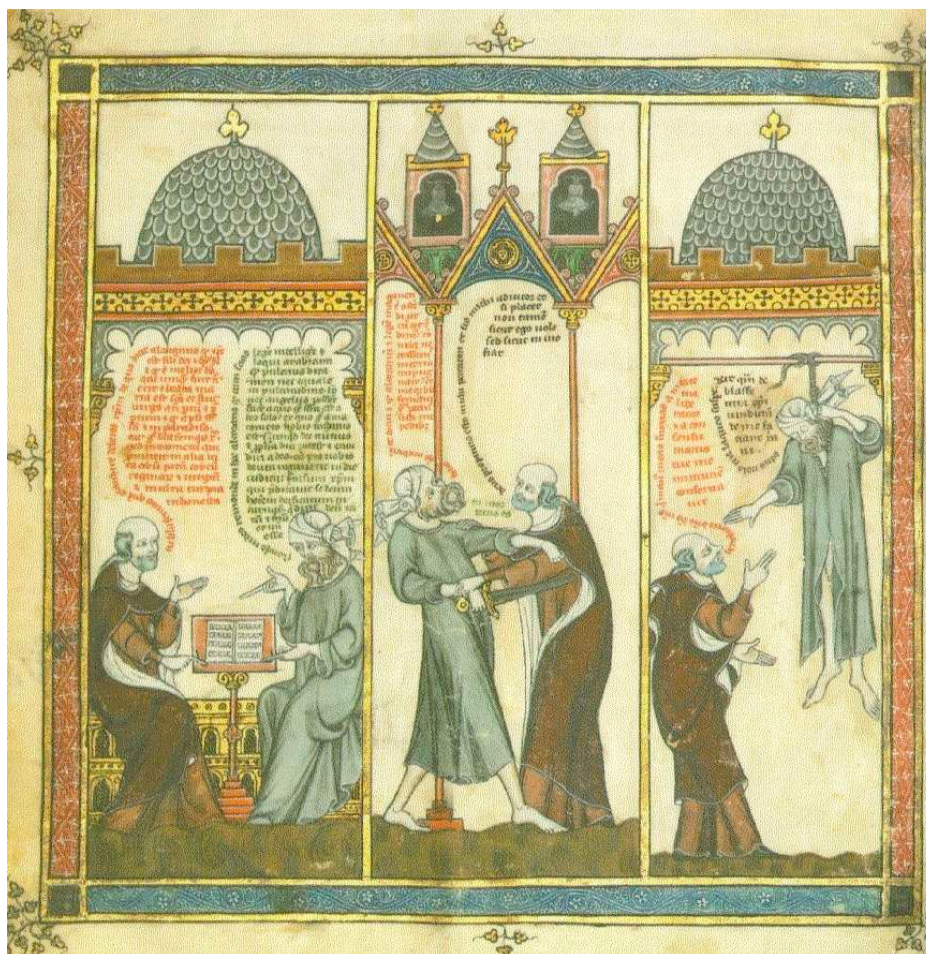
Dins la narració, el suïcidi de l'esclau no només no genera rebuig, sinó que es presenta com la solució idònia. Lull vol que aquest home mori però no vol malmetre el seu honor ni la seva innocència, per tant, la mort autoinflingida de l'esclau deixa l'amo en una bona posició. Podem vincular-ho amb un tòpic de la novel·la de cavalleries que hem esmentat, en el qual apareix l'infidel que no es vol convertir i s'acaba suïcidant, donant una bona imatge, per contrast, del cristià i de la seva fe (Campos 2003: 404-407). Com que el captiu no és cristià, a més, s'entén que ja està condemnat, per això al narrador no li cal fer cap mena de reprovació, perquè la seva salvació igualment no era possible. Així mateix, el fet que el mètode per morir sigui penjar-se té certes ressonàncies de l'episodi de Judes –així com es narra a l'«Evangeli segons Mateu»–, cosa que remarca la seva traïdoria. En aquest cas, l'esclau ha traït l'amo –res fa pensar, tanmateix, en el seu penediment. També és, com sabem, una mort feminitzada i poc honorable en la tradició clàssica, segurament perquè es pot executar amb pocs recursos, fins i tot, com veiem en el text lul·lià, dins una presó. Encara més, el narrador deixa entendre que és Déu qui l'incita al suïcidi, per tant, es fa trontollar el pressupòsit, tan arrelat en la filosofia medieval, que matar-se és anar en contra de la voluntat divina. El suïcidi és, en aquest cas, un càstig de Déu per haver-se desviat del que s'espera d'un esclau: la fidelitat a l'amo. Sens dubte, ens trobem amb aquell tractament ambivalent de la mort voluntària durant l'Edat Mitjana del qual hem parlat amb anterioritat, en què fins i tot pot presentar-se com una sortida desitjable o necessària.

Però, des d'una mirada actual, ens podem preguntar: per què es mata, l'esclau? El relat no ens permet conèixer el que sent o pensa, és un personatge sense veu. És una figura subalterna i doblement alteritzada: primer, perquè és esclau i, per tant, està desposseït dels drets bàsics de qualsevol ésser humà; i, en segon lloc, perquè és infidel, en el sentit que professa una fe que no és la del protagonista ni la del context on se situen. Dins la construcció de la narració, no és més que un element que permet donar una imatge positiva de Lull. El relat,

explicat des d'una posició de privilegi, silencia el subaltern que, evocant la teorització de Spivak (2020), no té la possibilitat d'ocupar un espai des d'on ser escoltat. Ara bé, prèviament al seu suïcidi, coneixem, en primer lloc, que ha existit un acte de parla seu: "blasfemà el nom de Crist" (Llull 1989: 5). És l'única vegada que se'ns deixa conèixer la seva paraula. En segon lloc, sabem que trama matar Llull. En els dos casos, doncs, l'home mostra resistència contra l'amo. Primer, contra el seu sistema de creences, en el qual se li obliga a participar sense voler-ho. Després, actua agressivament contra Llull, en un gest que respon a la violència prèvia física que ha exercit sobre ell i també psíquica, perquè l'ha tractat com una eina utilitària que només necessita per aprendre'n – robar-li– la llengua. I aquest fet de prendre-li la llengua és doblement simbòlic: li pren l'àrab per convertir la seva comunitat –enmig d'una plaça de Bugia, Llull s'atrevirà a cridar, fins que els habitants se li alçaran en contra per intentar lapidar-lo: "La llei dels cristians és veritable, santa i grata a Déu, en canvi la llei dels sarraïns és falsa i errònia, i estic disposat a demostrar-ho" (1989: 14)– i, altrament, li nega la capacitat de parlar. L'home, doncs, que ha mostrat la seva resistència al poder en dues ocasions, es decanta per procurar-se ell mateix la mort.

Curiosament, el sarraí enuncia la seva motivació en una altra obra, el *Breviculum* (1325), un còdex de dotze il·lustracions encarregat per un deixeble de Llull, Tomàs Le Myésier. La tercera il·lustració recull aquest passatge en tres vinyetes. En la primera, es mostra Llull i el sarraí discutint sobre assumptes religiosos; en la segona, el sarraí ataca Llull i es mostra penedit d'haver-li ensenyat la seva llengua i la seva religió; i en la darrera, l'esclau s'ha penjat i explica que no vol morir per mans cristianes: "Prefereixo penjar-me d'un llaç que sofrir la venjança dels cristians contra mi, per haver blasfemat del Crist".³⁴

³⁴ Text que figura a la il·lustració del còdex, digitalitzat pel Centre de Documentació Ramon Llull de la Universitat de Barcelona (2019) i traduït del llatí per Lola Badia.



Il·lustració del *Breviculum* digitalitzada pel Centre de Documentació Ramon Llull de la Universitat de Barcelona (2019)

Aquest episodi ens serveix per introduir el cas al qual donem més protagonisme en aquest apartat, perquè el motiu de la persona de fe islàmica que acaba suïcidant-se coincideix amb el relat de Camar, ara bé, l'argument i el tractament disten de la narració lul·liana i corresponen de ple al propi de la Baixa Edat Mitjana, a la frontera entre l'enfocament medievalista i el renaixentista. El *Curial e Güelfa* (mitjan segle XV) és una novel·la de cavalleries, amb materials provinents de la tradició trobadoresca, però moderna en l'ús de fonts clàssiques i en la "complexitat psicològica" amb què retrata les escenes sentimentals (Badia i Torró 2011: 10).

Camar és un personatge secundari en el conjunt de l'obra –és una de les tres dones que intenten conquerir el protagonista, al costat de Laquesis i la Güelfa–, però central en el desenllaç: apareix en el «Llibre III», el que clou la novel·la, durant les aventures de Curial a Tunis, entre el capítol 13 («Naufregi de

Curial») i el 23 («Redempció dels captius»). La narració es focalitza en la relació impossible entre Curial i Camar i es desplega a partir d'escenes que avancen el final tràgic: la bellesa irresistible de la jove, el seu enamorament d'un esclau – que els lectors, a més, sabem que en realitat és un cavaller que deu lleialtat a la Güelfa–, la seva negativa a casar-se amb el totpoderós rei de Tunis, la insistència en què li queda poc temps de vida i l'admiració per les històries de suïcides clàssics com Cató i Dido. Camar és un personatge fronterer, nascuda sarraïna però finalment convertida al cristianisme, inserida en la cultura àrab però culturalitzada en els clàssics llatins. El seu desencaix és evident, i això justificarà la mort com a única sortida possible d'un espai ambigu i angoixós.

De fet, escenes precedents a l'aparició de Camar ja evocuen la mort per la desesperació d'amor. Per exemple, en el «Llibre I», en els capítols que narren l'enamorament de Laquesis, la filla del duc de Baviera, la jove es desmaia i gairebé mor quan veu partir Curial i, pensant en el temps que han de passar separats, assegura que no sap si podrà romandre en vida: “¿qual Déu me farà ferma que jo pusca haver tant esforç que abans d'aquell temps jo no muira per ell?” (Anònim 2011: 177). Més endavant, assegura que si Curial defalleix en el combat ella no el sobreviurà: “sabent certament que si, ço que Déus no vulla, los fets succeïen mal a Curial, de mi devets esperar la mort” (Anònim 2011: 333-334). També la Güelfa es plany quan s'assabenta d'una suposada infidelitat de Curial: “Ah, vida! ¿E per què estàs pus ab mi? Desempara'm, jo te'n preg, e no oja jo l'altra dolor que esper après d'aquesta que hui he oïda” (Anònim 2011: 185), i assegura que té “desig de morir” (Anònim 2011: 187). En l'amor que comporta dolor, que fa caure en un *taedium vitae*, Gros hi veu el referent del *Decameró*, on molts personatges es deixen morir (2012a: 228-230), una obra que ja compta amb una traducció al català datada del 1429 (Pujol 2002: 144). La malaltia de l'amor, a més, al *Curial e Güelfa* es construeix per mitjà d'una rivalitat entre les dones, que no fa sinó posar de relleu la vàlua del cavaller. El desig de morir davant el perill de perdre l'estimat és preminentment femení. Ara bé, aquestes escenes es troben lluny de la fermesa de l'expressió de Camar. Són, en paraules de Badia i Torró, “una hipèrbole del llenguatge sentimental” i “un recurs dialèctic” (2011: 614, 669).

És una formulació que també apareix al *Tirant lo Blanc* (1490) de Joanot Martorell, on alguns personatges femenins expressen aquest desig. Com a mostra, l'esposa innominada del comte Guillem de Varoic pronuncia aquestes paraules quan el marit li comunica que se'n va de peregrinació: "Almenys feu-me gràcia que jo vaja ab vós perquè us puga servir, car més estime la mort que viure sens vostra senyoria. (...) ¡Vinga la mort, puix res no em pot valer!" (2010: 43). I, quan el fill decideix anar a la batalla contra "los moros", reprèn aquesta voluntat: "¿E no fóra millor jo fos morta ans que veure tanta dolor davant los meus ulls, e hagués hagut vida lo meu marit e son fill? Què em valen a mi los béns ni les riqueses? (...) Almenys me fes Déu gràcia que pogués atényer a la verd, delitosa riba del gran riu; oblidant los meus passats e esdevenidors mals, passàs eterna e reposada vida" (2010: 71). El sentit que la dona queda incompleta i mancada quan l'home i el fill parteixen és ben evident: és esposa i mare, i la seva desesperació no fa sinó emfasitzar la vàlua dels homes perquè mostra que són fonamentals per a la seva supervivència.

Encara que els homes també manifesten el desig de morir, en el seu cas les motivacions solen ser ben diferents. En el «Llibre II» del *Curial e Güelfa*, un cavaller expressa que, després que Curial hagi matat el seu germà en defensa d'una donzella, ell ja no vol viure: "Aprés mort d'aquest, jo no vull viure, ans cové que jo muira o venge mon germà" (Anònim 2011: 224). Curial també invoca la mort al final del «Llibre II», quan creu que ha caigut en desgràcia perquè la Güelfa, enfadada, li retira l'ajut econòmic. Com hem comentat, en els llibres de cavalleries la temptació del suïcidi és habitual: els cavallers senten un decaïment quan perden una batalla o l'amor, però aquells que són virtuoses i honorables se'n surten. El protagonista del *Tirant lo Blanc*, després de la derrota militar i amorosa, també perd el desig de viure, però un naufragi el fa arribar a Àfrica, on es redimeix amb l'enfrontament amb els infidels i fa penitència, de manera que deixa enrere la idea del suïcidi (Campos 2003: 397-398). També Curial, poc temps després de les seves paraules desesperades, viu l'episodi de Tunis, on ha de passar el captiveri i demostrar lleialtat a la Güelfa. Al capdavall, es tracta d'unes formulacions arquetípiques, que es troben de forma abundant en les fonts clàssiques i en la literatura de cavalleries, com expliquen Badia i Torró:

El desig de morir per fugir de la dissort és un motiu de la lírica (...), present també en contextos narratius de diversa natura. Enees pren la paraula al v. 81 del primer llibre de l'*Eneida* per envejar la sort dels caiguts a Troia, i les novel·les de cavalleries reporten sovint queixes, en vers i en prosa, d'herois que desitgen morir. Curial elabora la seva invocació de la mort amb recursos que recorden els del *Filocolo* i la *Fiammetta* (...), on apareix repetidament el mite de les parques per descriure el curs de la vida humana (...). (2011: 633)

Més enllà de tractar-se d'una convenció literària basada en l'exageració dels sentiments, una idea es fa evident: el desig de morir dels homes el desencadenen sobretot motius relacionats amb l'honor i sol esvair-se gràcies a l'acció de l'aventura i a la demostració del valor, mentre que el de les dones es deu a l'amor i només pot desaparèixer amb el matrimoni. Laquesis aconsegueix la felicitat quan es casa amb el Duc d'Orleans, la Güelfa amb Curial i Camar, que no accepta el casament com a sortida, acaba morint.

Diferent és en el gènere de la lírica o de la prosa intimista, en què un Jo que se sent rebutjat o traït per una dona albira la mort per emfasitzar els seus sentiments. A tall d'exemple, a «La tragèdia de Caldesa» de Joan Roís de Corella, el narrador en primera persona presenta la mort com una idea plaent, després d'haver sofert l'engany de l'estimada. Altrament, en el poema d'Ausiàs March «Colguen les gents ab alegria festes...», Matos hi identifica un recurs renaixentista habitual: l'enamorat evoca la pròpia expiració per tal de commoure una dama que el menysprea (2020: 196). De fet, com explica Zimmermann, en la poesia marquiana la mort és un tema dominant –“La majoria de les experiències vitals, fins i tot les més contradictòries, sempre van lligades amb la referència a una imminència fatal de la seva desaparició terrestre” (1987: 299)–, com ho és en la poesia catalana entre els segles XII i XV, però en el seu cas s'expressa com “el pressentiment d'una anul·lació del Jo” (1987: 300).

La narració de la tragèdia al *Curial e Güelfa* arrenca quan una tempesta fa navegar la nau de Curial fins a Trípoli, on amb un company és venut com esclau a un cavaller de Tunis, Faraig, que en disposa per tenir cura del seu hort al llarg de set anys, circumstància que el fa conviure amb l'esposa del cavaller,

Fàtima, i la seva filla, Camar. De la jove, de bon començament se'n destaca el físic, percebut des de la mirada masculina: "E era tan bella que, segons la fama que aquells que l'havien vista li feien, no havia par en tot lo regne de Tunis. E certes, no a tort, car si los ulls de Curial no eren enganats, no li era atribuïda bellesa alguna que en ella no fos mills que ells no podien expressar" (Anònim 2011: 447). La primera descripció, doncs, no va més enllà de la impressió corporal, del seu atractiu, que ens deixa intuir, com un pressentiment prolèptic, que això serà la seva condemna, perquè la redueix a un objecte de desig als ulls dels homes: al cap de poc el rei de Tunis la demana com esposa. El seu cos, a més, serà protagonista tant quan es resistirà a casar-se –perquè s'autolesionarà– com després de morta –perquè l'exhibiran. També el seu nom la lliga a la bellesa, a l'esfera simbòlica del femení, perquè Camar, segons Badia i Torró, vol dir *lluna* en àrab (2011: 666) –al capdavant, la retòrica medieval convida a utilitzar noms caracteritzadors (2011: 44). Ara bé, en realitat, la jove es va construir com un personatge amb certa profunditat, que és capaç de sobreposar el seu desig al dels altres –"Senyora, jo no vull ésser muller del rei ne d'altri", li assegura a la mare (Anònim 2011: 450). Camar és una dona activa, de qui sabem que se sent atreta per la bellesa de Curial, que es nega a casar-se i que no dubta a ser ella qui besa l'estimat.

La situació en què es troba és la pròpia d'un nucli familiar patriarcal i opressiu: viu amb la mare aïllada a la casa perquè el pare, un home tremendament gelós, no els permet anar a la ciutat. No compta, però, que la solitud imposada farà que s'estrenyi el lligam de la seva filla amb Curial, que ara es fa dir Joan, fins a l' enamorament. Seguint Badia i Torró, aquest aïllament "evoca el motiu líric i narratiu de la dama tancada a la torre per un gelós malvat, present, per exemple, als *Lais* de Maria de França, a la novel·la en vers occitana *Flamenca* i als episodis africans del *Filocolo*" (2011: 667). Però, a més, aquest nucli ofegant es troba dins un regne igualment patriarcal, on el rei acumula esposes i disposa de les dones que desitja, gaudint d'un poder atorgat per Déu. Aquesta caracterització de Faraig i del rei com a dèspotes incideix en la imatge caricaturesca dels "moros", que són l'enemic comú dels cristians al llarg de la novel·la, l'estampa més nítida de l'Altre. La magnificació de la seva poligàmia

com un dels trets més definitoris dibuixa una imatge homogènia i estereotipada de la seva cultura i la seva religió, que permet posar de relleu l'honor i la fidelitat dels cristians.

L'expressió de Camar de no voler viure més si no es respecta la seva voluntat és intensa. Des del primer moment que rebutja la proposta del rei, es mostra determinada a arribar fins a la darrera conseqüència de la seva decisió. Un plantejament similar, tres segles després, tindrà una resolució ben diferent: a l'obra neoclàssica *Rosaura o el més constant amor* (1783) de Joan Ramis, les pressions del rei sobre la protagonista, que també està disposada a morir, acaben quan el monarca adopta una actitud més racional. Al *Curial e Güelfa*, però, la vehemència i el desvari del rei de Tunis no té fre. Camar fa vot de castedat, una mena de renúncia a la vida –si més no a una de les seves dimensions–, però també un intent de salvaguardar el seu cos de l'agressor –la corporalitat, com veiem, és central en el desenvolupament del personatge– i d'iniciar un camí semblant al del martiri.

E la mort me pot donar, mas jo nulls temps en tal matrimoni consentiré, car jo he votada virginitat e aquella guardaré per tot mon poder e qui toldre la'm voldrà, ensems ab aquella, o abans, me toldrà la vida. E sobre açò, senyora, no parlets pus, car tant com viuré, que serà ben poc, trobarets en mi aquesta resposta. (Anònim 2011: 450)

Al capdavant, l'expressió del desig de morir es naturalitza en els misteris, els drames assumpcionistes, les passions i els relats de màrtirs –“Gran desig m'és vengut al cor / del meu car fill, ple de amor, / tan gran que no u poria dir, / on per remei desig morir” (1709) expressa Maria en el *Misteri d'Elx*. Camar ens anuncia reiteradament que la seva mort s'acosta: “car tant com viuré, que serà ben poc” (Anònim 2011: 450), “e mentre seré viva, que serà poc temps” (Anònim 2011: 451). I revela les seves intencions quan li diu al pare: “E així us preg que em procurets abans la mort que marit, car marit teng, segons vos he dit, e no n'hauré altre, si a Déu plau, e açò us tendré en molta gràcia. E si no, siats segur que, si en açò més avant voldrets treballar, aquestes dues mans me trauran de poder vostre e del rei” (Anònim 2011: 451).

Com que precisament és el cos, la materialitat, el que posa en risc la voluntat de la jove, actua de l'única forma que veu viable: s'autoagredeix, esgarrapant-se la cara i ferint-se els pits. Després de rebutjar la pressió a la qual la sotmeten, manant-li que s'engalani per veure el rei, diu: "¿E volets que em pinte? Jo em pintaré de la pintura que Déus s'alta" (Anònim 2011: 451), i es fereix la cara fins que li sagna. El gest de pintar-se amb la pròpia sang subverteix el maquillatge o el cosmètic que usen dames com Laquesis (Mezza 2018: 135). Després, s'ataca els pits amb un ganivet, dient: "Tu em defendràs del rei" (Anònim 2011: 452). Es concentra en les parts que segurament més s'associen a la bellesa: la cara i els pits. La defensa contra el monarca, per tant, només es pot dur a terme en el propi camp de batalla, el propi cos, perquè és un cos susceptible de ser mercadejat, que vol ser conquistat i pres per la força. El rebuig al cos, tanmateix, està molt interioritzat en la cultura medieval. Badia i Torró el presenten, a més, com un tòpic integrat en la tradició: "El motiu de l'autolesió heroica apareix a les vides d'algunes santes i als miracles marians de les col·leccions catalanes de Lleida i Barcelona, en què una monja obligada a acceptar tractes maritals es talla el nas o s'arrenca els ulls per defugir-los" (2011: 670).

Camar segueix determinada a morir, un desig incrementat per les reiterades visites del rei, en què "ella hi trobava tant enuig que de malenconia cuidava morir" (Anònim 2011: 455). I enfront de l'evidència del seu poder, expressa de nou que ja no vol viure, perquè la mort és "lo camí de la llibertat" (Anònim 2011: 460). Confessa a Curial que és per ell per qui ha actuat així i, creient que pot ser corresposta, s'esforça a guarir-se i segueix rebutjant el rei, malgrat la insistència dels familiars, que veuen tot el seu llinatge en perill. En saber que el rei ha matat son pare perquè n'ha desconfiat, el seu determini és encara més ferm i reitera les seves intencions a la mare. Fàtima intenta dissuadir-la i li adreça aquestes paraules: "E si tu, morint, mataves lo matador, alguna glòria te seria, e no gran. Mas morir tu e l'altre viure e haver tots los plaers del món, follia és pensar-ho e seria major metre-ho en obra. E com tu fosses morta, al rei no li fallirien mullers e tu series jutjada per folla e morries sens virtut" (Anònim 2011: 460). Amb aquests arguments sembla clar que el suïcidi és

reprovat socialment i no és una mort honorable, en primer lloc perquè és un acte inútil, que no condueix a cap mena de venjança ni aconsegueix cap transformació de l'entorn. I, en segon lloc, perquè la persona que el perpetua és categoritzada com a boja i mancada de virtut.

Però Camar discuteix aquests raonaments i recorre als clàssics, a Cató en concret, com exemple de suïcidi honorable: “Virtut és la fortalesa del meu cor e Cató, honor de tots los romans, me mostrà en Útica lo camí de la llibertat. E per aquell caminaré e a tal mestre tal deixeble” (Anònim 2011: 460). Aquestes paraules coincideixen en un grau elevat amb les de Sèneca al *De providentia* (Badia i Torró 2011: 89). Com hem vist, l'escriptor llatí i la filosofia estoica són ben presents en la literatura renaixentista (Pagán-Rodríguez 1999: 35-37, González 2000). Fàtima li rebutja dient que Cató es degué penedir abans d'exhalar i que, a més, la seva mort va ser inútil: “¿E llibertat penses que sia la mort? Carçre escur e tenebrós la pots apellar e exili sens esperança de retorn” (Anònim 2011: 460). En la discussió entre mare i filla, doncs, veiem dues concepcions diferents del suïcidi: la de Fàtima es troba més pròxima a la consideració medieval, que el lliga a la vergonya, a l'oprobri i a la bogeria, mentre que l'argumentació de Camar, en línia amb el pensament humanista, s'inspira dels clàssics presentant-lo com un acte de llibertat que li permet salvaguardar el seu honor.

Una escena avança i preconfigura el suïcidi de Camar. Se'ns la presenta llegint, entre d'altres llibres, l'*Eneida* de Virgili, que aprofita per comentar amb Curial. Bastardas sosté que aquest passatge no és un simple elogi al poeta llatí, sinó que té una incidència en el desenvolupament de la trama, perquè encén l'esperit de Camar i, a més, la culturalitza, de manera que la fa més digna de Curial (1987: 256-258). La lectura de Virgili també és necessària perquè quan es mata, en el seu parlament s'adreça a Dido, per tant la versemblança obliga a demostrar per què la coneix (1987: 259-260). Bastardas, a més, creu que “la història de Camar és (entre altres coses, naturalment) la història d'un suïcidi literari, és a dir, d'un suïcidi que potser no s'hauria produït sense l'impuls que la noia rep de la literatura, talment com els que en la realitat es produïren, diuen, seguint l'exemple de Werther” (1987: 262). Que l'Anònim vulgui retratar la

possibilitat de contagi de la literatura ens sembla força recòndit, perquè no sembla dispostat a moralitzar sobre els efectes de la lectura. Però més enllà de discutir si podem considerar el suïcidi com a literari, el que m'interessa sobretot del passatge és que l'autor ens deixa veure la font principal que dona forma al desenllaç de Camar. La configuració del suïcidi de la jove a partir del de Dido a l'*Eneida*, que es mata per desesperació quan Enees parteix, ha estat llargament observada (Badia i Torró 2011: 668, Grifoll 2012, Grifoll 2013, Gros 2012b o Mezza 2018: 137). Com hem vist, la versió de la mort de Dido per amor la donen Virgili a l'*Eneida* i Ovidi a l'«Heroida VII». En canvi, en la narració de l'historiador Marc Junià Justí a l'*Epitoma Historiarum Philippicarum* es procura la mort per no casar-se amb el rei Jarbes (Waltheus 1994: 1171). Sabent això, fa la impressió que, a més del model virgilià que apunta a un suïcidi per l'abandonament, Camar beu del relat de l'evitació del matrimoni forçat.

De fet, la jove ha pregat a la mare que l'ajudi a morir –“dóna'm llibertat” (Anònim 2011: 462)–, en una petició que podem veure com de confiança en l'aliança entre dones, però Fàtima es nega. Vist que no l'ajuda, recorrerà a una mare simbòlica, Dido, articulant una genealogia femenina que li permet validar els seus actes, sentir-se emparada per un precedent. Per descomptat, és una interpretació del text des d'una mirada contemporània. Els feminismes del segle XX convertiran aquesta necessitat de cercar referents en un dels seus signes d'identitat. En paraules de Maria Mercè Marçal: “No hi ha genealogia femenina, en la cultura, com no hi ha genealogia femenina en les famílies” (2004: 139-140), situació que, com veurem, l'autora intenta reparar en la seva obra, especialment a *La passió segons Renée Vivien*, en què la protagonista també reclama un parentiu amb una dona de l'Antiguitat clàssica, Safo. Així, Camar, abans de saltar des d'una finestra des d'on pot veure l'hort on treballa Curial, fa aquest parlament:

Je he vergonya ésser nada en la tua Cartago, per raó de la inconstància que Virgili escriu de tu; e si no fos esdevengut lo segon cas, ço és, que per mor reparist la tua gran errada, per ço que dues vegades no fosses trobada moçoneguerea, no m'apellaria tua ne voldria haver nom d'enamorada cartaginesa. Jo, Camar, filla tua, seguint les segones petjades de la tua furor

encesa, iré per servir a tu en los regnes ignots, car no és raó que reina tan noble vaja sola entre ànimes nades de clara sang. Sé que són passats molts centenaris d'anys que tu esperes alguna vassalla tua que gosàs emprendre lo camí que tu, intrèpida, prenguist, per seguir la claredat d'aquell que dins lo cor te resplendí. És ver que no fonc massa gran cosa a tu morir per amor, puis que lo pensar morir e lo morir foren en un moment, en manera que lo deliberar no preceí a l'execució.

Més, que si tu elegist morir per home digne de la tua amor, par e igual a tu, no és meravella gran, més avant que et lleixava e no volia usar pus de la tua companyia. E per ço, com a persona desesperada, a la qual tots remeis despareixien, elegist morir sense alguna raó, car la furor tua fonc tanta que, no sabent ço que feies, morist, e per ço no et deu ésser comptat a virtut, sinó solament que no volguist oir aquell tant vituperable mot de repudiada, e açò solament dóna color a la tua celerada rigor. Emperò jo, punida e combatuda per aquells insanis enteniments qui partiren la tua ànima dolorosa d'aquella llagrimosa carn, t'invocue e et preg que reebes l'ànima mia que va per servir a tu, no usant d'imaginació repentina, más de llonga e madura deliberació per mi en molts dies dirigida. (Anònim 2011: 471)

Del raonament de Camar en voldria destacar un conjunt d'idees: malgrat que pren Dido com a referent, se n'avergonyeix per la seva deslleialtat; també perquè no té una mort assossegada, sinó brusca, propiciada per la *libido moriendi*, per la desesperació; vol deixar clar que la seva sorgeix d'una reflexió; i considera que el suïcidi té una capacitat redemptora, perquè ha reparat l'equivocació de la reina i per això la recupera i se'n considera vassalla. I continua:

E així, reina e senyora mia molt cara, no penses que vaig a tu per desig de veure't, que, si excusar me'n pogués, ací, ab un captiu meu, voldria viure totstemps; mas, puis açò m'és tolt, vull anar més a tu que mentir la fe que dins mon cor he a aquell atorgada. Per què, Joan, aparella a mi los teus braços e d'aquells fes llit en lo qual muira. Reep-me, senyor, que a tu vaig, cristiana son

e he nom Joana. Recomana al Déu teu la mia ànima e lo cos en la tua terra haja sepultura.³⁵ (Anònim 2011: 471-472)

Anuncia, doncs, que es mata per lleialtat, perquè no veu cap viabilitat al seu amor. A més, en el darrer instant, es converteix al cristianisme amb un nom que deriva del de l'estimat, Joana, i es llença d'una finestra. La conversió afavoreix la seva identificació amb Curial, segons Bastardas (1987: 261), la fa més amable al lector de l'època, per Badia i Torrò (2011: 25), i la fa passar per una màrtir, d'acord amb Grifoll (2012: 291). Hi podem afegir que és una manera d'acostar-se a Curial, tal vegada de cercar una unió en un més enllà comú. En les cançons de gesta, és habitual el motiu de la donzella pagana que per amor a un captiu cristià es converteix (Badia i Torrò 2011: 667). La mudança de nom, a més, dins el context de la novel·la, afecta la seva identitat: la treu de l'alteritat que suposa la cultura sarraïna i l'acosta a la cultura privilegiada, tot i que difícilment serà reconeguda com una més de la comunitat, com veiem quan la Güelfa s'hi refereix, més endavant, com a "aquella mora folla" (Anònim 2011: 483). Camar-Joana és un personatge fronterer, híbrid, que es construeix a partir de realitats dicotòmiques enfrontades: l'islam i el cristianisme, la cultura àrab i la tradició clàssica i també l'espai privat –on la reté el pare– i l'espai públic –on acaba llançant-se i on el seu cos és exhibit.

Voldria remarcar l'aparició del tòpic de la dama a la torre. Com hem vist, a la literatura clàssica grega, llançar-se al buit és un dels mètodes més utilitzat pels personatges femenins, habitualment motivats per causes amoroses. En la tradició medieval, és un lloc comú: la dona fa un parlament i salta, en una mort pública, que l'exposa. La torre és un símbol de poder, que es lliga al llinatge familiar, que la dona posa en perill –o ataca– amb el seu suïcidi. Hem esmentat molts personatges que es defenestren, com l'Hero ovidiana o Melibea. També en el *Decameró*, en concret en la recreació de la llegenda de Guillem de Cabestany, Gros troba un precedent per al salt final de Camar: l'amant es llança

³⁵ Lacarra compara les darreres paraules de Camar –"Recomana al Déu teu la mia ànima e lo cos en la tua terra haja sepultura"–, amb les de Melibea a *La Celestina* abans de llançar-se de la torre, en què tot i que és conscient del pecat del suïcidi ofereix l'ànima a Déu i demana al pare que es faci càrrec del seu cos –"A él ofrezco mi alma. Pon tú en cobro este cuerpo allá que baja" (2007: 32).

per una finestra quan descobreix que el seu marit li ha fet menjar el cor de Guillem (2012a: 230-231). Així mateix, podem referir-nos a l'*Amadís de Gaula* primitiu, en què Oriana es defenestra després d'enviudar (Pagán-Rodríguez 1999: 47-52).

Ja hem vist que a *La Celestina* la descripció dels cossos dels suïcides aixafats al terra té un deix macabre. També al *Curial e Güelfa* és ben explícita, amb detalls escabrosos: "E lleixant-se caure de l'alta finestra en la baixa terra, donà del cap en la vora de les andes e, trencats los ossos del cap en diverses peces, eixint lo cervell per molts llocs, dins aquelles andes morí" (Anònim 2011: 472). I la imatge del cos desfet la trobem, també, en els «Fets dels Apòstols» quan es retrata el suïcidi de Judes: "es va tirar de dalt a baix, se li va obrir el cos pel mig i s'escamparen les seves entranyes" (2012: 2296). Amb això no vull insinuar un sentit comú entre la mort del traïdor i la de Camar, sinó més aviat fer notar que, com tants d'altres motius que ja apareixen en *La Bíblia*, aquesta és una imatge que es consolida en la tradició medieval, que fa més impactant la mort i que, possiblement, remarca la repugnància i la insignificança del cos.

Amb això no fineix el periple de Camar, sinó que les seves despulles són encara presents en la narració. El rei ordena que Curial i el cos de la jove siguin donats als lleons. Curial té la possibilitat de lluitar contra les bèsties, amb el cos en el corral del combat: "Ja la desventurada Camar, tota nua, que no semblava persona, era en lo corral, ben lligada a un pal, per ço que dreta estigués" (Anònim 2011: 474). Trobo ben interessant la referència a la nuesa de la dona com un gest que la despersonalitza, que l'allunya de la civilització i per tant, en certa forma, l'apropa a l'animalitat –emfasitzant la configuració de Camar com un personatge limítrof. Amb això, es remarca el tracte vexador del tirà. En contraposició, Curial defensa el cos, sentint un deute cap a la dona, i, quan derrota els lleons, el cobreix, com un acte de dignitat, per tornar-li la categoria d'ésser humà. Soler Molina (2016) estableix com a una de les fonts d'aquest passatge la màrtir Perpètua de Cartago del segle III: és una dona culta que llegeix els clàssics, es converteix al cristianisme –tot i la fúria del pare, que presagia el seu final– i acaba sent empresonada per la seva fe i morta en un amfiteatre.

El rei concedeix a Curial que pugui anar-se'n del seu país i ell li demana com a favor el cos de Camar, i coneixem com és la seva sepultura: "E així el traqueren del corral, e molt honorablement a casa de l'ambaixador fonc aportat, e bé embalsamat e mirrat ab totes les circumstàncies pertinents, en una molt rica caixa fonc més e, despuis, en terra de cristians aportat e ab honor sepultat" (Anònim 2011: 476). Sobre el cos dels suïcides, hem vist que a l'Edat Mitjana, tot i que se'l sotmet a tota mena de maltractaments i humiliacions, normalment s'enterra, això sí, no se segueixen les cerimònies habituals i es fa lluny del camp sagrat: a terrenys, a fosses, als encreuaments de camins, a llocs fronterers, sobretot entre l'aigua i la terra, espais com les ribes o els pantans, i a sota de roques (Murray 2000: 42-52). És ben destacable que, en el cas de Camar, s'expliciti que rebrà una sepultura honorable, en terreny cristià. Això és una prova més que la novel·la s'insereix en l'Edat Mitjana tardana, quan, seguint Lacarra, es recupera el suïcidi heroic de l'Antiguitat clàssica, que s'escapa de la condemna: en les dones es pot acceptar si és per mantenir la virginitat o per ser fidels i castes (2007: 7-9).

És el moment de contraposar el suïcidi de Camar amb el d'un personatge del *Tirant lo Blanc*, la Viuda Reposada. Es tracta d'un cas més paradigmàtic en la literatura medieval, on és ben clar que treure's la vida és el càstig o la conseqüència d'un comportament nefast: la dona sent una passió desenfrenada per Tirant i va més enllà del que la moral permet, fins al punt de maquinari enganys per impedir l'amor entre Carmesina i el cavaller. Per tant, perd el seny per amor –una actitud reprovable– i, alhora, els traeix. A més, no es mata per penediment, sinó que, imaginant la venjança de Tirant, té una gran por, un sentiment de gran baixesa dins la novel·la de cavalleries, on els personatges aspiren contínuament a l'honor –com hem vist amb Camar. Així se'ns descriu la seva resolució després de no trobar escapatòria als seus actes:

Açò és cosa acostumada: que la natura femenil, frèvol e variable, elegeix lo més inútil consell, si molt hi pensa, en la major necessitat. A la fi, no trobant altre remei, e forçada per lo poc ànimo que tenia, deliberà de matar-se ella mateixa cautelosament ab metzines, a fi que la sua maldat no fos palesa ne vingués a

notícia de les gents, e que lo seu cos no fos cremat o donat a menjar als cans.
(2010: 825)

En el passatge percebem clarament la misogínia de la cultura de l'època, que atribueix a la debilitat i a la inconstància de les dones les seves equivocacions –del qual se'n desprèn que no és convenient que prenguin decisions importants. La Viuda Reposada s'empassa orpiment i mor al seu llit. És ben interessant que, malgrat l'estat en què es troba, es preocupi perquè sembli que la seva mort ha estat natural. Es veu clar que el suïcidi és una deshonra i que, a més de difamar els seus noms, els cossos dels que es maten són maltractats i humiliats: es cremen –tal vegada públicament, tot i que això no ho diu– o es donen als animals. Podem deduir, doncs, que l'encobriment del suïcidi és una pràctica habitual. Sembla que, tanmateix, el narrador s'apiada de la Viuda Reposada, perquè la dona és capaç d'enganyar la cort i rep una sepultura cristiana i solemne. Per tant, tant Camar com la Viuda Reposada aconseguen un bon enterrament, tot i que a la primera no li cal encobrir la seva mort, ben al contrari, saltant de la torre deixa enrere l'espai privat de la cambra –que la Viuda escull– i la fa pública.

A banda dels citats, són diversos els hipotextos que s'han considerat rellevants en la configuració de la mort de Camar. Grifoll assenyala l'«Infern» de la *Divina Comèdia*, perquè allà Dido es troba en el cercle dels que s'han deixat emportar pel desig, una actitud que demostra Camar en diferents passatges, tot i que finalment sap controlar la passió (2012: 311-313). Badia i Torró apunten els suïcidis de “Safo, Tisbe, Fedra, Medea, al món clàssic, la donzella d'Escalot a la *Mort del rei Artús* i la germana de Meleagant al *Lancelot en prose*” (2011: 677). Hernández (2006), pel seu costat, posa en relació la mort de Camar amb la de Melibea a *La Celestina* i la de la protagonista del relat «La istòria de Leànder y Hero» de Joan Roís de Corella, totes heroïnes medievals que s'assemblen fonamentalment en el fet que el desengany amorós, l'*amor hereos*, les porta a la mort.

Tot i que Corella elideix el salt mortal de la torre de la tradició clàssica, fàcilment podem descobrir-hi la intertextualitat amb la història de Camar. Hero i Leànder viuen separats pel mar, una circumstància que dificulta la seva relació.

La noia es nega a casar-se amb el pretendent que li ha escollit el pare i això fa que es vagi ensopint i que emmalalteixi per amor. Corella planeja la seva mort com un recurs per alliberar-se del cos, que és una nosa que impedeix la unió transcendent dels amants: “Del món no·m dolch, que ma vida vull perdre, / perquè, del cos l’esperit ja delliure, / puga, volant, estar prop de Leànder” (2001: 156), anuncia Hero amb la intenció de llançar-se de la torre. Però la dida li ho impedeix i l’ajuda a concertar cites amb l’estimat, que ha de travessar nedant la mar. Una nit Leànder mor ofegat i Hero va a cercar-lo i es plany, evocant els seus cossos morts entrellaçats, mesclats els seus ossos en el sepulcre per esdevenir la mateixa pols. És ben conegut que, aparentment, el *Tirant lo Blanc* reprèn la lamentació d’Hero per a elaborar la de Carmesina sobre el cadàver de l’estimat, on manifesta que ja no vol viure més i, de fet, mor al cap de poc. També s’ha recordat que tant Martorell com Corella podrien aprofitar el suïcidi conjunt a *Tristany i Isolda* per a configurar els dels seus protagonistes, un text molt estès en la literatura tardomedieval (Pujol 2002: 187-190). Finalment, la dona es mata amb l’espasa de Leànder i mor als seus braços. La font principal d’aquesta variant del mite –en què no mor saltant de la torre sinó clavant-se l’espasa– sembla que és l’*Elegia di madonna Fiammetta* de Boccaccio, on la protagonista, desesperada, narra el desenllaç del suïcidi d’Hero tal com el presenta Corella (Martos 2005: 271-272), una obra que compta amb una traducció medieval al català (Pujol 2002: 143). Les morts de Camar i d’Hero són, seguint Hernández (2006), “les primeres mostres de suïcidis de base amorosa de les quals es tenen referència i constància literària” en les lletres catalanes. Tanmateix, en altres relats corellans apareix el suïcidi de l’amant desesperat. Les seves proses mitològiques il·lustren perfectament el gust pels arguments clàssics, on aquest és un tema recurrent. A les «Lamentacions de Píramus y Tisbe», Píram es clava l’espasa pensant-se que l’estimada ha estat devorada per una lleona i després, quan Tisbe s’adona del que ha passat, també s’apunyala, demanant que els cossos reposin “en un mateix sepulcre” (2001: 198), en una escena que evoca el suïcidi d’Hero. Val a dir que, en la literatura contemporània, Salvador Espriu reescriu amb certa ironia aquesta història al relat «Píram i Tisbe», en un recull –

Les roques i el mar, el blau (1981)– de proses de temes mitològics, integrat per altres relats de suïcides, com «Antígona» o «Fedra».

L'embolcall dels arguments clàssics permet una llibertat més gran a l'hora de presentar les morts per amor com heroïques, de fer que el suïcidi generi empatia, que commogui el lector. Aquesta admiració es reprendrà, sobretot, en el neoclassicisme, quan triomfarà el suïcidi per dignitat i llibertat, sent-ne un exemple paradigmàtic la *Lucrecia* de Joan Ramis i Ramis –“Jo vivia a l'honor, vivia a la virtut: / cèssia de viure, pues, quan tot està perdut” (1994: 189) anuncia la protagonista.³⁶ En la contemporaneïtat, no serà estrany que als relats clàssics se'ls resemantitzi, revestint-los d'un sentit actualitzat, referit al context sociopolític, com passa amb l'*Antígona* d'Espriu, escrita el 1939 i publicada el 1955, on hi ressona la Guerra Civil. El suïcidi de Camar, doncs, emmirallat en els models antics, precedeix aquesta genealogia dins la literatura catalana, malgrat que conserva trets propis de la tradició medieval, com l'alterització dels fets que es consideren execrables –amb personatges desencaixats–, que tan bé il·lustra el sarraí captiu de Ramon Llull.

2.2. EL SUÏCIDI, LA BOGERIA I EL MAR

A la literatura catalana del darrer quart del segle XIX i d'inicis del XX, el suïcidi és un trop habitual, tractat des de diferents corrents estètics. Coincideix amb una obertura moral i un canvi jurídic en la seva penalització.³⁷ La influència del moviment romàntic és tardana en les obres escrites en català, encara que la figura d'Àngel Guimerà és rescabadora per l'abundància amb què recorre al suïcidi com a solució final dels seus arguments. Si prenem la seva producció com

³⁶ La llegenda de la mort de Lucrecia és recollida per nombrosos autors de l'Antiguitat, grecs i llatins, sent els relats que destaquen l'heroïcitat i la castedat de la dona per part de l'historiador Titus Livi a *Ab urbe condita* i el d'Ovidi a *Fasti* els que més han transcendit (González i Saquero 2014: 74-76). Com hem vist, té molt d'èxit en la literatura barroca i il·lustrada.

³⁷ En el segle XIX, a l'Estat espanyol el suïcidi es deixa de castigar jurídicament: el Codi Penal de 1822 omet tota referència a l'acte, seguint el model del Codi Napoleònic de 1810, a diferència dels països anglosaxons, on, per exemple, el Codi Penal britànic el tracta com un crim fins al 1961. Tanmateix, el Codi Penal espanyol introdueix una modificació el 1848 per castigar l'assistència al suïcidi i el 1928, la inducció (Molto *et al.* 1990: 172-174). L'assistència al suïcidi en cas de malaltia i sofriment greu i incurable no ha estat despenalitzada a l'Estat espanyol fins al 2021.

a mostra, podem dir que, en lloc d'insistir en l'heroïcitat de l'acte, aprofita els motius de la defensa de la llibertat individual, la tensió amb la societat que desperta un desig d'evasió, la passió exacerbada, el final impactant i teatral, la fascinació pels espais sepulcral, inhòspits o nocturns, la feminització del suïcidi i la mort com a fusió amb la natura o el paisatge. També en aquestes dècades, les tendències realistes i naturalistes inclouen el suïcidi com una conseqüència de la voluntat analítica de la societat i de la indagació en el determinisme i en l'evolució dels estats psíquics. En són ben representatives les obres de Narcís Oller: com a mostra, a *Vilaniu* (1885) –que és una reformulació d'*Isabel de Galceran* (1880)– Albert s'ensopeix i finalment es mata quan sap que Isabel ha mort per culpa de l'endarreriment mèdic del poble, i a *La bogeria* (1899) l'estat mental de Daniel Serrallonga es degrada, al qual es donen dues explicacions possibles: l'herència genètica –el pare va embogir i es va suïcidar– o l'entorn social. Així mateix, en aquest context, és emblemàtic el relat «Jacobé» (1902) de Joaquim Ruyra, el qual posem al centre d'aquest apartat.

En el camí cap a l'anàlisi de «Jacobé», ens interessa, en un primer moment, acostar-nos a Àngel Guimerà, perquè en l'elaboració recurrent que fa del suïcidi, recorre a algun motiu que retrobarem –tot i que des d'altres tractaments– al relat de Ruyra i, també, a Mercè Rodoreda. En paraules de Soler: “Els drames guimeranians acostumen a acabar molt ràpids i la majoria dels casos amb morts violentes, si bé també alguns amb suïcidis (*Mar i cel*, *Arran de terra*, *Aigua que corre*, *La filla del mar*, *Alta banca*, *Gala Placídia*, *Judith de Welp*, *El fill del rei*, *Rei i monjo* i a *En Pòlvora* un intent frustrat)” (2012: 191). Proposem parar esment a dues obres: *Judith de Welp* (1884), en què Brunegilda s'enverina quan descobreix que l'home que estima és el seu germà, i *La filla del mar* (1900), en què Àgata es mata després d'assassinar l'home de qui està enamorada.

L'ambientació medieval i de predominança nocturna, obscura, amb un tercer acte que transcorre en una sagristia on llueixen les lloses sepulcral, a *Judith de Welp* (1884), una tragèdia situada el 844 al monestir de Sant Serni de Tolosa, deixa veure un deix romàntic, encara que el desplegament de l'argument i els personatges és més aviat classicitzant i shakespeariana. L'amor entre Brunegilda i el rei Carles està ple d'obstacles: el rei ja està casat, el pare de la

jove, Bernat, està enemistat amb el rei i la mare del rei, Judith, procura per tots els mitjans impedir la unió. El secret que guarda Judith, “infernai misteri” (Guimerà 1884: 84), es va descobrint de mica en mica: el pare del rei Carles en realitat és Bernat, de manera que els joves són germans. La tensió de la proximitat de la mort és constant: Judith porta un anell amb verí, que vol que Bernat prengui per esborrar la seva falta. Aquest objecte ja el trobem en una obra de caràcter històric de Víctor Balaguer d'uns anys abans, *La mort d'Annibal* (1876), on recrea el final del militar, quan assetjat pels soldats romans, opta per prendre's el verí que sempre porta a l'anell, per evitar la humiliació de ser capturat –“Gràcies, oh Déus, que lliure / ja puc morir com he viscut...” (Balaguer 2001a: 38).

Brunegilda, però, que repeteix amb insistència que prefereix la mort que renunciar a Carles, comprenent el motiu de l'aversion de Judith per l'enllaç amb el seu fill, es pren ella el verí al final del segon acte. L'enterrament de la jove es descriu com honorable, seguint els ritus cristians, sense que es pronunciï cap qüestionament. Això sembla un anacronisme, perquè és complicat concebre que en el segle IX ningú no posés en dubte l'enterrament cristià quan és ben coneguda la voluntarietat de la mort. Guimerà, però, oposant-la a Judith, que ha estat adúltera, construeix Brunegilda com una dona virtuosa, pura, entregada a l'amor sincer, amb una actitud que no admet retret, ni tan sols per la seva decisió de morir. Val a dir que el desig incestuós que només es pot resoldre amb el suïcidi és un tòpic consolidat a la literatura clàssica, sent-ne la mort de Jocasta, casada amb el seu fill Èdip, un referent. Apareix amb freqüència en el primer Romanticisme espanyol, on la figura de la dona inabastable sovint es lliga a aquest conflicte, que pot desencadenar el suïcidi com a única sortida possible (Sebold 1973). A les lletres catalanes, aquest motiu el retrobem, per exemple, a *L'huracà* de Carme Montoriol i a *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda.

A *La filla del mar*, Guimerà repeteix el símbol de la dualitat terra-mar que ha utilitzat a *Mar i cel* (1888): si la terra representa la maldat i la impossibilitat de viure com es desitja, el mar és la llibertat. A *Mar i cel*, la terra és un espai opressor, confrontat –per això, quan l'entreveu, Blanca diu: “M'esglaia / eixa terra! Tinc por” (Guimerà 1998a: 64). No hi ha indret que permeti la unió dels

amants, de manera que Saïd implora: “Alà: jo te'l demano!: / dóna'm un món per entregar-lo an ella” (Guimerà 1998a: 84). El mar, per descomptat, funciona com aquest món. Blanca protegeix Saïd d'un tret i, amb la mort assegurada, s'hi llancen plegats. A *La filla del mar*, aquest espai de llibertat és, a més, el lloc de procedència, com el títol anuncia simbòlicament. La protagonista, Àgata, és una jove òrfena, d'origen desconegut perquè de petita la recullen del mar, que és on millor es sent –“S'estaria sempre a dintre l'aigua!” diu una veïna. El troba a faltar quan és a terra i per això s'ha fet pescadora, una professió masculinitzada dins l'obra. Es compara a un peix en diversos passatges (Guimerà 1998b: 106, 107) i es diu que va venir “en una onada” (Guimerà 1998b: 116). L'acostament de la jove a la natura forma part de la caracterització del personatge. Quan explica el naufragi que, de petita, li va fer perdre la família i la va portar al poble, diu que les estrelles li semblaven mares, i que cridava al sol i el mar com al pare i la mare (Guimerà 1998b: 118). Per Soler, el mar té un paper actiu a l'obra, ja que ha provocat l'enfonsament del vaixell on Àgata viatjava, i està personificat en el sentit que la jove hi manté “una relació sentimental simbòlica basada en una identificació personal” (2009: 98).

Es sospita que la seva família no era cristiana, perquè entre les restes del vaixell hi havia un “cap de moro” de fusta a la proa, que ella conserva perquè la connecta amb el passat (Guimerà 1998b: 118-119). És per aquesta procedència que el poble la considera una jove incasable i esquiva, i per la qual la titllen de “boja” (Guimerà 1998b: 97, 108), de tenir uns pares “heretges” o “sang d'heretge” (Guimerà 1998b: 107, 112, 123, 160) i de ser una “bruixa” (Guimerà 1998b: 115). La creació de personatges desencaixats, culturalment híbrids, és recurrent a l'obra de Guimerà, com ocorre a *Mar i cel*. I, com hem vist amb l'esclau de Ramon Llull i amb Camar, sol ser freqüent en la tradició l'argument que lliga aquesta mena de personatges al suïcidi, com una sortida a la seva situació.

Àgata s'enamora de Pere Màrtir, un home llibertí que, al començament, només la utilitza per dissimular la seva relació amb una altra jove, una a qui Àgata té per germana. Quan ho descobreix, la farsa on s'ha vist embolicada l'acaba de convèncer que la terra és un món cruel –“Faig nosa a la terra; a la terra, a la

terra!” (Guimerà 1998b: 155) es plany– i sent que els pares la criden des del mar, que és casa seva, un espai identitari.

Allà, en aquest mar, d'a on de vegades sento veus que m'hi criden, com si hi hagués quedat per sobre la veu de mos pares. Filla! Filla! Ah! Quina alenada més grata que m'arriba! (*Descordant-se el coll i el pit per a rebre-la millor.*) I com se m'eixampla el pit al respirar-la! El mar sí que m'estima! Això se n'entra a l'ànima! Aquí a terra misèries i llàgrimes i mort: allà la pau amb els meus, sense angoixes ni mentides! (...) Ai, pare! Ai mare meva! Ja prou vos he enyorat! Obriu-me els braços, que vinc al vostre cor! Rebeu-me! (*Corre a llançar-se al mar.*). (Guimerà 1998b: 155)

Pere Màrtir li ho impedeix i li promet que es casaran, però encara que Àgata se'l creu, al cap d'un instant es pensa que està amb l'altra dona i, embogida per la gelosia, el mata. Al final del tercer acte, quan s'adona del que ha fet, acaba amb la seva vida: “(*corrent roques amunt*): Fora tothom! Deixeu-me! Maleït siga el dia en què em va recollir aquesta terra! (...) Pares! Ja torno! Mare! Pare! (*Se llença al mar. Xiscle d'esglai de tothom.*)” (Guimerà 1998b: 160). Així, deixa enrere la terra i el poble hostil. Es tracta d'una mort lírica, on el cos desapareix dins l'aigua –solució argumental que també presenta *Mar i cel*– i, amb això, acaba l'obra, a diferència de *Judith de Welp*, on el tercer acte presenta les disposicions per sepultar Brunegilda.

L'obra de Guimerà sembla que reescriu *La hija del mar* (1859) de Rosalía de Castro, que té un plantejament similar. Esperanza, com Àgata, és rescatada d'un naufragi, però en aquesta obra la mare adoptiva té un paper protagonista, enfrontant-se a la pèrdua d'un infant i a la tirania del seu marit, que vol abusar de la filla. Esperanza embogeix i, quan es recupera, es llença al mar. A la novel·la, el mar, d'acord amb Martín Villarreal, és un espai feminitzat, salvatge, ara bé, el suïcidi el resignifica en positiu: la jove prové del mar i s'hi sent estretament lligada, i, en abocar-s'hi, hi entra en comunió i s'allibera (2019: 111-114). Podríem considerar que la dona embogida, ofèlica, que es llença a l'aigua a causa d'un home és un cronotop de l'època: apareix a les obres ja esmentades *Bédnaia Liza* [*La pobra Liza*] de Nikolai Karamzín, el poema «The Negro Girl» de

Mary Robinson, *Indiana* de George Sand, *Adelaida o el suicidio* de Joaquín del Castillo o *Amor de perdicó* de Camilo Castelo Branco, així com al poema «La cançó de na Ruixa-Mantells» de Miquel Costa i Llobera, a les nombroses reescriptures romàntiques de la llegenda de la poeta de Lesbos, com la tragèdia *Safo* (1876) de Víctor Balaguer, o al relat «Anna-Maria» (1936) de Carme Montoriol. En algun cas, el suïcidi s'evita i la mort es presenta com un accident, com a *Julita* (1874) de Martí Genís, on la protagonista, embogida, cau per un precipici. L'espai aquàtic és un “paisatge del suïcidi”, seguint l'expressió de Martín Villarreal (2019), un lloc connotat culturalment que és propici a acollir una mort voluntària. Com hem vist, en les obres d'estètica romàntica predominen els arguments que condueixen les dones a treure's la vida. La resemantització del suïcidi durant el Romanticisme –on sobresurt el motiu de l'amor– el converteix en un acte feminitzat, cosa que fomenta la representació de “la mujer suicida en espacios naturales, hecho que apunta a una forma de comprender al sujeto femenino como un cuerpo alterno, insondable e irracional, muy ligado a una idea de naturaleza como frontera, como espacio desconocido y peligroso para el hombre civilizado” (Martín Villarreal 2019: 101-102).

N'és modèlica la composició citada de Costa i Llobera, «La cançó de na Ruixa-Mantells», en què la dona acaba integrant la natura, com Àgata i, sobretot, Jacobé. Apareix una jove boja amb trets que la naturalitzen: es compara amb una gavina i amb el mar, se l'anomena “salvatge” i es diu que es fa ornaments amb petxines i flors. Es mou a prop de l'aigua perquè li recorda l'estimat, que era mariner i va morir ofegat –atribuint-ho líricament a l'encanteri d'una fada d'aigua, Ruixa-Mantells, que atreu els navegants. La mort de la dona s'elideix, però és fàcil imaginar que s'ha llençat al mar: “Un vespre d'oratge finí son desvari; / son cos a una cala sortí l'endemà / i en platja arenosa, redós solitari, / qualcú l'enterrà” (2004: 518). Fixem-nos que, en aquest cas, la sepultura correspon, encara que sigui per l'efecte poètic que vol incrementar la fusió de la dona amb el paisatge, amb aquella que es donava als suïcides: s'enterra a la platja, un espai liminar que separa l'aigua i la terra.

I de tema clarament ofèlic és el conte de Carme Montoriol escrit el 1921, «Anna-Maria» –inclòs a l'aplec *Diumenge de juliol* (1936). En la descripció que

es fa de la protagonista, es remarca la predilecció que sent per rentar al riu, per l'aigua, que produeix una mudança en la seva mirada que inevitablement recorda la que veurem que farà Jacobé: “els ulls, clars, se li enfosquien i a moments eren negres, estranyament inquietos i torbadors” (Montoriol 1936: 14). El senyor de la masia, un home casat, se l'emporta al bosc, on podem imaginar que tenen relacions sexuals, en una escena d'harmonia amb la natura. L'endemà, troben la jove morta surant al riu, i així conclou el relat:

Allà, entre les canyes, dolçament flotant la cabellera rossa entreteixida d'herbes aquàtiques; els ulls, tranquils, oberts com violes immenses; les mans, plegades; la boca fresca, entreoberta com a mig aire de la cançó estranya; allà, sobre les aigües pietoses, reposava Anna-Maria...

El vestit blanc era un immens nenúfar.

El vell, agenollat: –Senyor, i quina gran desgràcia!... i començà un Parenostre.

–Anna-Maria meva! dolça, dolça, dolça, dolça!...

Quan el vell alçà el cap i veié Jaume, el prengué per la mà i va emmenar-lo, sense un mot, a la masia.

Ell va deixar-se dur, com un infant sense voluntat, murmurant solament a flor de llavi: «Dolça, dolça, dolça...».

Mentrestant, sobre les aigües, verdes, el vestit blanc flotava com un immens nenúfar... (Montoriol 1936: 17-18)

El cos de la dona es confon amb la vegetació de l'entorn i s'hi compara: els ulls són violes i el vestit blanc, un nenúfar. La mort aquàtica es repeteix en un altre conte de l'aplec, escrit el mateix any: «En Met», que narra com l'amor boig d'un mariner per Rosa acaba amb la troballa de la barca on ambdós navegaven tombada en el mar i del cadàver del marit de la dona a la platja, i amb la desaparició dels presumptes amants. Es desconeix què ha passat, però el final deixa intuir un suïcidi en parella, evocat com un gest poètic: “El mar guardà gelosament el secret d'aquella nit i sols les aigües saberen dels dos cossos estretament abraçats i les boques fatalment unides per l'eternitat” (Montoriol 1936: 30).

A la literatura catalana de la darrera dècada del segle XIX i la primera del XX es popularitza la figura del boig, afavorida en un primer moment pel recurs romàntic del mal d'amor i després pel ressò dels discursos mèdics, explorats des de l'estètica realista, i, amb la renovació modernista des del simbolisme i el decadentisme, hi ha un interès pel seu discurs, per la tensió i la irrupció que genera (Dasca 2016). Oller, en un afany de visibilitzar la realitat, és l'autor que més s'hi interessa, fent-ne un tractament pessimista: la bogeria comporta l'exclusió social i qualsevol possible cura fracassa (Dasca 2016: 101-130). La feminització d'aquesta figura es desenvolupa per primera vegada a *La boja* (1890) de Guimerà, en què de nou l'origen incert de la protagonista determina la seva condició, i a *La infanticida* de Víctor Català, on la maternitat es converteix en un vincle opressiu i trasbalsador (Julià 2007: 27). És reveladora de l'abundància en aquest període de temes espinosos com el suïcidi, la bogeria o l'incest l'aparició d'obres reaccionàries, com *Literaturas malsanas* (1894) de Pompeu Gener, amb un títol que estableix una etiqueta amb què referir-se a les literatures que considera emmalaltides, perquè contradiuen "los elementos vitales de nuestra civilización europea", amb "desviaciones morbosas" (Gener 1894: 4), pròpies de les tendències europees de *fin de siècle*; tanmateix, es consola que a l'Estat espanyol no han arribat "ciertas degeneraciones", tot i que es lamenta que sí ho ha fet l'escola literària d'Émile Zola, de qui creu que magnifica el groller i la depravació i que vulgaritza la ciència, entre molts altres retrets (Gener 1894: 7, 85-108).

La filla del mar manté certes ressonàncies amb la «Jacobé» de Joaquim Ruyra: les protagonistes són òrfenes –Jacobé només de pare–, embogeixen –en el cas d'Àgata és més aviat la percepció que en té el poble– i acaben llençant-se al mar. Les diferències en l'argument i en el seu tractament, tanmateix, són clares. Si Guimerà presenta una mort romàntica, desesperada, motivada per l'amor, Ruyra fa un relat naturalista, inspeccionant com el trastorn psíquic evoluciona en el personatge. De fet, en Guimerà hi ha cert moralisme en l'ús del suïcidi que no es troba tan marcat en el conte de Ruyra. La mort de Brunegilda és el resultat de l'adulteri comès per Judith de Welp, que cau en desgràcia. I en la mort d'Àgata després de matar Pere Màrtir, no deixa de propagar-se una

concepció conservadora de les relacions amoroses. En canvi, a «Jacobé» el suïcidi és conseqüència d'una malaltia psíquica, això sí, insistint-se en el seu caràcter hereditari, com si els descendents haguessin d'assumir com un càstig les faltes dels avantpassats.

Anem, ara, a endinsar-nos en el relat de Ruyra, representatiu del tractament naturalista del suïcidi i que, a més, ressona en l'obra de Mercè Rodoreda. De fet, a *Polèmica*, l'autora cita l'inici del conte i l'escena de la mort en el desenllaç, i explica:

He de lligar el nom de Ruyra amb els records de quan era menuda; potser entre els més preats. Aquests dos paràgrafs, l'un el començament, i l'altre, gairebé l'acabament, havien tingut, aleshores, perquè no vull dir ara, el màgic poder de fer-me plorar. Llargues temporades m'havia acompanyat la 'Jacobé' i m'havia adormit pensant en ella, en aquella flor de la platja que en plena joventut enfollí (...). (1934: 81-82)

«Jacobé» es publica el 1902 al recull de les obres premiades dels Jocs Florals de Barcelona, havent-hi guanyat un premi extraordinari, i s'inclou a *Marines i boscatges* el 1903, després del relat «El rem de trenta-quatre», segons Bota-Gibert, “segurament a manera de contrapunt, (...) car una narració religiosa en extrem bé podia dissimular l'acusació que l'autor lloava el suïcidi a *Jacobé*”, i és que sembla que Ruyra vol deixar clar en el pròleg que no va en contra de la moral catòlica (2003: 33); de fet, li posa per títol «Ave, Maria puríssima», fent-ne aquesta justificació: “Aixís sabeu ja quina és la fe que professo; i espero que rebutjareu qualsevolga interpretació que contra aquesta fe poguéssiu donar als meus pensaments” (Ruyra 2004a: 11).

L'incipit del relat crea una atmosfera dominada per una naturalesa decadent, que presagia la desgràcia i la mort. Arranca lligant l'estació meteorològica als seus efectes sobre el paisatge i, de retruc, sobre l'estat anímic: “Ha vingut la tardor, aquell temps en què les fulles cauen i en què els malalts s'entristeixen, sentint l'esfullament de certa cosa viva, que se'ls hi va desmaiant al cor” (Ruyra 2004b: 237). La naturalesa es descriu com una entitat animada: “gemega i decau”, el vent “mormola paraules” (Ruyra 2004b: 237), el mar sembla

que s'ofèn o el corn marí escolta els sorolls. La seva personificació és un recurs que la converteix en una entitat que acompanya activament els personatges i que difumina la frontera que els separa, de manera que, si la natura s'acosta a l'humà, l'humà s'acosta a la natura, fins arribar a fusionar-s'hi. És un procediment que autors com Émile Zola dominen, i que retrobarem en Mercè Rodoreda, on els arbres també gemeguen, observen i intimiden.

L'ambientació amara un poble mariner on la vida és àrdua. Un narrador en primera persona, Minguet, és testimoni del declivi d'una de les habitants: Jacobé, a qui descriu, en sintonia amb l'entorn, plenament naturalitzada. Se'n destaca el seu costat maternal, ja que cuidava Minguet de petit (malgrat que es porten pocs anys), se la compara amb un *xorrumet* –possiblement, un ocell–, està impregnada de “flaires boscanes” (Ruyra 2004b: 239) i, quan és adolescent, sembla una “flor d'hivern” i es comporta “com els aucells de bosc” (Ruyra 2004b: 242). Se'ns diu que es relaciona estretament amb el paisatge: es fica a l'aigua, puja a les roques, va a cercar plantes... La construcció del personatge fa pensar en aquella que fa Zola d'Albine i de la germana de Serge a *La Faute de l'abbé Mouret*, que també viuen en harmonia plena amb l'entorn natural.

Fet i fet, en aquest procés de confusió de la jove amb la natura, sembla que la bogeria és un grau més, ja que l'acosta a l'irracional, a l'animal. S'insisteix, per exemple, en el fet que es deixa de netejar i d'arreglar-se, que perd la parla i que diu coses absurdes –“borbolleja en comptes de parlar i desvarieja més que enraona” (Ruyra 2004b: 248). Quan ja es troba en un estadi avançat, Minguet la veu ajaguda i en fa una descripció despersonalitzadora: no hi descobreix “res que s'assembla a un cos humà” i la faldilla que penja és com “l'ala caiguda d'un auell malalt” (Ruyra 2004b: 249). La seva degradació s'il·lustra per mitjà de la comparació amb la vegetació: “Ella, el lliri de platja, l'estampa de la polidesa, avui és com una flor de camí ral” (Ruyra 2004b: 248). I, moments abans de matar-se, el narrador destaca que ha tornada “monstruosa” (Ruyra 2004b: 260), això és, contrària a la norma, despersonalitzada.

L'explicació de l'estat en què cau és fermament determinista, com s'escau al naturalisme. Minguet evoca que el pare va morir per una causa que fou pròpia i heretada: “atuït pels seus propis excessos i pels de la seva nissaga d'ubriacs”

(Ruyra 2004b: 239). En la descripció de l'avanç de la malaltia, Julià hi veu com a model el personatge de Daniel Serrallonga d'Oller (1992: 117-118). Jacobé no presenta cap indicatiu preocupant fins als setze anys, quan el narrador relata: "algunes vegades jo havia reparat que les seves nines, d'un blau fosc i tan grosses que se li menjaven quasi tot el blanc de l'ull, prenien un esverament, una fixesa penosa, una obagor pròpia dels ensomnis ombrívols" (Ruyra 2004b: 242). El seu caràcter es va alterant, té ocurrencies estranyes i s'emmagreix. En un primer moment no hi ha cap hipòtesi sobre el que li passa: "Sense més ni més, sense una passió, sense una contrarietat, sense un disgust que pogués ser-ne la causa, se li ha girat una malaltia horrible. És boja" (Ruyra 2004b: 245), però el metge l'atribueix a l'alcoholisme patern, amb un discurs que la presenta com un càstig per la mala vida dels avantpassats. Aquest judici contrasta amb la creença de la mare, que remet a la bruixeria pensant que algú li ha desitjat mal. Amb això, es fa evident que són sobretot els personatges femenins els que es naturalitzen, ja que se'ls atorguen atributs que els fan més propers a la natura, com els instints i la irracionalitat. Cap d'aquestes dues explicacions es dona per bona en el discurs de Minguet i, per Julià, el relat dona indicis per pensar que, en realitat, Jacobé embogeix per l'amor impossible que sent pel noi i la seva mort és "un sacrifici per amor" (1992: 131).

La passejada de Minguet pels penya-segats de la costa anuncia el destí de Jacobé. Sent un malestar quan els voreja, perquè se n'adona de la perillositat. Un estol de perdius s'enlaira i, en llançar-se "cap a l'abisme, s'emporten l'esperit, despertant-hi un impuls d'imitació tan viu, que un segurament s'estimbaria si no pogués arrapar-se en algun tocom" (Ruyra 2004b: 254). La naturalesa és tan poderosa que només la plena consciència pot evitar seguir-ne els ritmes. La descripció del narrador, de les seves percepcions enfront d'un paisatge viu, imponent i salvatge, amb el qual ell per moments es comunica –"íntimo amb una naturalesa amiga" (Ruyra 2004b: 256) diu– semblen seguir la tècnica de la *nature writing*. L'arribada de Jacobé en aquest escenari, com un element més que s'hi integra, és esperada. Es troba asseguda en una roca, excitada, evocant el vol d'un gavinet blanc. El seu estat és llastimós: el narrador hi veu "l'aire de la imbecilitat", està "horrible" i "embrutida" (Ruyra 2004b: 260). El passatge, per

Julià, adopta la forma d'un sacrifici: "Jacobé és (...) la víctima expiatòria d'un sacrifici. No casualment Ruyra situa l'última part de l'obra dalt d'una muntanya, un penya-segat que esdevé un lloc clarament simbòlic: l'espai sagrat on es durà a terme el ritual del sacrifici de Jacobé" (1992: 122). I a continuació arriba el desenllaç:

La Jacobé, aprofitant el meu descuit, s'és assentada al cantell del penya-segat, si cau no cau. Està una mica decantada, presentant-me la cara de perfil, i m'esguarda amb un sol ull, amb el posat hipòcrita d'una garsa que sotja quelcom. «Toca'm, barruel –borbolleja amb veu fosca–. Marxo cap a la... Havana. Ja estic embarcada». –I veig que es va escorrent, que l'herba, planxada pel seu cos reïx i s'estufa al seu darrera... que la flotant fullassa d'atzavara, sobre la qual té les cames allargassades, va cedint blincant-se. Corro a deturar la caiguda, mes amb prou feines logro salvar-me jo mateix aferrant-me al pi venturer, que suara m'havia servit d'ampit. La terra roda al meu voltant... Al meu dessoria l'abisme bada, com badallant, la seva gola immensa i sombrívola. I la Jacobè hi cau espantosament, topa amb uns alzinis, que se l'espolsen d'una zumzada, i es capbussa en la buidor, avall, avall... Sembla una flor ventissa. Ses faldilles i enagües s'acampanen a tall de corol·la. Les primes cames hi rossegen al dedins com estams d'un lliri... Acluco un moment els ulls, i quan torno a obrir-los veig allà baix, al fons, el cadàver immòbil sobre una roca emporpada de vermellenca tinyassa.

De moment no sento més que una gran consternació, un gran aclaparament... i aquell deix d'ombra i de silenci que la mort, al passar, infon en la claror i els sorolls mateixos. Després van venint els records i les llàgrimes. Allà baix, damunt d'aquell túmbol voltat de les aigües marines, la Jacobè em recorda tota la poesia dels seus bons temps, com una olor de violes passades ens recorda els encants de la tarda d'abril en què les collírem. Penso en el seu amor puríssim, en la seva ignocència d'infant, en el bé que m'havia fet... i té!, morta! El mar juga amb les seves trenes daurades, els crancs s'enfilen ja sense por per les seves faldilles, mareta del meu cor! I la nit va caient, caient, i sento passar sobre meu un alé sagrat. Vet allà l'antiga pedra druídica, l'altar carregat amb la seva víctima immaculada, sagnant, exànime. La naturalesa s'entenebra al contemplar la seva obra de destrucció. El tro de la ressaga s'aixeca com un cant funeral. I jo no trobo consol sinó figurant-me que sóc a la muntanya del Calvari, i que el pi amb què

m'abraço és la creu de Jesucrist, en qui descanso del meu dolor i de tot lo que no entenc. (Ruyra 2004b: 261-262)

Així, continua la comparació de Jacobé amb vegetals i animals: amb una garsa, una flor ventissa, unes violes passades i, fins i tot, el seu cos es descriu des de l'assimilació amb les parts d'una flor: la falda és una corol·la i les cames, estams de lliri. També crida l'atenció el contacte del cos amb la natura, amb el paisatge, com si s'hi fonés harmònicament. Es detalla l'herba i l'atzavara que té a sota, la roca –com una pedra druídica– on queda incrustada, el mar que li mulla les trenes i els crancs que la cobreixen. La naturalesa que envolta el narrador, en canvi, passa pel sedàs de la cultura: el tro el sent com un cant funeral, la muntanya és com el Calvari i el pi, la creu de Jesucrist. Una vegada més, el masculí i el femení es construeixen a partir d'una configuració dicotòmica com és la de cultura i natura. Jacobé, inevitablement, és tota ella naturalesa i s'acaba inserint en el paisatge. A diferència d'Àgata, la seva integració en el mar és més abrupta: se'ns en descriu el cadàver i la sang que tenyeix la roca. Al cap i a la fi, el conte, defugint-ne la idealització, explora la dimensió destructiva de la naturalesa, que apareix en forma de devastació i també de malaltia. Aquest és un aspecte que també trobarem a l'obra de Rodoreda, on la vegetació, malgrat el que en alguns casos la crítica n'ha dit, no mostra sempre una vessant benèfica, sinó que en ocasions sotja i amenaça els personatges.

Encara que el tractament de «Jacobé» és principalment naturalista, la fusió amb el paisatge és un tret identificatiu del Romanticisme i el Modernisme, sent aquest darrer un moviment en plena vigència a Catalunya en els anys de publicació de *La filla del mar* i de «Jacobé». Seguint Gras, el Modernisme català concerneix –al costat de sensibilitats vitalistes– un conjunt de tendències “de caràcter decadent i pessimista”, que s'intueixen en una colla àmplia d'autors, que escriuen sobre l'*spleen*, el tedi vital, la decrepitud o l'atracció per la mort. El 1878, Francesc Matheu ja titula «Spleen» un poema de *Lo Reliquiari*. Sembla que alguns escriptors modernistes fins i tot executen el seu suïcidi reproduint el clixé de la mort en el mar, com Hortensi Güell, que s'ofega a la platja de Salou el 1899 (2018: 61-74). De fet, en el relat «Amor foll» inclòs a *Florescència* (1902), Güell

presenta dos amants embogits que acaben llençant-se a un estany en veure-hi reflectida la lluna.

Hem vist que a la mitologia grega la mort a l'aigua és la preferida pels personatges masculins i un dels motius habituals n'és la bogeria. És una manera de fer pública la mort, d'exposar-se a les mirades, a diferència de les dones, que mostren predilecció pels espais íntims. En el Renaixement, però, el tòpic es feminitza: l'impacte de la mort d'Ofèlia a *Hamlet* i de les representacions pictòriques posteriors que se'n fan, especialment la de John Everett Millais el 1851, modula l'imaginari col·lectiu. Com hem vist, a la literatura victoriana, la dissolució en l'aigua és una de les morts femenines més freqüents. El significat del mar, tanmateix, no sempre coincideix. Si a *La filla del mar* podem llegir-lo com un espai d'alliberament, que permet la tornada al lloc de procedència, a «Jacobé» el seu caràcter violent i inabastable ens mostra la insignificança de la jove, que és un element més del paisatge. El mar, de fet, en la literatura contemporània sol donar peu a morts ambigües, en sintonia amb un període on, en termes generals, com hem vist, el suïcidi sol ser un gest confós, sense un sentit evident. En el cas de les obres observades, tanmateix, notem que el desenllaç dels personatges és més aviat clar i que la seva mort no deixa gaire lloc a dubtes. En canvi, en obres modernistes com *La vida i la mort d'en Jordi Fraginals* (1912) de Josep Pous i Pagès, el final, en què Jordi marxa quan veu que la malaltia l'acabarà derrotant, amb un mar personificat a l'horitzó –“El mar sospirava dolçament allà en el fons, ànima ferida de mal d'amor, planyent-se en la fosca” (1985: 183)–, és més aviat obert i podem dubtar sobre la resolució presa. Aquesta novel·la mostra el suïcidi com una presa de consciència, l'elecció racional de tenir el poder sobre la pròpia vida, impedit que la malaltia la descontrolés, a diferència de *La filla del mar* o «Jacobé», on trobem, de nou, protagonistes alteritzades: dones monstruoses, naturalitzades, precipitades a una mort que no sembla que desitgin.

2.3. LA CRISI DEL SUBJECTE CREADOR: LITERATURA EXPERIMENTAL I SUÏCIDI

La revolta contra l'obra artística recorre el segle XX, segurament d'ençà que el dadaisme i, després, el surrealisme, impulsen un art autodestructiu. Com hem vist més amunt, és un art violent, que revela l'absurditat i la crisi del sentit i que problematitza la separació entre la vida i l'obra. El suïcidi es concep com una evasió, com un gest que s'enfronta a la convenció i com una provocació. En el context català, segurament és Salvador Dalí qui, tant amb la pintura com amb els escrits, millor representa l'avantguarda que es contraposa a la tradició, a l'art establert, fins al punt de la negació absoluta, del seu assassinat, en sintonia amb un grup de joves que als anys vint reaccionen contra el noucentisme i la cultura burgesa, i proposen l'antiart, que arrela amb la revista *L'Amic de les Arts* (1926-1929) (Casacuberta 2010: 113). A finals de la dècada, Dalí col·labora amb el grup surrealista francès i en els seus textos "propugna el fragmentarisme, el detallisme microscòpic i el *collage* com a elements distanciadors i destranscendentalitzadors propis de la nova tendència antiliterària i antiartística" (Casacuberta 2010: 123-124). En aquesta línia, la Colla de Sabadell, que tanta influència tindrà en Rodoreda, sobretot a les primeres novel·les, proposa obres transgressores que exploren l'absurd, l'irracional i l'humor amb una intenció desmitificadora de la cultura i la literatura, com és el cas de *L'home que es va perdre* (1929) de Francesc Trabal. L'argument planteja el repte obsessiu del protagonista, Lluís Frederic Picàbia, per perdre coses, fins al punt de vorejar el suïcidi. En paraules de Dasca: "A través d'una trajectòria ficcional en fuga, la novel·la explica un joc que funciona a través de la combinatòria i l'atzar, i que, mitjançant una sistematització similar a l'advocada per Dalí amb el mètode paranoicocrític, pretén de canalitzar el deliri de la pèrdua envers unes possibilitats creatives" (2016: 440).

Més endavant, la poesia experimental catalana de la segona meitat del segle XX connecta amb les iniciatives avantguardistes i s'obre a les tècniques i plantejaments que circulen en el panorama artístic internacional, com la poesia d'acció, la poesia concreta, la intermedialitat o les creacions metaliteràries

(Masgrau 2012: 58-61). L'acció performativa, l'exemple vital, es converteix en el poema mateix. És en aquest exemple vital –més aviat mortal– en què es fixa Vicenç Altaió per donar forma a *Biathànatos o l'elogi del suïcidi* (1982), on s'aprecia la recuperació dels models avantguardistes. Consagra el poemari a la mort voluntària: és un tema que el travessa de cap a peus, creant un imaginari suïcida, plegat de representacions d'artistes que cerquen la mort, d'immolacions i d'accions mortíferes. Però, més enllà d'elaborar-lo temàticament, Altaió remet al suïcidi en la forma dels poemes: la seva és una escriptura límit, en què la veu i el text poètic temptegen l'autoaniquilació. De fet, Altaió assegura que a *Biathànatos* no vol tractar el “tema de la mort voluntària”, sinó que l'època dibuixa “una situació de límits i d'atzucacs” en què tant l'artista com l'obra es qüestionen, amb un llenguatge empobrit, que ell pretén explorar amb la recerca d'un “mosaic textual” (2008: 30-31). Proposem endinsar-nos en els dos poemes que obren l'aplec –«Elogi del suïcidi» i «Conciliàbul de poetes suïcides», que conformen l'apartat «Biathànatos»–, on és el subjecte creador qui s'esvaeix en una barreja de veus alienes.

Fa una primera selecció que parteix d'una fita biogràfica: escull un conjunt de poetes que s'han donat la mort –tot i que en alguns dels casos la voluntarietat és ambigua, i en d'altres inclou artistes que no encaixen amb l'etiqueta de poeta, de manera que les categoritzacions són oscil·lants. A continuació, n'agafa versos i fragments per compondre un poema nou, «Elogi del suïcidi». El següent poema, «Conciliàbul de poetes suïcides», és una llista amb els noms dels artistes escollits. Les tècniques que emprà, de ressonàncies avantguardistes, posen en crisi l'autor del poema i ens conviden a plantejar-nos si el seu silenci no pot ser considerat, fet i fet, un suïcidi. El mateix Altaió assegura que el text que crea és autònom i problematitza l'autoria, perquè s'acosta “a l'espai de l'altre” (2008: 31).

Pons concep el suïcidi en el recull d'Altaió com a destrucció del discurs, “la imatge de la mort voluntària com a anul·lació o desfeta discursiva” (2012: 228).³⁸ Més enllà del suïcidi com a trop de l'aniquilació de la literatura, ens

³⁸ Pons examina la malaltia –mental i física– com a metàfora en la poesia catalana experimental, on la seva imatge s'empra per evocar la desfeta del subjecte i del discurs. Es fixa en un corpus de textos –entre els quals el *Biathànatos o l'elogi del suïcidi* d'Altaió– en què “la malaltia hi figura com a mecanisme dissolvent del discurs, l'acció del qual desemboca en el desnonament de l'escriptura, en l'afirmació del

interessa aquesta possibilitat que insinua Pons (2012) de pensar els recursos formals del poema com un mitjà per arribar a la mort del subjecte poètic. Els textos que observa “utilitzen el lèxic mèdic com a estratègia per assetjar el lirisme convencional o construeixen un discurs simptomàtic –per exemple, amb vacil·lacions, repeticions o desenfocaments” (Pons 2012: 227). En aquesta línia, Moreno (2020) veu en el discurs sobre el suïcidi la desaparició de l'escriptor i de la seva identitat, que es confon amb l'obra: “Al meu entendre, l'elogi del suïcidi és una passa endavant, una defensa –paradoxalment– de la vida viscuda de l'artista, és l'artista depassat per la seva obra, un cop de gràcia final pel qual l'artista, en ésser-ho vertaderament, s'esborra deixant darrere de si un rastre inesborrable, que és la seva obra”.

A «Elogi del suïcidi», Altaió fa servir el collage, que li permet conjurar una multiplicitat de veus. Tanmateix, sembla que aquesta amalgama ha estat vista com una possibilitat d'explorar el Jo, la subjectivitat. Sala-Valldaura, que ressegueix la poesia catalana de les darreres dècades del segle XX, assegura que, en el poemari, Altaió “radiografía el yo mediante la asunción de voces de poetas suicidas (Artaud, Nerval, Celan, Mayakovski, Dylan Thomas, Benn...)” (1999: 188). Pel seu costat, Sunyol sosté que “és un poema absolutament personal i de nova factura, que alhora en la seva darrera sentència escriu un capítol més d'aquesta estètica que el genera («No pretenc res») (...). I justament sembla que en aquest punt, on el poeta està més amagat i disfressat, és on acaba de quallar i catalitza el dir més propi” (2006: 121). Certament, la disposició dels versos en un nou ordre i en un nou context, explorant-ne les afinitats, els converteix dins el poema en enunciats amb significats diferents. Després d'aquest acte d'apropiació sorgeix, doncs, una veu enunciativa novella. Ara bé, el poeta, en aquest entramat de veus que ell disposa, resta en silenci. Així, plantejem que no és el text literari que es destrueix, sinó el subjecte creador, que escull esborrar-se del cos textual del poema. En paraules de Moreno (2020):

seu estat terminal” (2012: 227). Explicita, tanmateix, la “controvèrsia” de situar el suïcidi en el camp de la patologia (Pons 2012: 228).

Aquí, en l'actualització dels poetes que fa Altaió, tornem a escoltar les veus de qui es llançaren de cap a la mort, i que alhora aquí la perden, perquè del plural apareix un text únic on mor la identitat individual. Per tant, la mort individual i la mort col·lectiva, la memòria i l'homenatge i el renovat vot de suïcidi en el text únic. Mor l'autor i ens parla el text, text fet de pedaços i recosits.

Com hem repetit, la tècnica d'Altaió entronca amb les propostes avantguardistes.³⁹ No es troba lluny dels experiments poètics proposats per Bernadette Mayer en els anys setanta, que es basen en la transformació, el joc, l'atzar o l'estranyament. Fet i fet, Mayer es vincula al grup avantguardista *Language poetry*, que defensa una poesia experimental que dona importància al paper creatiu del lector: "Language poetry tends to draw the reader's attention to the uses of language in a poem that contribute to the creation of meaning" ("Language poetry", Poetry Foundation). Un dels membres fundadors, Charles Bernstein, proposa aquest experiment: "Cento: Write a collage made up of full lines of selected source poems" (1996: 68), que sembla que segueix «Elogi del suïcidi» d'Altaió, o aquest altre: "List poem 2: Write a poem consisting entirely of a list of 'things', either homogeneous or heterogeneous (common lists include shopping lists, things to do, lists of flowers or rocks, lists of colors, inventory lists, lists of events, lists of names...)" (1996: 71), que recorda «Conciliàbul de poetes suïcides». Es tracta d'instruccions que fan entrar certa indeterminació en la composició i posen èmfasi en el mètode més que en el resultat, de manera que fa l'efecte que s'esfuma la subjectivitat rere l'obra.

L'experimentació, seguint Martínez Gili, va de la mà de la postmodernitat, que es caracteritza "per la consciència de la fragmentarietat, la relativitat i la inestabilitat de la identitat de l'individu, que trenquen la seva unitat" (2007: 396). L'experimentació sobre el llenguatge i la problematització de la seva capacitat de representació i significació és central (Martínez Gili 2007: 396-397).⁴⁰ En l'obra

³⁹ Altaió atorga una importància cabdal a la tècnica, en sintonia amb els moviments d'avantguarda. En una entrevista, diu: "La tècnica és la metafísica, la ciència, la metàfora, l'art, l'avançada i l'escriptura, el correlat reflexiu, expansiu" (Marlet 2002).

⁴⁰ En aquest context, per exemple, Raymond Queneau i François Le Lionnais creen l'Ouvroir de littérature potentielle (l'Oulipo) el 1960, que "defineix la literatura potencial com la recerca de noves estructures i patrons que poden ser utilitzats de manera aleatòria i lúdica pels autors. La manera de fer-ho és imposar-se uns procediments mecànics d'escriptura que substitueixen allò més personal: les idees o la inspiració

d'Altaió, la crítica ha destacat l'ús d'un llenguatge reflexiu que rebutja la referencialitat. Sala-Valldaura parla d'una "tensión semántica" en el llenguatge (1999: 188). Carreras assenyala que Altaió, juntament amb l'artista Perejaume, és un bon representant de la postmodernitat catalana; la seva poesia defuig el reflex de la realitat, i en crea una de pròpia: "Vicenç Altaió interpreta la història elaborant un nou codi lingüístic, sígnic més que factual, reflexiu més que representatiu, i pren el camí de l'avançada" (2004: 7-8); "El pluralisme és la porta d'accés a una realitat que, segons el vaticini de la literatura, no pot tenir-se com a monolítica i exclusiva" (2004: 25). Sunyol apunta que, en sintonia amb la postmodernitat, en la seva obra Altaió "parla/reflexiona sobre l'escriptura en tot el seu espectre, des de la pràctica física de l'escriure fins a les implicacions ètiques, estètiques, socials, culturals o polítiques de l'escriptura" (2006: 116). El qüestionament i l'exploració, doncs, són ben presents en el panorama historicoartístic de les darreres dècades del segle XX. Carreras vincula la poètica d'Altaió al maig del 68 francès:

La deriva del maig francès continua representant per a Vicenç Altaió l'alternativa cultural dins la societat: imaginació i anonimat, artifici i mort del subjecte, nova estètica més nova ètica (...). La paràfrasi, la traducció i el robatori, la citació d'altri i el mestissatge amb el món de l'art o la ciència (...), el text vist com a collage o palimpsest i d'altres mecanismes textualistes com a recursos tan retòrics com temàtics fan que el poema s'alliberi, es faci diletant i ordeixi un tapís innovador. (2004: 12-13)

Al final de l'aplec, a un apartat dit «Endreces», Altaió referencia les fonts a què ha recorregut i explica el mètode seguit per als primers poemes: "Per a «L'Elogi del Suïcidi», he emmetxat fragments provinents de lectures de poetes suïcides, d'entre els quals, recollits dins el «Conciliàbul», he respectat les traduccions fetes al català" (1982: 61). D'acord amb Pons, "aquesta menció de fonts llibresques literaturitza el suïcidi, que perd força com a objecte de debat mèdic i moral per convertir-se en estratègia retòrica" (2012: 228).

(...). El caràcter aleatori del procés de significació comporta d'alguna manera un ús més lliure del llenguatge perquè la responsabilitat ja no recau en l'autor" (Martínez Gili 2007: 398).

Uns anys més tard, Maria-Mercè Marçal segueix un procés similar, fent ús del collage, a la «Monòdia final» de la novel·la *La passió segons Renée Vivien* – que tractem en el següent episodi–: clou la biografia novel·lada de la poeta suïcida amb un text construït a partir dels seus versos. Ho explica ella mateixa al final de l’obra: “La novel·la té, doncs, també, deliberadament, alguna cosa de trencaclosques a mig fer. I alguna cosa, encara, de *collage*: la veu de Renée Vivien sovint s’hi incrusta de forma directa i explícita a través dels seus textos; en concret, la «Monòdia final» és un *collage* en sentit estricte, compost íntegrament a partir de versos esparsos de la protagonista” (2007: 396-397). Aquesta insistència en la recreació dels versos de suïcides sembla que cerqui definir-ne una nota pòstuma, donar pas a la seva veu triomfal, que ha estat en tants moments silenciada. Així, s’eleven unes figures que efectuen un acte històricament bandejat i proscrit, i culminen amb la seva mort una vida sovint dissident.

La referència al suïcidi com un acte que contradiu la moral i el posicionament eclesiàstic apareix al poema «De l’ofici i del sou a la morgue» a l’aplec d’Altaió, en què es remet a la prohibició legal i cristiana de l’acte, disposició que al llarg de la història ha comportat la mutilació i la humiliació dels cadàvers de suïcides.⁴¹ La segona estrofa diu:

(...)
El jutge revisa la pestilència i dicta tallar-los
la mà dreta per separar del cos l’activista.
El mossèn enretira l’absolució i el crucifix.
I amb Plató els enterren en lloc desèrtic i innominat
als confins dels dotze districtes, de mala gana.
Sense estela ni nom per designar llur tomba.
(...). (1982: 60)

En el poema, Altaió genera una tensió entre els dos discursos que han marcat la significació del suïcidi. D’una banda, el pecat, el silenci i la prohibició:

⁴¹ D’acord amb Carreras aquest poema és una “metàfora de l’ofici de l’escriptor, que té insomni perquè ha creat éssers i sap que Déu està content amb ell. L’altra cara del doble” (2004: 28).

com hem vist, la censura de l'acte en la filosofia de Plató serveix de referència per al cristianisme medieval, que nega la sepultura cristiana als suïcides. En el fragment, el suïcidi es lliga a l'innombrable fins a dues vegades: el cos va a parar a un indret "innominat", on la tomba no porta "ni nom". D'altra banda, es refereix a l'exercici de la llibertat, amb aquesta menció a "l'activista", que remet al suïcida com algú que es revolta contra l'ordre i el determinisme. Però no és tan sols en aquest poema que Altaió explora la controvèrsia sobre la moralitat del suïcidi. El llibre i el seu primer apartat reben el nom de *Biathàntos* que, com hem comentat, és el títol de l'assaig de John Donne –escrit el 1608 i publicat el 1644, després de la seva mort–, autor anglès pioner a fer una defensa de la mort voluntària. En aquesta línia, el primer poema es titula «Elogi del suïcidi». Tanmateix, el segon poema de l'apartat –que llista fins a 123 noms de poetes suïcides– s'anomena «Conciliàbul», un terme amb ressonàncies malèvoles, que designa la reunió de qui ordeix un pla a l'ombra.

La tècnica d'arrel avantguardista emprada en els poemes assenyalats, però, allibera la representació temàtica del suïcidi, encotillada pels debats morals. Com deia Pons, la cita converteix el suïcidi en "estratègia retòrica" (2012: 228). I no només aquest procediment, sinó que veiem que la tècnica creativa funciona com a mètode suïcida que es desfà del pes de la polèmica. És en el procés de creació que segueixen els escrits, amb cert punt d'automatisme i de joc, que es produeix l'escissió del subjecte creador, que arriba a la desaparició, a la mort. Altaió, doncs, articula doblement el suïcidi: és un tema estructurador de l'obra i del seu imaginari i, a la vegada, el suïcidi s'esdevé amb la poètica.

2.4. DISSIDÈNCIA SEXUAL I SUÏCIDI

A la ficció, hem vist que el suïcidi sovint és la conseqüència d'un comportament que es desvia de les convencions, com pugui ser la desobediència, la passió sense mesura, l'adulteri o l'incest. Aquesta desviació de l'ordre establert, doncs, correspon freqüentment al camp de l'amor, els desitjos i el sexe, històricament subjecte a una moral estricta. És el cas d'algunes novel·les dels anys vint i trenta. Com a mostra, la protagonista de *Fanny* (1929)

de Carles Soldevila treballa de ballarina a un cabaret, és una dona alliberada i es nega a casar-se; ara bé, quan l'home que estima desapareix sense justificació i s'assabenta que les companyes l'han difamada dient-ne que té una malaltia de transmissió sexual, es decideix a disparar-se, però finalment la reconciliació amb l'estimat la fa voler continuar vivint. A *Vida privada* (1932) de Josep Maria de Sagarra, el Baró de Falset es pega un tret al cap davant el xantatge sexual a què el sotmeten després d'haver mantingut sexe de pagament amb Guillem de Lloberola. I a *Les algues roges* (1935) de Maria Teresa Vernet, Marina, una jove amb hàbits que es consideren perniciosos, s'intenta suïcidar per amor. Més endavant, també les protagonistes que es prostitueixen a *El carrer de les Camèlies* (1966) de Rodoreda i a *Feliçment, jo sóc una dona* (1969) de Maria Aurèlia Capmany s'autoagredeixen, però, com veurem, ara la perspectiva serà la de fer-ne una crítica social.

Hi ha un argument recurrent en la ficció que enllaça el lesbianisme i el suïcidi. Podem considerar que la dona lesbiana s'ha ubicat en una alteritat doble, circumstància que en la ficció la fa candidata al suïcidi, ara bé, també tenim obres que s'acosten a la suïcida amb la voluntat de donar-li la veu i el reconeixement que no ha pogut tenir. Com diu Spivak –tot i que referint-se al context de la colonialitat–: “No hi ha cap espai des d'on pugui parlar el subjecte subaltern sexual” (2020: 230). Els textos s'esforcen a construir aquest espai enunciatiu, encara que sigui en l'espai virtual, artificial, de la literatura. En les lletres catalanes, trobem el tema desenvolupat en un conjunt considerable d'obres, des de tractaments formals i morals diferents. Curiosament, la majoria de textos en què ens fixem, sense que això hagi estat intencionat, reescrueixen la llegenda de la poeta de Lesbos o s'hi refereixen, coincidència que mostra l'impacte de Safo –i del seu suposat suïcidi– en la configuració de l'imaginari de les relacions lèsbiques.

Comencem observant el reprovi clar d'aquest desig en el dramaturg Víctor Balaguer, que escriu la ja esmentada *Safo* (1876), una tragèdia en forma de soliloqui on recrea els moments finals de la poeta grega, just abans que es llenci a l'aigua. Farrés nota que els protagonistes de Balaguer tenen una individualitat forta, però es veuen incapaços de vèncer el destí i, de fet, l'autor sol recrear-los

en situacions límit, com pugui ser el suïcidi (2001: 12-13), que apareix, com hem vist, en diverses tragèdies seves. Safo es troba al peu de les roques de l'illa de Lèucada, de cara al mar d'Àctium –“lo mar que ha de tornar-me / lo descans que no trobo” (Balaguer 2001*b*: 107)– i, en el seu monòleg, es refereix a les dones de Lesbos que ha estimat, que tan bé la coneixen, ara bé, considerant que aquest ha estat un amor criminal: “Vosaltres / les que amí, no sens crim, dones de Lesbos, / vosaltres ho sabeu” (Balaguer 2001*b*: 107). La tristesa de la dona, a més, sorgeix de l'abandonament de Faó, amb qui ha tingut una relació que considera redemptora dels seus pecats: “Fou lo jorn de les nostres esposalles, / i el jorn també en què Safo, esmerçadora / de crims i jois d'amor, prostituïda / en lo fang de sos vicis, per tos besos / redemptors s'aixecava redimida” (Balaguer 2001*b*: 109). Fixem-nos en la reiteració del lèxic culpabilitzador, i en com continua acusant-se ella mateixa d'un “crim” i d'un “adulteri”, de participar en “les lesbianes voluptuoses festes”, titllant-se de “bacant impúdica”, “nua de pits i honestitats” i “hetàrea” (Balaguer 2001*b*: 110). El personatge masculí, per contra, és qui ha aconseguit la transformació de la dona: “Safo l'*hetàrea* / ha mort per donar vida a una altra Safo, / la Safo de Faon, que, papallona / de gais colors i d'ales reluzentes, / impura ahir i avui purificada, / deixa en lo clot dels vicis ses despulles / per remuntar-se als cels immaculada” (Balaguer 2001*b*: 110). La mort, doncs, és càstig però també expiació. Com bé diu Costa-Gramunt, “Balaguer ens presenta la personalitat de Safo totalment estafeta (traïnt els fets) a causa de la projecció eròtica dominant que més que masculina és masculista” (2010: 27). Al capdavall, en el segle XIX, s'interpreta Safo des de dues tradicions morals contraposades: “la de verge, defensada per la filologia alemanya, i la de prostituta, pròpia de la literatura francesa” (Llabrés 2006: 41), i sembla que les lletres catalanes es decanten per la segona. També Alexandre de Riquer, en el poema «Safo», inclòs a *Aplec de Sonets* (1906), s'hi refereix com a “la gran libidinosa” i evoca els seus amors amb dones, però no fa referència a la seva mort ni arriba al grau de condemna de Balaguer. La literatura romàntica en castellà mostra cert interès per recrear-ne la llegenda. Algunes autores, tanmateix, en construeixen una imatge positiva i en lloen el talent i la intel·ligència, com Carolina Coronado o Gertrudis Gómez de Avellaneda (Barrero

2004). En conjunt, sembla que es presta més atenció a la seva biografia mitificada que no a la seva poesia.

Val a dir que al corpus poètic de Safo, que es conserva trossejat i mutilat, es pot rastrejar una evocació de la pròpia mort. Al fragment 94 del «Llibre cinquè», reproduïx la veu d'una companya que se n'acomiada, dient: “«Voldria ésser morta, no menteixo», / ella partia de mi sanglotant” (2006: 79). Al fragment 95, la separació desperta la voluntat d'anar a un més enllà: “Em pren un desig de morir / i veure florides de lotus, humides de rosada, / les vores de l'Aqueront” (2006: 80). Ara bé, possiblement es tracta d'una expressió hiperbòlica, “que reforça la intensitat dels sentiments” (Llabrés 2006: 30). El suïcidi passional de Safo per un home és, en realitat, una llegenda. Seguint Van Hooff, a l'Antiguitat, saltar correspon a una mort desesperada i és mal considerada perquè, com ocorre amb el penjat, el cos es corromp. L'illa de Lèucada és un indret predilecte, on es diu que són molts els que venen de lluny per llançar-s'hi (1990: 73-77). Es tractaria del que Martín Villarreal anomena “paisatge del suïcidi” que, com hem vist, és un paisatge cultural, perquè sobrepassa la descripció geogràfica per constituir un indret favorable a la mort voluntària (2019: 101). Els escrits de Safo, però, mostren que envelleix i que, per tant, la seva mort tràgica és una ficció – difosa amb la comèdia *Leucàdia* (IV aC) de Menandre– i que Faó és un personatge mitològic (Llabrés 2006: 10-11, Costa-Gramunt 2010: 26). Així, la llegenda no fa sinó penalitzar la figura de la poeta des de l'època clàssica. Balaguer inscriu el seu text en aquesta tradició condemnatòria i, fins i tot, la porta a l'extrem.

Sis dècades més endavant, amb una altra mirada, Maria Verger evoca Safo en el poema III de *L'estela d'or...* (1934), una figura que li permet il·lustrar el desig d'endinsar-se en el mar, excloent-ne qualsevol apreciació reprovadora. La poeta de Lesbos serveix a Verger com a referent de dona de lletres. El reproduïm sencer per la dificultat d'accedir al text:

Amb els braços estesos, tota nua i divina,
Venus eixí del mar dins la conca perlada...
Dins l'escuma del mar, Safo sa vida fina;
devora el mar immens, Amor me feia Amada.

O mar, quants de secrets, la Humanitat corpresa
deixa caure en el sí que fan tes aigües clares!
Ah, si pogués parlar, aquest gegant que resa,
mormola, crida i ronca, amb entranyes avaras!

Dins ton llit virginal, blau i d'escumes blanques,
llavis plens de petons llençarien ses roses...
Cabelleres esteses, i mans com belles branques,
farien llum al cel trenant divines coses...

Amb els records daurats vingueren a tos braços,
milers de cors encesos per finir llurs recances...
Cap a tu, plens de goig adrecen els seus passos,
molts de cors com el meu, amarats d'esperances! (1934: 13)

Venus es contraposa a Safo perquè, segons el mite, la primera neix de l'aigua mentre que la segona hi mor. Aquesta oposició del naixement i la mort recorre el poema acompanyant la tensió entre el camp semàntic del desig i el del suïcidi. Verger evoca una escena d'amor a la platja, en un paisatge idealitzat i amb un mar personificat. Tanmateix, la referència a la cara perillosa "d'aquest gegant" ens deixa intuir que la relació amorosa és turbulenta. A la darrera estrofa, insisteix en el mar com un espai ambivalent on abocar-se a la mort o bé on infondre's de confiança.

El desig és el motor de la novel·la a la qual donem més protagonisme en aquest apartat, *La passió segons Renée Vivien* (1994) de Maria-Mercè Marçal,⁴² que tracta el tema de l'amor lèsbic quan ja ha aparegut considerablement en la seva poesia.⁴³ Posa al centre la poeta anglesa d'expressió francesa Renée Vivien, pseudònim de Pauline Tarn, "un personatge extern que en més d'un sentit em fa de mirall", en diu Marçal (2004: 172), perquè escriu sense contencions el seu desig no normatiu. És, de fet, una figura revoltada, alliberada i subversiva

⁴² Per a una anàlisi més detallada de l'obra, remeto a Zurrón (2019a).

⁴³ Per a una anàlisi de l'evocació de la mort en la poesia de Marçal, vegeu Rafart (2008), que la percep com una dimensió que va de la mà amb el desig, i apunta que *suïcidi* és un mot que es repeteix adesiara.

fins a les darreres conseqüències. En paraules de Julià, Vivien mor, sobretot, per “la seva postura radical, passió amorosa i literària, viscudes de manera indestriable” (2007: 139). El control sobre tot el que l’envolta i l’afecta la fa mirar de cara la mort i explorar-la, perquè no pot permetre que l’arrossegui a un domini on se senti presonera, poruga, sinó que necessita trobar-se en una situació de control. El personatge de Sara T., una cineasta que cerca informació per fer-ne una pel·lícula, ho expressa així: “Al capdavall, qui aposta per la mort, a la curta o a la llarga, guanya la juguesca” (Marçal 2007: 90). La novel·la s’acosta al personatge per mitjà d’un conjunt de veus que tenen la poeta com a nexa. L’alter ego de Marçal, Sara T., veu en Vivien un mirall on descobrir-se a si mateixa i indaga obsessivament en la seva vida. Aquest canemàs de discursos, la fragmentació del text i el collage fan entrar en crisi la identitat fixa i coherent, per donar lloc a una subjectivitat fluida i fins a cert punt contradictòria. És un tractament que contrasta amb el que adopten novel·les recents, com *Permagel* (2018) d’Eva Baltasar, en què s’opta per una veu única en primera persona, més o menys autoficcional, que exhibeix una subjectivitat lesbiana i suïcida, encara que en ambdós casos es deixa veure el caràcter ficcional del relat vital.

La *passió* que anuncia el títol remet a la narració cristiana que abraça des de la captura fins a la sepultura de Jesús, proposant una reescriptura sobre els darrers temps de la poeta, abans de la seva mort; “apunta directament a la idea religiosa de ‘vida i mort’, de vida ferida per una passió que porta a la mort, a una mena de martiri, de sacrifici vital a imitació del Crist, segons la tradició cristiana” (Julià 2007: 138). Les referències religioses són constants a la novel·la, presentant-se Renée com una mística, una màrtir al servei de la seva Església, integrada per les companyes lesbianes, entre les quals Natalie Barney. La passió fora mesura que sent per ella fa entrar en joc un altre significat d’aquest mot: el d’emoció intensa que, com hem vist, pot conduir a la tragèdia. Segons Riba, Marçal “se serveix constantment de les Sagrades Escriptures, en reinterpreta passatges, en revisa els personatges femenins i converteix la divinitat en ‘déu mare” (2014: 28). Igual que Crist, que s’entrega a la mort per redimir la humanitat, Vivien se sacrifica per la causa de la llibertat de l’amor entre dones i, també, per expiar una falta, perquè la tortura la culpa de no haver acudit al llit de

mort de l'amiga Violette. L'escena de la defunció de la poeta estarà amarada d'elements místics. El periòdic explica que s'ha extingit enmig de budes i ciris: "Marçal li dóna una mort mítica, seguida per indicis divins a l'estil dels descrits en l'Evangelí cristià" (Julià 2007: 139).

Vivien mor d'inanició, una mort que recorda l'*endura*, el dejuni per Déu. Això no obstant, Barney aposta per un suïcidi provocat per flors (Julià 2007: 139), perquè Vivien fa un intent com aquest, però sense èxit. Com hem comentat, és una escenificació inspirada en *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola –que també causa un gran impacte a Rodoreda. Un dels personatges s'imagina Vivien somiant en "l'agonia d'Albine" com si fos "el paroxisme del goig estètic: la mort per l'asfíxia de les flors..." (Marçal 2007: 121). És en el nom de l'amiga morta de tifus en la joventut, Violette, que podem veure el delit de la poeta per les flors, especialment per les violetes. La seva pèrdua accentua una angoixa que ja era present –"hi havia en Pauline un costat fosc, una sensibilitat molt aguda i la nostàlgia d'absolut de tots els grans poetes" (Marçal 2007: 155) l'havia descrit Violette– i desperta "una veritable obsessió per estar físicament a prop de la morta", acudint al cementiri sovint, concebant-ne "la pols i les cendres" com a "relíquies", "vincles sensibles amb allò que ja era impalpable i immaterial" (Marçal 2007: 160). La fal·lera per les violetes arriba a l'extrem de no poder assumir que la flor no sigui present a Lesbos i que la seva admirada Safo no en tingués, de manera que n'introdueix a l'illa clandestinament, en una escena que insisteix en la fragilitat del relat que mira de copsar la realitat. Una companya explica:

El simbolisme de la flor es feia extensiu al color, i les poques cartes que Missy en conservava eren escrites amb tinta violeta. Per a ella, Safo duia l'epítet de «teixidora de violetes» (...). Com que la realitat semblava desmentir-la, perquè a Lesbos, almenys pels volts de 1900, no es coneixia la planta en qüestió, va fer tots els possibles per esmenar la plana a la realitat inepta (...). (Marçal 2007: 305)

Val a dir que Marçal també segueix l'estela de Safo quan presenta un univers natural simbòlicament femení: "en Safo la natura apareix estretament lligada al món humà; 'aculturada', podríem dir, en un sincretisme poètic. Un gran nombre de fenòmens celestials i naturals remetent al món femení" (Llabrés 2006:

28). Ja hem esmentat que les violetes apareixen insistentment a l'obra de Mercè Rodoreda, on també es vinculen a personatges que moren, com Bàrbara de *Mirall trencat*, que acaba llançant-se a un canal de Viena. La coincidència d'aquest símbol en Marçal potser és inconscient, però, en qualsevol cas, a «Meditacions sobre la fúria» fa referència a la “fúria latent” de *La plaça del Diamant* o de *La mort i la primavera* (2004: 145), i sembla que vol al·ludir la primera en la construcció de la seva obra, ja que, d'acord amb Julià, en la fitxa de treball sobre la introducció de *La passió segons Renée Vivien*, Marçal hi va escriure: “Situar-hi *La plaça del Diamant*” i, malgrat que no hi hagi “cap referència evident”, podria ser-hi present en la voluntat de la novel·la de continuar el “discurs femení positiu” o la nova llengua que anuncia el final de *La plaça del Diamant*, amb un crit que vol finir amb la mudesa; a més, a la introducció esmenta el mirall, que pot remetre a *Mirall trencat* de Rodoreda i *Joc de miralls* de Carme Riera, “tant en relació a l'estructura d'esbós (...) com a la identitat, impossible de copsar en la seva totalitat, impossible de definir” (2007: 133).

Marçal reflexiona sobre el desig, sobre la seva capacitat de moure el subjecte cap a l'alteritat, d'apropar-lo al desconegut, al que no es té. Sara T. diu que “per un instant, la passió, que t'allibera del clos de tu mateixa, dissol els límits, i nega tota llei i tota culpa” (Marçal 2007: 167). Vivien es configura com un personatge travessat de desig: per escriure, per estimar, per controlar l'existència, per morir. Sara T. assegura que té per adversari “tot allò que resta més enllà o més ençà del Desig” (Marçal 2007: 104). Com més s'apassiona, com més intensament viu, més assumeix la seva mort, perquè fa una elecció personal del que inevitablement ha d'arribar, “convertir allò que és l'alternativa indefectible en una opció desitjable i desitjada”, en diu Sara T. (Marçal 2007: 106). Pauline s'ha rebel·lat contra la vida burgesa, contra la mare i les seves convencions, i opta per la literatura. S'intenta treure la vida per primera vegada quan encara es troba sota la tutela materna: “jo havia atemptat contra la meua vida a París, prenent cloral” (Marçal 2007: 128), diu en una carta, però algú del servei li ho impedeix. Els atacs contra la pròpia vida seran freqüents. En una estada a Mitilene, la capital de Lesbos, surt a passejar i les serventes la troben arran de mar, mullada. Una serventa ho explica:

(...) feia una cara i uns ulls, no sé si goso dir-ho... com si no fos ben bé d'aquest món, una mica com de petita jo m'imaginava les dones d'aigua, aquelles que tenien una pena molt grossa i que el mar les cridava i les cridava. A les rondalles, sempre acabaven malament, i a mi em sabia greu. No m'estranyaria gens que aquell dia, a la senyoreta Pauline, li hagués passat pel cap de donar un mal pas (...). (Marçal 2007: 367-368)

El testimoni d'una de les seves amants, Kerimée, confirma aquesta inclinació cap a la mort, quan confessa que s'havia habituat "a llegir sense parpellejar tota mena d'al·lusions a la mort en els llavis i en les cartes de Renée" (Marçal 2007: 285). Explica en una carta que en una ocasió s'escapa de casa i, vagarejant per la ciutat, divaga: "Caminava de dret davant meu quan vaig tenir una idea. Podria, quan caigués la nit, tirar-me al Tàmesi. Ja sabia el meu jaç, aquella nit" (Marçal 2007: 26). La mare, arran d'això, intenta ingressar-la en un sanatori mental, però la jove es deslliura de la seva potestat i s'instal·la, com en un exili, a París, una ciutat mitificada. El seu amor desenfrenat per Natalie Barney la salva una temporada, però quan la relació s'esvaeix, "la salvadora de la Mort va passar a ocupar el lloc de la Mort mateixa" (Marçal 2007: 203). Arran de la partida de l'amant a Amèrica, amb la culpabilitat que arrossega per la mort de Violette –a qui no ha visitat per no separar-se de Natalie–, s'intenta treure la vida de nou, com descobrim per mitjà d'una carta:

Estimat amic i venerat Mestre, la vostra carta m'ha arribat l'endemà del meu suïcidi... perquè quan ahir us vaig enviar els meus poemes, estava decidida a morir.

Havia sentit parlar de l'asfíxia per les flors –vaig comprar, doncs, tot de poms de nards i, portes tancades, finestres closes, em vaig embolicar el cap amb un gran xal espès ple de flors. Havia nuat sòlidament el xal entorn de les meves espatlles i vaig prendre cloral per tal d'adormir-me més profundament i de passar més dolçament del son a la mort. –Morir respirant perfums, quin somni! (Marçal 2007: 176-177)

Però l'intent fracassa i "l'obsessió de la mort" (Marçal 2007: 177) segueix incrementant-se. Al final, el traspàs vindrà per l'abús de tòxics, la privació de menjar i l'extenuació física, quan ja es troba "tota deslligada de la terra on la mantenia a penes un cos quasi immaterial" (Marçal 2007: 102). La serventa narra que els dies abans de morir somia amb Violette i expressa que voldria morir catòlica, per encarar-se "a la mort sense cap por" (Marçal 2007: 365). En la novel·la es deixa clar el sentit d'aquest suïcidi: la subversió, "la suprema revolta" (Marçal 2007: 128) contra una realitat que constreny la dona creadora i les relacions lèsbiques, que "l'expulsa, l'exilia, la destrueix" (Marçal 2007: 103), perquè Vivien es concep com a màrtir. El món l'asfixia, la sotja, l'empresona, no la comprèn, i ella vol evadir-se'n, com mostren aquestes paraules: "Només em sento lliure darrere les portes de casa, i amb les finestres ben tancades. A fora, és com si estigués clavada al costell, a la picota, condemnada a la vergonya pública per un delictes obscur, exposada a l'hostilitat del món" (Marçal 2007: 246). La fugida de casa i després el trasllat a París són l'intent de sortir d'aquesta realitat, d'atalaiar un paradís perdut, perquè la capital francesa li recorda moments de llibertat de la seva infantesa. Hem vist que el desig d'evadir-se és un motiu habitual en personatges malencònics i desencaixats. Apareix, per exemple, a *Madame Bovary*, on Emma intenta escapar d'un matrimoni i d'un poble ofegador amb el seu amant, però com que no ho aconsegueix, finalment trobarà l'evasió amb la mort, que es presenta com una idea seductora, com un viatge. Aquesta sentència ho il·lustra prou bé: "Desitjava al mateix temps morir-se i anar a viure a París" (Flaubert 2004: 95). L'evocació de la mort, seguint Paskow, pren el lloc d'un no-res inimaginable, perquè la pròpia defunció difícilment es pot concebre, de manera que s'omple aquest buit amb un espai que possibiliti –si més no en la imaginació– una existència diferent (2005: 334-335). També podem entendre que la pulsio de mort, seguint la psicoanàlisi freudiana, és una voluntat de regressió a un estadi anterior. Llegint *Das Unheimliche [L'inquietant]* de Freud, Hélène Cixous apunta que seguim un camí de retorn cap a la infantesa, cap a l'espai uterí: "celui d'où l'on vient n'étant jamais que celui où l'on retourne" (1974: 33). És una idea que Marçal planteja en aquest poema de *Raó del cos* (2000), coetani a l'escriptura de la novel·la:

Morir: potser només
perdre forma i contorns
desfer-se, ser
xuclada endins
de l'úter viu,
matriu de déu
mare: desnéixer. (2018: 483)

Veurem que Rodoreda, en el conte «Nit i boira», escriu sobre el desig de tornar al ventre, un desig ambigu perquè pel seu enclaustrament se'l compara amb el camp de concentració on es troba el protagonista. És una imatge que es converteix en clarament amenaçadora a *La plaça del Diamant*. L'espai perdut pot ser la infantesa, el clos matern o encara més enllà, un espai projectat ficcionalment. Renée Vivien volia fundar amb Natalie una colònia a Lesbos. En els seus versos reals represos per Marçal per a compondre la «Monòdia final», diu: “El meu paradís és un prat dolç de violetes on el cant regnarà sobre les ànimes mudes... una eterna música. Res no hi sobreviurà sinó l'amor i el cant... Mitilene joiell i esplendor de la mar, com ella versàtil i com ella eterna... la mort no pot fer oblidar aquests vergers...” (2007: 394). Un paradís on constantment sona la música, que recorda el paradís que demana Isolda on el seu amor amb Tristany sigui possible –“Amic, clou els teus braços i estreny-me tan fort, que, en aquesta abraçada, els cors se'ns esberlin i les ànimes se'ns en vagin! Enduu-te-me'n al país venturós de què em parlaves en altre temps: al país del qual no torna ningú, on músics insignes canten cants sense fi” (Bédier 2000: 104). Vivien compra una casa a l'illa, a la ciutat de Mitilene, i quan ja es troba força malament, planeja escapar-s'hi, perquè sent que “en cap altre lloc no estaria segura. Mitilene, Mitilene. Sempre Mitilene” (Marçal 2007: 366), en diu la serventa. Sara T. anunciarà aquest enyor, aquesta malenconia, resseguint les passes de la poeta: “l'enyor del que hauria pogut ser i no fou. Del paradís perdut que mai no s'ha posseït. Aquest jardí sense prohibició i sense culpa que, potser, he vingut quimèricament a cercar a Mitilene” (Marçal 2007: 213).

La faceta d'escriptora en Vivien és crucial: "A través de Renée em sembla haver arribat a entendre què vol dir allò de barrejar indestriablement vida i literatura, viure la vida 'literàriament', potser millor, 'poèticament'" (Marçal 2007: 378-379), en diu la cineasta. Com que el fet d'escriure i la seva orientació sexual la desterren de l'ambient on ha crescut, procura forjar-se un cercle on trobar complicitat, format per coetànies seves i apuntalat per dones del passat. Es tracta d'una genealogia femenina que, com hem vist, és un reclam de Marçal en sintonia amb els moviments feministes. A través de les paraules de Sara T. sentim el plantejament de l'autora: "la seva és una revolta obstinadament femenina. Cerca les baules d'una genealogia invisible que uneix indestriablement feminitat, revolta i dolor. I també poder –un poder efímer, conquerit i perdut: només en resta el gest i, de vegades, la paraula" (Marçal 2007: 104-105). Per això Marçal cerca un llenguatge que pugui expressar "un imaginari femení poderós" (Julià 2010: 13), com l'escriptura femenina que reivindica Cixous. En paraules de Riba, "les pensadores feministes creen durant la dècada de 1970 una contrateoria de l'ansietat de la influència, que estableix que les escriptores no s'afirmen a partir de la rivalitat entre elles, sinó 'gràcies a' les seves predecessores o 'en diàleg amb elles'" (2015: 206), com hem vist que proposa el treball de Gilbert i Gubar (2000). Vivien s'hi avança anant a la recerca de Safo, del seu mestratge, i alliberant-la de la llegenda despectiva, com Llabrés explica –sobre l'autora real:

La traducció feta el 1903 per Vivien de l'obra de Safo s'inicia amb una biografia que conscientment trenca amb les anteriors; nega l'existència no sols de Faó, sinó també del marit i de la filla de la poeta. Ambdues autores [Barney i Vivien] decideixen crear un cercle femení comparable al de Lesbos: serà el moviment conegut com a «Safo 1900». Barney a la seva ficció presenta el safisme com un culte totalitzador per l'art (...). (Llabrés 2006: 46)

Vivien, de fet, es veu com una reencarnació de Safo: "Pauline, sense dir-ho, es creu una Safo abandonada i s'expressa en conseqüència, manllevant a voltes expressions al vocabulari de la poetessa que admirava, de la qual es creia

sens dubte una encarnació” (Marçal 2007: 239), apunta un dels personatges en el seu quadern. Sara T. en diu:

Desfilen pels seus textos Lilith, la primera rebel; les reines destronades –Vasthi, Cleopatra, Elisabeth Woodville, Jane Grey, Anna Bolena. Les poetes: sobretot Safo i el seu nom doblement sàfic –amors femenins i poesia–, finalment, però, abocada al suïcidi. És simptomàtic que Renée accepti aquesta part de la llegenda no pas més fidedigna, històricament parlant, que l'altra –que, en canvi, rebutja indignada–: el suposat mòbil, l'amor de Phaon. És congruent que la rebel –per a ella Safo és una rebel– triï la mort, però ser restituïda, adaptar-se, abans a la «normalitat», quin contrasentit! (Marçal 2007: 105)

Safo és per Vivien un model i una autoritat, també en l'enfrontament de la mort –malgrat que sigui una ficció. Ja hem comentat que Camar fa un gest similar que, des d'una mirada actual, es pot veure com una vindicació d'una dona de l'Antiguitat, Dido. D'aquesta complicitat entre dones sorgeix un ordre simbòlic nou. Com hem avançat, a la «Monòdia final», Marçal agafa versos de Vivien – que a la vegada manlleva imatges i mots de Safo– per fer una nova composició. Emprant la tècnica del collage, els reordena per donar-los un sentit inèdit, en un text que entremescla la veu de les tres poetes: Safo, Vivien i Marçal. Vivien sobreviu en la nova veu femenina a través dels versos, com una figura mítica en què, com ocorre amb les seves darreres paraules, “tothom hi projecta el seu propi imaginari” (Marçal 2007: 53). El subjecte cèntric, universal i objectivador, el seu llenguatge i els seus sistemes de coneixement, entren en crisi, i es configura una subjectivitat femenina, polifònica, resignificada i desitjant.

Segarra posa de relleu que Marçal és “la primera escriptora de la literatura catalana que gosa expressar obertament un desig homoeròtic” (2013: 238). Tot i que és cert que els precedents no l'evoquen ni el reivindiquen amb tanta transparència, és remarcable, per exemple, el conte «Carnestoltes» de Víctor Català, en què les protagonistes manifesten un desig lèsbic. Significativament, la mort les separa sense haver concretat el que senten; malgrat que el decés no sigui voluntari, podem veure que forma part d'aquest relat arquetípic en què l'amor homosexual acaba tràgicament. I, el 1975, Carme Riera publica el conte

«Te deix, amor, la mar com a penyora» en el recull de títol homònim, on narra una relació amorosa entre dues dones. Val a dir que, encara que en aquest cas no es reprengui la poeta de Lesbos, l'aplec està encapçalat per un “priamel a l'estil del fragment 16” (Llabrés 2006: 49), que Riera anomena «Fragment mai no escrit de Safo», de manera que continuem veient que la poeta és la gran referent a l'hora de tractar la temàtica. Marina, una jove estudiant de Palma, evoca la relació que ha tingut amb la seva professora, una narració lírica on el joc amb el llenguatge no marca en cap cas el gènere de l'estimada fins al final, quan se'ns en revela el nom, Maria. El secretisme que envolta l'amor de les dues dones es troba en sintonia amb el tabú del lesbianisme. La seva és una relació impossible, escandalosa, encara que se'ns fa pensar que és així per la diferència d'edat i pel càrrec de la persona estimada, i no és fins al darrer paràgraf que a això se li afegeix l'homosexualitat –que segurament el lector no ha copsat pels estereotips de gènere i l'heteronormativitat. La invisibilitat de la persona a qui s'adreça funciona com a metàfora de la invisibilitat lèsbica, del desig que no es pot enunciar. La protagonista està subjugada a la voluntat paterna, que considera que es troba en el “camí de la depravació” (Riera 1977: 19) i per això l'envia a estudiar a Barcelona, lluny de Mallorca. El conte es construeix com una carta d'acomiadament perquè la narradora intueix que s'acosta a la mort, segurament de part. El final, però, és obert.

Aquest relat és complementat per un altre, publicat el 1977 en un aplec que en pren el nom, «Jo pos per testimoni les gavines», que desplega alguns punts discordants. Ara és l'amant, Maria, qui narra els fets, però aquesta vegada amb una carta adreçada a l'autora mateixa, on li confessa que la història que ha explicat segurament és la seva, però no coincideix en tot –i cal afegir-hi la complicació final amb què “autoritza l'escriptora a distorsionar la història, a fer-la literària i justifica retroactivament la literarietat del relat precedent” (Ardolino 2000). Sigui com sigui, l'autora de la carta explica que Marina no va morir de part, sinó que es va suïcidar llençant-se al mar:

I fou a la mateixa hora, al mateix redós d'aigua, quan sentí el reclam de les ones, obscur i precís, i com aquell dia, perseguida pels meus ulls plens de desig, no dubtà a lliurar-s'hi.

Marina se suïcidà, segons els metges i els seus pares. Abans de fer-ho m'escrigué una lletra, era el seu testament. (Riera 2011: 136)

La jove es mata en el moment que se separa de l'illa i de l'estimada. El mar, tanmateix, representa Maria. A l'explicació de la seva mort, fa un símil entre haver-se lliurat a ella i lliurar-se al mar. En el primer relat, ja s'avança que per a la protagonista, Maria –que es representa metonímicament pels ulls– és indestriable de l'aigua: “un color d'un blau intensíssim em feria l'esguard i no sabia ben bé si era el color de la mar o el dels teus ulls” (Riera 1977: 20). I, a més: “I com que insistia a oblidar el teu nom i les teves senyes, vaig escriure a la mar” (Riera 1977: 28). Abocant-se al mar es fusiona simbòlicament amb l'amada. L'aigua, així mateix, és una superfície reflectant, que fa de mirall, un símbol corrent quan es representa una relació homosexual, pel fet que els cossos són el reflex l'un de l'altre. La protagonista diu “Els meus ulls que eren els teus” (Riera 1977: 17) i, quan tenen relacions sexuals, Maria és un mirall on veure's. La similitud entre els seus noms, Maria-Marina, reforça la idea del reflex. Finalment, el mar és un espai simbòlic de llibertat, sense restriccions que impedeixin qualsevol mena de desig, així com l'hem vist caracteritzat a les obres de Guimerà. De fet, en el conte «Mar, amor meu, acompanyament per a sis veus», també de l'aplec *Te deix, amor, la mar com a penyora*, es repeteix el suïcidi per ofegament, en aquest cas sent el mateix mar l'objecte de la passió: “eres tu que esperaves que jo baixés a llançar-me als teus braços per perdre'm per sempre més dins la teva immensitat il·limitada, mar, amor meu” (Riera 1977: 45). En paraules de Cònsul, “la mar torna a fer de protagonista d'un enamorament tan intens que només té, com a sortida, la fusió en el suïcidi” (2011: 20). Els personatges de l'aplec, fet i fet, són desadaptats, dissidents de la normalitat, com els que trobarem en alguns contes rodoredians. En paraules de Frontera, “són, més o manco, aquells que no han sabut, no han pogut o no han volgut ser assimilats per l'engranatge de la 'normalitat' quotidiana, i no coneixen o rebutgen les claus de la convivència o cerquen formes no habituals de relacionar-se amb el món” (1977: 8). De fet, en una entrevista que Carme Arnau i Dolors Oller fan a Rodoreda, parlant sobre quina creu que ha estat la seva influència en autors més joves, esmenta aquest recull de l'escriptora mallorquina:

“I la Carme Riera, que sempre nega la meua influència, en allò de *Te deix, amor...*, la hi té tant, que ja no pot ser-hi més: n’hi ha molts que semblen sortir de *La meua Cristina...* Però és que no és cap mal acceptar que un escriptor t’ha influït! Llegir és una formació. Si no hagués llegit, potser no hauria escrit mai” (Rodoreda 2013: 270).

Es tracta de textos al·lusius, que integren amb facilitat altres veus. No és, però, un recurs inèdit en la literatura contemporània, perquè hem vist que en la literatura medieval les reescriptures, les referències i fins i tot els plagis són ben presents, però ara les obres mostren amb més transparència aquest artifici. Cerquen les veus múltiples, que de vegades entren en contradicció, com a mètode per accedir a una realitat que ja no s’entén com a monolítica. Els dos relats de Riera que expliquen l’amor entre Maria i Marina no coincideixen en la forma de la mort, sent fins i tot incert si Marina s’ha suïcidat. I la novel·la de Marçal va a la recerca de nombrosos discursos per acostar-se a la vida de la poeta. El mar, amb el seu anar i venir, evocat en català per un mot de gènere ambigu, funciona sovint com a símbol de la inestabilitat. La veu suïcida, històricament emmudida o falsejada, es reproduïx per mitjà d’aquest simulacre de discursos entretallats i confosos. La predisposició a la intertextualitat d’aquestes obres ens serveix com a imatge per reforçar el propòsit del nostre treball de construir una genealogia discursiva que aflueix en la narrativa de Mercè Rodoreda.

3. EL SUÏCIDI EN LA NARRATIVA DE MERCÈ RODOREDA

3. 1. INTRODUCCIÓ

Mercè Rodoreda és una autora canònica, reconeguda i estudiada. Són molts els assumptes que s’han atès, tant vinculats a aspectes biogràfics com a totes les possibilitats d’estudi que les seves obres permeten. La seva vida se sol evocar en una sèrie d’episodis clau, el reflex dels quals s’ha anat a cercar sovint en els seus escrits.⁴⁴ En primer lloc, la mitificació de la seva infantesa en una

⁴⁴ Per a la biografia de Mercè Rodoreda, vegeu Casals (1987 i 1991), Arnau (1992) o Ibarz (1997, 2022).

casa a Sant Gervasi de Cassoles, amb uns pares que s'interessen per la cultura i l'apropen als clàssics i als autors catalans, i un avi per qui la neta sent una estima profunda, que fa construir un monument de Jacint Verdaguer al jardí i que li desperta la sensibilitat per l'entorn vegetal. La mort de l'avi, quan la nena té dotze anys, marca com una frontera simbòlica el final del món infantil. El 1928, als vint anys, es casa amb l'oncle matern que havia emigrat a Buenos Aires i al cap d'un any és mare, una situació que ben aviat li genera angoixa i frustració, que canalitza per mitjà de l'escriptura. Col·labora a la premsa amb entrevistes, ressenyes i articles i publica les primeres novel·les. En els anys de la guerra, treballa a la Institució de les Lletres Catalanes i al Comissariat de Propaganda de la Generalitat, on fa amistats que tenen un impacte important en la seva vida, com Anna Murià o Susina Amat. El 1939, abans que les tropes franquistes entrin a Barcelona, s'exilia a França, primer a Tolosa, després a París i a continuació a un alberg a Roissy-en-Brie, juntament amb altres escriptors i intel·lectuals, entre els quals Joan Prat (Armand Obiols), amb qui comença una relació que durarà fins a la mort d'ell, el 1971. Després va a París, però n'ha de fugir el juny de 1940, quan comença l'ocupació alemanya; s'instal·la a Llemotges i més endavant a Bordeus i, el 1946, de nou a París. El 1954, es trasllada a Ginebra, fins que als inicis dels anys setanta passa temporades a Catalunya, on torna definitivament a finals de la dècada, amb la construcció d'una casa envoltada de bosc a Romanyà de la Selva.

La crítica, seguint la classificació d'Arnau (1979, 1988 i 1990), ha tendit a diferenciar tres etapes en la narrativa de Rodoreda: les obres de la preguerra, les de la postguerra o l'exili i les de vellesa. Comprenen les obres de l'etapa de joventut de Mercè Rodoreda aquelles que publica entre el 1932 i el 1938. Parlem de cinc novel·les: *Sóc una dona honrada?* (1932), *Del que hom no pot fugir* (1934), *Un dia en la vida d'un home* (1934), *Crim* (1936) i *Aloma* (1938), d'entre les quals, més endavant, només voldrà incloure'n la darrera, i en una versió refeta, a les Obres Completes.⁴⁵ Si bé és cert que tant la crítica com l'autora

⁴⁵ En la conferència de cloenda del curs *Lectures de Mercè Rodoreda* dels Cursos d'Estiu de la Universitat de Girona (1995), Joaquim Molas explica que, el 1965, Rodoreda li comunica per carta que no vol incloure les novel·les d'abans de la guerra en les obres completes, llevat d'*Aloma*, que es mostra disposada a reescriure (Cortés 1997: 7).

coincideixen en l'apreciació que les obres primerenques encara no reuneixen la qualitat literària de les posteriors, tenen la vàlua de crear un univers que serveix a Rodoreda de camp d'experimentació, que li permet provar estils, temes, arguments, personatges, espais i símbols que recupera més endavant. Aquestes provatures passen per la incorporació de models literaris admirats, com són Miquel Llor, Víctor Català o Joaquim Ruyra, dels quals aprofita certs elements que, en alguns casos, tenen a veure amb la representació del suïcidi. Les obres de la postguerra o l'exili en consoliden el reconeixement com a escriptora: en primer lloc, la narrativa breu –aplegada en els reculls de *Vint-i-dos contes* (1958), *La meva Cristina i altres contes* (1967) i *Semblava de seda i altres contes* (1978)–, que li permet reprendre l'escriptura en un moment difícil. I, especialment, les novel·les: *La plaça del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* (1966) i *Jardí vora el mar* (1967). La data de publicació de les obres de Mercè Rodoreda no correspon sempre amb el període de redacció. Així, sabem que bona part de les que publica en el seu retorn a Catalunya les ha iniciades abans: un grapat de contes, una part de *Mirall trencat* (1974) i una versió de *La mort i la primavera* (1986). En canvi, sembla que escriu *Quanta, quanta guerra...* (1980) i l'apartat «Viatges a uns quants pobles» inclòs a *Viatges i flors* (1980) completament instal·lada a Romanyà de la Selva.

Fixem-nos, però, en l'agrupació que defensa Arnau (1988 i 1990) segons el grau de desviació de la realitat que manifesten les obres. Marca una frontera entre la narrativa realista i la narrativa fantàstica o mítica, una diferenciació que ens resulta més operativa que la cronològica en el nostre treball, malgrat que la nostra línia divisòria no coincideix amb la que fa Arnau. Tenim, per un costat, aquelles que s'hi circumscriuen, que corresponen a totes les obres que publica des dels inicis fins a *Mirall trencat* –on fixa la frontera. I, per l'altre costat, les que anomena “de l'altra banda del mirall” o “esotèriques”, que són les posteriors a *Mirall trencat*. La inclusió d'aquesta complexa novel·la en un o altre grup ha estat discutida: Borja Vilallonga, per exemple, afirma que en la darrera narrativa s'hi hauria d'incloure *Mirall trencat*, perquè fa referència a elements de l'univers

rodoredià de Romanyà (2008: 85).⁴⁶ Tot i que no correspongui a l'ordre d'escriptura, el de publicació sembla perfilar “un fil conductor que vindria donat per la iniciació dins el món quotidià en el primer grup d'obres, mentre que el viatge iniciàtic i místic dominaria el segon” (Arnau 1988: 129). Així, per Arnau, *La mort i la primavera*, *Quanta, quanta guerra...* i *Viatges i flors* constitueixen un conjunt coherent tot i que siguin redactades en diferents moments (1990: 7). Ens endinsen “a un univers etern i immutable”, avançant “des d'un món profà i mortal a un altre que és sagrat i etern” (Arnau 1990: 11). Malgrat que Arnau no inclou ni *Jardí vora el mar* ni *Mirall trencat* en el segon grup, en la meua distribució he optat per situar-les en aquest bloc, al costat de les “de l'altra banda del mirall”, perquè si bé el to general d'ambdues novel·les és realista –sobretot de la primera–, pel que fa al tractament del suïcidi s'acosten a uns plantejaments posthumans que s'hi adiuen més, com intentaré justificar en aquest apartat.

Emprendre l'anàlisi d'una autora tan estudiada obliga a assumir un gran nombre de discursos i pot complicar l'originalitat del punt de vista adoptat, tot i que també permet comptar amb un coneixement aprofundit sobre molts aspectes prou discutits, sobre els quals, per tant, no cal retornar, i això facilita l'accés al tema que ens interessa. Encara que no s'ha fet cap estudi sobre el suïcidi a la seva obra, constatem que algunes investigacions s'han adonat de la seva importància i n'han aportat comentaris, tant de caràcter global com d'alguna obra en particular. Una lectura primerenca que s'hi fixa és la de Grilli, que interpreta el periple del personatge cap al suïcidi com el mitema de la davallada a l'inframón:

El motiu del suïcidi, que està disseminat per tota l'obra novel·lesca de la Rodoreda, s'ha d'entendre com una actualització del formulari relatiu al mite del viatge al regne dels morts; una actualització, d'altra banda, comuna a tota la tradició romàntica i, després, decadentista: la infantesa, la vellesa, l'erotisme són pausa i suport d'aquell artifici. El suïcidi no és pas una trasmudança, un

⁴⁶ Val a dir que més endavant, Arnau posa de relleu l'oscil·lació de la novel·la entre el gènere realista i el gòtic, perquè retrata un moment històric ben caracteritzat –des del final del XIX fins després de la Guerra Civil– i, a la vegada, introdueix elements inquietants i fantàstics, com el fantasma o la casa-castell (2000b: 125-152).

rebatiment dels procediments narratius (o, si voleu, en el pla paradigmàtic, històrics), sinó coacció a reprendre el mite clàssic. (1972: 39)

Tanmateix, segurament són els treballs d'Arnau (1974, 1979, 1988 o 1990) els que més es fixen en la insistència del suïcidi. Assegura que "és una temptació que plana al llarg de totes les novel·les de l'autora –i de la pròpia vida, segons es pot desprendre de la seva correspondència" i els seus personatges tenen dos desenllaços possibles: un d'esperançador, en què es decanten per seguir endavant, i un altre en què s'inclinen per la mort (1988: 128). A l'obra rodolediana, seguint Arnau, es percep la filosofia de l'absurd de Camus que repercuteix en el pensament europeu, en què s'estén la visió de l'ésser humà com si fos estranger en un món envoltat de violències (1988: 128-129). Així explica aquesta preponderància del tema:

Mercè Rodoreda, que ha analitzat amb penetració i minuciositat els racons més secrets de la psicologia humana, sempre misteriosa, explorarà els paratges igualment misteriosos presidits per la mort, una mort angoixosa i alliberadora alhora. Es tracta d'un traspàs que, adoptant la forma de la mort voluntària, de suïcidi, un suïcidi que sembla atreure particularment l'autora, ha marcat subterràniament i profunda tota la producció rodolediana, a partir, ja, de la primera obra que va acceptar, *Aloma* (1938). Mentre que a *Jardí vora el mar* (1967) i a *Mirall trencat* (1974), el suïcidi s'embolcalla d'un sentit simbòlic i ritual en relacionar-se amb els dos elements que atreuen més poderosament la imaginació de l'autora: l'aigua i la vegetació, sobretot. Aquest aspecte, present a *La meva Cristina i altres contes* i intensificat a les darreres obres que publicà, assenyala l'originalitat de Rodoreda, el sentits mítics d'uns universos de ficció, que busquen establir un lligam entre l'home i l'element líquid i vegetal, un lligam únicament possible amb la mort. Un món vegetal que té la seva més clara representació en el bosc, lloc màgic on es produeix la irrupció de la sacralitat, espai aureolat pel prestigi del misteri i d'allò que és prohibit. I l'arbre serà el leitmotiv de *La mort i la primavera* i de *Quanta, quanta guerra...*, un arbre que serà tomba a la novel·la pòstuma. (1990: 11-12)

Voldria matisar alguns punts abans d'abordar en profunditat el tema. La primera obra on Rodoreda tracta el suïcidi no és *Aloma*, sinó que apareix ja des de ben a l'inici de la seva narrativa: s'esmenta a *Sóc una dona honrada?* i es planteja al llarg de *Del que hom no pot fugir*, sent possiblement l'opció escollida per la protagonista al final de l'obra. Quant a la consideració del seu caràcter ritual a *Jardí vora el mar* i a *Mirall trencat*, no acaba de quadrar amb la definició generalitzada del terme –que remet a un valor cerimonial i regulador. De fet, crec que només en el conte «Viatge al poble dels penjats» –on els habitants es penegen dels arbres seguint una preparació– podem parlar de suïcidi ritual, malgrat que en altres casos hi pugui haver reminiscències. El suïcidi, tanmateix, en el nostre corpus sol ser un acte d'expressió de la individualitat i la llibertat. Coincidim, això sí, en la seva dimensió simbòlica i amb el lligam, sobretot en les obres del segon bloc, amb el món vegetal i amb l'aigua.

Els enfocaments crítics posteriors a grans trets han vinculat el suïcidi amb la dona-víctima i, ben sovint, amb motivacions amoroses. En aquest sentit, Arderi posa de relleu que els personatges femenins tendeixen a destruir-se a si mateixos i es tanquen a casa “com en un suïcidi interior”, llevat de Maria de *Mirall trencat*, que es mata llençant-se a l'exterior (1987: 271). Tot i que només es fixa en aquesta novel·la, Dodas (1993) també hi remarca la importància del suïcidi, que atribueix a la impossibilitat de suportar el record. Cortés (1997 i 2006) se centra en els referents simbòlics que reflecteixen la crisi que experimenten els personatges femenins, sovint en situacions que limiten la seva llibertat per actuar, ofegats per un món que els desequilibra, normalment per causes vinculades a la manera de viure l'amor. Sosté que només aconsegueixen resoldre-la després d'haver intentat una fugida, ja sigui canviant de localitat o evadint-se per mitjà de la imaginació, la religió i la transformació, però també per mitjà de la mort; en ocasions és una sortida que s'esfuma quan el problema es resol, tot i que en algunes novel·les s'efectua, a la recerca d'un temps passat perdut o amb l'esperança d'una nova existència. Així mateix, Serrano posa de relleu que Rodoreda construeix una “mateixa dona que sempre es veurà abocada a resistir-se a la solució atraient” del suïcidi (2008: 11). I Porta reitera aquest fil argumental: “El suïcidi, especialment en personatges joves que

fracassen en l'amor, és un dels temes recurrents en la narrativa de Rodoreda i fa especialment dramàtics els seus universos de ficció" (2012: 227-228).

Veurem, tanmateix, que no només es plantegen el suïcidi personatges femenins. De fet, el nombre de suïcidis en la narrativa de Rodoreda és molt equilibrat si atenem el gènere dels personatges. Els intents i les evocacions sí que predominen en l'esfera d'acció de les dones, però no en són exclusius. Així mateix, les motivacions són diverses, perquè més enllà del motiu amorós –que val a dir que no es limita als personatges femenins–, trobem que la fam, la violència o la recerca de la llibertat són també raons que impulsen els personatges a la mort.

En qualsevol cas, la importància del tema ha estat assenyalada. El propòsit, ara, és aportar-ne una visió aprofundida i matisada, que només és possible emprant l'anàlisi del conjunt de la narrativa i entenent, a partir del discurs que hem anat teixint, com dialoga amb la tradició literària. A l'obra de Rodoreda ressonen imatges i motius consolidats, com pugui ser el tema ofèlic o el caràcter bovàric dels personatges, i recursos i tècniques com la fragmentació o l'emboirament del gest extrem. L'abast que agafa el tema, tanmateix, permet una elaboració en molts d'aspectes original i desestereotipada. Segons el tractament que en fan, com hem anunciat, distribuïm les obres en dos blocs. Tot i que la intenció no sigui fer un tall que respongui al moment de publicació –tenint en compte que no sempre correspon al d'escriptura–, l'afinitat en l'elaboració del suïcidi coincideix en un alt grau amb l'ordre cronològic d'aparició de les obres, encara que amb alguna excepció.

Així, en el primer bloc hem situat les novel·les dels anys trenta –*Sóc una dona honrada?*, *Del que hom no pot fugir* i *Aloma*–, les narracions aplegades a *Vint-i-dos contes* i *Semblava de seda i altres contes*, *La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies*. Difícilment podem justificar una ruptura entre aquestes obres i les següents, perquè, com veurem, l'autora dona continuïtat als temes que caracteritzen el seu univers de ficció. Ara bé, si ens fixem en el tractament del suïcidi, podem argumentar que les obres del segon bloc exploren certes fórmules compartides que no apareixien, si més no amb aquest grau d'intensitat,

en les precedents. En el segon bloc tenim *Jardí vora el mar*, *Mirall trencat*, *Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera*.

Tres novel·les i un aplec de l'autora no han estat inclosos perquè el suïcidi no hi és present o hi és de manera poc significativa: *Un dia en la vida d'un home*, *Crim*, *La meva Cristina i altres contes* i la inacabada *Isabel i Maria* (1991). A diferència de les dues primeres obres de joventut, les dues següents adopten un to més contingut en l'expressió dels sentiments, afavorit per l'humor i la ironia, que se sobreposa al pessimisme i decadentisme, suavitzant les reflexions sobre la vida i la mort. *Un dia en la vida d'un home* està protagonitzada, per primera vegada, per un personatge masculí, Ramon Rampell, tot i que això no serà tan estrany en la narrativa de Rodoreda com de vegades s'ha dit –es repeteix a *Jardí vora el mar*, a *Quanta, quanta guerra...*, a *La mort i la primavera* i a un grapat de contes. Malgrat que la novel·la tracta temes habituals en l'autora com l'adulteri, la fugacitat de la vida i la visió destructiva del matrimoni, deixa força de banda el motiu del desig de morir. Això no obstant, el protagonista divaga sobre la importància de viure, pensant que no pot fer-se per inèrcia com ell ha fet fins ara, sinó amb passió: “Això és la vida? –es pregunta entristit; i sent uns desigs immensos d'aprofitar-la, de viure els anys que li resten, de no perdre'n ni un minut, de no deixar-se escapar ni una engruna de plaer” (Rodoreda 2002a: 69). Quan l'amant el rebutja, s'entristeix i es retreu que no n'ha sabut, de viure. La quotidianitat el fastigueja i pensa: “Tant se val morir...” (Rodoreda 2002a: 106). Al final, s'allibera d'aquest torbament quan, després de tornar a la normalitat casolana, esclata en plors i intuïm que la vida continua. Pel que fa a *Crim*, és una paròdia del gènere negre en forma de novel·la coral en què un grup de personatges de l'alta societat veu alterada la seva vetllada quan una sèrie d'indicis del tot absurds apunten que s'hauria pogut cometre un crim. La mort, tanmateix, només es planteja per l'aparició d'una sabata de taló amb un punyal clavat, “una sabata assassinada” (Rodoreda 2002b: 128). Quan es descobreix que tot ha estat una farsa, s'acaba la festa i els convidats se'n van. Aquests textos inicials tenen una càrrega irònica i satírica que, d'acord amb Real (2007), arremet contra una mena de literatura ampul·losa i excessiva.

La mort travessa l'aplec *La meva Cristina i altres contes*, però sol ser natural o fruit de la violència aliena. Els personatges, de fet, tenen una pulsio de vida fèrria que els fa resistir-se a morir en situacions límit, fins al punt que es transformen per tal de salvar-se. Tanmateix, s'ha posat de relleu que la metamorfosi és una fugida d'un món angoixant, un clam de protesta, que permet integrar la natura i, així, sobreviure (Encinar 1986, Pérez 1987, Arnau 2000a). És un canvi desestabilitzador, que fa trontollar les fronteres del que és humà i posa de relleu la marginalitat dels personatges (Bruno 2005, Bolo 2020, Pagnoni 2021). En el cas del relat gòtic «La sala de les nines», s'ha assenyalat que l'ambigüitat del final podria deixar les portes obertes a un suïcidi (Castaño 2011, Maestre 2021). Així mateix, a «Una fulla de gerani blanc» podem intuir que el protagonista és assassinat per l'espectre de la seva dona, però el final és confós: podria ser que en realitat es pengés. Quant a *Isabel i Maria*, novel·la inacabada, possiblement la primera escrita a la postguerra a meitat dels anys quaranta (Arnau 1991a: 11-15), té com a nucli una mare i una filla que donen nom al títol, amb un fet que plana per sobre de tota la narració: l'avortament d'Isabel. Així, apareixen temes que en altres obres fan de satèl·lits al suïcidi, com la maternitat no desitjada, la fugida –Maria parteix a París perquè l'angoixa viure amb un oncle despòtic–, la mitificació d'un passat irrecuperable o la resignació com a via de supervivència. Tanmateix, el suïcidi no és una sortida que els personatges es plantegin, encara que desconeixem com hauria conduït l'autora la novel·la si l'hagués acabada. En qualsevol cas, aquestes exclusions comptades evidencien la insistència del tema en la narrativa de Rodoreda. Això no vol dir que a totes les obres tingui el mateix pes en la diegesi, però hi és un element significatiu.

Els altres gèneres artísticoliteraris que conrea, és a dir, el teatre, la poesia, la narrativa infantil i l'obra plàstica, hem optat per no incloure'ls. En general, el suïcidi no hi apareix de forma significativa, encara que en algun cas es manifesti i, sobretot, es creï un ambient decadent i nostàlgic, que seria interessant d'explorar amb més aprofundiment i establir-ne el diàleg amb la narrativa. Com a mostra, algunes obres de teatre estan estretament vinculades amb narracions on el tema és present. És interessant la peça teatral *Un dia*, escrita vers el 1959, un antecedent de *Mirall trencat*, que desenvolupa el que es convertirà sobretot

en la tercera part de la novel·la, on Maria es llença sobre el llorer. Certs elements que es troben a l'obra dramàtica en desapareixen, com l'expressió de Sofia dubtant anys després sobre què li va passar: "Potser es va tirar, potser va rrelliscar..." (Rodoreda 2019a: 126), encara que la novel·la té un grau de profunditat i poèticitat molt més elevat. En el cas d'*El mirall del record*, escrita a finals de la dècada dels setanta, es tracta d'una adaptació del conte «El mirall», on un home s'intenta treure la vida perquè la dona no l'estima. En la peça teatral, tanmateix, no es descriu l'acte com es feia en el relat, encara que es podria interpretar entre línies en l'escena en què l'home no es troba bé: "Diguem que és el cor, naturalment" (Rodoreda 2019b: 305), en diu el metge a la muller, de tal forma que intenta ser discret. D'altra banda, en la poesia que Rodoreda publica de forma esparsa a la postguerra, en la dècada dels quaranta i els cinquanta, l'ombra, la nit, la lluna, la vegetació i l'aigua –en forma de rius, mars, pluja o llàgrimes–, esmentades recurrentment, configuren un paisatge on la mort és sovint evocada. El sonet «Abocada en el llac on tot s'atura...» suggereix l'ofegament d'una dona en un llac, que fa de tomba: "Abocada en el llac on tot s'atura, / tomba de fulles d'un setembre ardent, / he vist només desesperadament, / mon rostre que la mort ja transfigura (...)" (Rodoreda 2003: 121). El sonet «Un bri verd de menta amarga...» clou amb aquesta contraposició: "Rere el blanc furor del riure / hi ha aquest fosc desig de viure / i aquest desig de morir" (Rodoreda 2003: 161). I, sobretot, per la importància del personatge shakespearà en la representació del suïcidi en la tradició i en l'obra de Rodoreda, hem de destacar un sonet dedicat a la mort aquàtica, envoltada de natura, d'Ofèlia:

Per un camí que fuig i et mena presonera,
amb lentituds de somni, floten esparsos vels,
als salzes amargueja un glop de primavera
i ploren, vora l'aigua, els rossinyols fidels.

Tornaràs amb la nit, blanca nadala trista,
entre els verds moribunds i la boira naixent,
la gespa es cobrirà de pètals d'ametista,

als joncs i a l'argelaga hi haurà un gemec de vent.

I amb els cabells cenyits de trèvols i d'ortigues
coronaràs de flames subtilment enemigues
la juvenil follia dels amants innocents,

perduda i retrobada per la lenta camèlia
que abalteil els estels i exalta els mars lluents,
oh passatgera, en seda esquiva, dolça Ofèlia. (Rodoreda 2003: 139)

Així mateix, a les seves pintures, fetes si fa no fa en el mateix període que el gruix dels poemes, trobem sèries de figures i rostres tristos, nostàlgics i plorosos, d'éssers mutilats i empeltats amb parts animals. Segurament, una de les obres més inquietants per l'evocació de l'angoixa i per la representació de les cordes que envolten el cos –amb una que se situa en vertical i que pot recordar la corda d'un penjat–, és «J'aimerais savoir...» (1955). O una aquarel·la sense data d'un esquelet, obscur, deformat, amb vestigis de sang –en una entrevista amb Carmen Alcalde, l'autora diu: “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 més durador, el que quedarà, el que no es perdrà en el país de l'oblit” (Rodoreda 2013: 129). Més enllà que no hi hagi cap representació clara del suïcidi en la seva obra plàstica, l'atmosfera que evoca hi és propera.



L'aquarel·la «J'aimerais savoir...» (1955).
Fundació Mercè Rodoreda



Aquarel·la sense nom. Fundació Mercè Rodoreda

Tornant a la diferenciació que fem en dos blocs, cal afegir que aquesta es fonamenta en la representació i el sentit del suïcidi. En el primer bloc, els personatges que es maten o ho intenten ho fan amb mètodes i en escenaris que podem considerar realistes, utilitzant habitualment utensilis que pertanyen a l'esfera cultural –com un ganivet o salfumant. En el segon bloc, en canvi, la mort implica un contacte amb un element natural –la vegetació o l'aigua–, amb el qual el personatge es confon, en una fusió que algunes vegades s'insinua i en d'altres es produeix, fent trontollar les fronteres entre espècies i matèries. Tanmateix, no volem defensar l'existència de dues categories de suïcidis oposades, sinó que en realitat es tracta més aviat d'un mateix plantejament que es va intensificant i que s'imbrica amb les perspectives pròpies de cada obra, perquè en el primer bloc, les obres ja exploren les possibilitats de depassar la corporalitat, de rebel·lar-s'hi. El cos és un element incòmode, perquè ha estat alienat –en ser forçat sexualment, en quedar embarassat–, perquè és l'espai on impacta la violència de l'entorn –la misèria de la guerra, l'estructura social opressiva– o

perquè es descontrola –envelleix, emmalalteix. Per això, els personatges es plantegen atemptar-hi. En les obres del segon bloc, es proposa més clarament la possibilitat d'una obertura, d'una transformació o fusió en l'Altre –una alteritat que és, sobretot, la natura. La metamorfosi, tema llargament explorat, ara ens interessa perquè la transformació canalitza el desig d'escapar. Així ho explica Rodoreda en el pròleg de *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 més la metamorfosi és natural. La larva esdevé crisàlide, la crisàlide papallona, el capgròs granota” (1991: 30). En alguns casos, la natura serà el símbol del passat, de manera que integrant-la, els personatges s'acosten als temps idealitzats i es neguen a créixer, en d'altres, però, oferirà unes possibilitats d'adaptació a uns personatges incapaçs de viure en un món violent i descontrolat. Les vies, tanmateix, sovint es confonen. L'escriptura del suïcidi es fa complexa i els significats es multipliquen.

En el desenvolupament d'aquesta aproximació al suïcidi, és il·luminadora la teorització sobre la condició posthumana, que és, seguint Braidotti, “la crítica de l'ideal humanista de l'«home» com a presumpta mesura universal de totes les coses” i de “la jerarquia de les espècies i l'excepcionalisme antropocèntric” (2020: 9-10). Tot i que el context posthumà al qual es refereix es configura arran de condicions com el capitalisme avançat, la tecnificació exasperada o el canvi climàtic, els subjectes posthumans que descriu tenen coincidències amb els personatges rodoredians. Són éssers que necessiten re-situar-se, que ocupen una posició encarnada, que es relacionen afectivament, conscients de la seva diferència (2020: 22-24). Així descriu Braidotti com som en un context posthumanista i postantropocèntric:

Encarnats i integrats perquè estem profundament submergits en el món material. Transversals perquè connectem amb els altres però també en diferim. I, tanmateix, estem estructuralment relacionats els uns amb els altres, amb el món humà i no-humà en què vivim. Al capdavall, som tots variacions d'una matèria comuna. (2020: 69)

Es tracta de subjectes que entren en crisi, relacionals, dependents “de diversos no-humans i del conjunt de la dimensió planetària” (2020: 63). Braidotti recupera el continu de naturocultures de Donna Haraway, que acaba amb la frontera entre la vida humana i la vida animal i no-humana (2020: 23-24):

Desplaçar la centralitat de l'*anthropos* en la visió del món europea deixa al descobert i fa esclatar diversos límits entre «l'home» i els «altres» ambientals o naturalitzats: animals, insectes, plantes i el medi ambient. De fet, el planeta i el conjunt del cosmos esdevenen objectes d'indagació crítica i aquest canvi d'escala, ni que sigui només en termes del continu naturocultural, pot semblar desconegut i una mica contraintuïtiu. (Braidotti 2020: 20)

És un plantejament suggeridor per observar el suïcidi en Rodoreda. Malgrat que en certa manera el forcem i el desubiquem quan el traslladem fora del context al qual es refereix, ens ajuda a definir la diferenciació que fem. No es tracta de categoritzar els suïcides com a posthumans, sinó d'entendre les afinitats que tenen amb una teorització que sorgeix, al capdavant, d'un context difícil i complex, que fa prendre consciència de la ficcionalitat de les identitats i les categories ordenadores del món i que planteja la necessitat de trasbalsar les formes de viure. L'obra de Rodoreda, com tot seguit desenvolupem, experimenta des de la poètica i el simbòlic amb el subjecte en crisi.

3.2. PRIMER BLOC

3.2.1. FUGIR A ESPAIS IGNOTS: LA VIDA BOVÀRICA A SÓC UNA DONA HONRADA?

Mercè Rodoreda s'inicia al gènere de la novel·la amb *Sóc una dona honrada?*, una obra protagonitzada per Teresa, una dona atrapada en un matrimoni ensopit amb un marit absent i distant, que es veurà temptada per l'arribada al poble d'un jove passant.⁴⁷ Els temes centrals són la frustració de

⁴⁷ Per Arkinstall, la novel·la reescriu paròdicament el mite del Don Juan, així com la protagonista de *La Ben Plantada* d'Eugeni d'Ors, que es diu igual, Teresa, i que encarna les virtuts de la dona noucentista;

l'amor, el desig de fugir i la resignació com a única possibilitat de supervivència, que tenen una familiaritat amb la mort voluntària, si bé aquest és un tema perifèric en el text, que no pren la volada que tindrà en la següent novel·la. Tanmateix, m'interessa observar certes consideracions que s'hi fan sobre el suïcidi i, especialment, examinar com la protagonista es construeix com un personatge bovari.

L'estructura de l'obra imita l'estil del dietari, un text pretesament privat que desencadena un relat íntim. Intercala el de la protagonista, «ELLA», amb el del jove, «ELL», tot i que alguns apartats en reproduïxen el diàleg. Crec que la composició dietarista o en forma de correspondència és important i no voldria passar per alt els precedents literaris que opten per aquesta estructura per tal de transmetre la sensació de veracitat i la impressió que s'accedeix a la intimitat del personatge, als seus pensaments. Hem vist que ja a les *Heroides* ovidianes les protagonistes parlen en primera persona a través de cartes, recurs que permet posar incís en la seva psicologia provocant un efecte de versemblança. En el segle XVIII, és un recurs recurrent per dotar de credibilitat i subjectivisme la història, com a *Julie ou la Nouvelle Héloïse* o al *Werther*. El dietarisme permet explorar les tendències psicològiques que, com comenta Cortés (2002b), Rodoreda ja tempteja a les primeres novel·les i domina a les de maduresa. És, a més, un gènere lligat històricament a la feminitat, pel fet de pertànyer a l'esfera privada, com ho és el de la correspondència. Rodoreda s'estrena, doncs, amb una novel·la en forma de dietari –l'única que segueix tan clarament aquesta estructura–, amb una protagonista que menysvalora allò que escriu, fins al punt de disculpar-se'n: "No sóc jo la primera dona carrinclona que escriu les seves memòries. Encara que això no són memòries, sinó quatre impressions que no tenen cap interès, d'una dona ensopida" (Rodoreda 2008a: 40). Sabem que en aquesta època l'autora escriu un diari personal, que li serveix de provatura per elaborar textos que incorpora, revisats, a les primeres novel·les. L'escriptura es presenta com un àmbit aliè, una ocupació mancada de referents.

ambdós són un model d'home i de dona que l'autora considera desfasats (2004: 30-52). El mite de Don Juan també es parodia a *Un dia a la vida d'un home*, ara des d'una crítica dels valors de la classe mitjana afí a l'avantguardisme (2004: 53-81).

El suïcidi és esmentat al començament de l'obra, quan la protagonista descriu el jutge histriònic del poble i en reproduïx els enraonaments, en què valora diferents figures que incompleixen la llei:

Jo no comprenc el criminal; en canvi comprenc el suïcida. (...) Després, el suïcida. Ah, senyors meus, si no fos tan tard! Quin parlament més magnífic els faria del suïcida! Però duc molta pressa i no em puc alentir. Que bonic per al suïcida l'instant de suïcidar-se! Adéu a la vida, adéu al món, adéu a totes les misèries, fugint devers l'enigma d'ignotes regions... És covard el suïcida? És valent? Enigma, senyors misteri... Quina hora és? Gràcies; estic tan nerviós que el mocador em fuig dels dits com una papallona. Sí, el suïcida té la meua admiració i el lladre també; l'assassí, no. (Rodoreda 2008a: 21)

És un episodi poc habitual en l'obra de l'autora l'articulació d'un discurs sobre la mort voluntària, com ho és l'ús dels mots *suïcida* o *suïcidar-se*.⁴⁸ El fet que sigui un jutge qui el profereixi té un punt de subversió, ja que el suïcidi ha estat un acte, com sabem, llargament judicialitzat. L'empatia que expressa situa el seu raonament entre la ironia –reforçada pel fet que és un personatge no gaire ben considerat per la protagonista– i la voluntat de remarcar que els temps moderns no poden concebre el suïcida com a criminal. El suïcidi, a més, es formula com un gest bell i, sobretot, com una forma d'evasió, a la recerca d'altres espais, una idea de ressonàncies shakespearianes. Aquesta clau de lectura de l'acte a la primera de les novel·les la podem atribuir, en termes generals, a quasi tots els suïcidis rodoredians. A *Sóc una dona honrada?*, si bé Teresa no es planteja el suïcidi, evoca constantment la voluntat de fugir, de manera que crec que les consideracions del jutge no són gratuïtes, sinó que ressonen en la construcció del personatge i li deixen implícita aquesta sortida. D'acord amb Cortés, la seva defensa del suïcidi té una incidència en la protagonista (1997: 134). De fet, segurament aquesta idea es reforça amb l'aparent intertextualitat de la novel·la amb *Madame Bovary* que, per Real, es produeix en forma de paròdia (2007: 28). Crec que la consideració del text com a paròdia és

⁴⁸ Curiosament, també utilitza el terme per al títol d'un article humorístic que publica a *Clarisme* el 1933: «Suïcidi de l'Anti-Be i naixement de Ta-Bola».

problemàtica, perquè més que una intenció burlesca, veig en Rodoreda una admiració per certs aspectes de l'obra de Flaubert que utilitza per construir el seu text, descartant-ne d'altres, com la resolució del conflicte. Arnau assenyala que les protagonistes de les primeres novel·les estan afectades de bovarisme (1979: 28-29). En alguna ocasió, com en el pròleg a *La plaça del Diamant*, Rodoreda confessa que de jove sospirava per ser Madame Bovary o Anna Karènina (2007: 61-62).

El bovarisme hem vist que és un estat d'insatisfacció i d'avorriment continuat, de frustració d'uns ideals excessius i desajustats. No hi ha espai per a la transcendència, perquè la realitat, tediosa, s'imposa. Habitualment afecta els personatges femenins, que intenten esbargir l'ensopiment amb l'adulteri i, en darrer terme, amb el suïcidi. L'incipit de la novel·la ja anuncia la desil·lusió i l'abatiment amb què encara la protagonista la vida, que se li fa llarga, feixuga i monòtona –“No sé si voldria aturar el temps, o precipitar acceleradament el seu curs” (Rodoreda 2008a: 16), escriu. Dels amics del marit, prefereix l'enterramorts, un home desencisat, interessat per l'espiritisme –que en els anys vint i trenta es limita a la invocació dels morts–, una pràctica que agafa molt de relleu a la novel·la, ja que en el poble se'n fan sessions. Amb això s'accentua la pèrdua d'un sentit profund de la religiositat, perquè la protagonista no dubta a experimentar aquestes trobades des de la broma i la banalitat. El seu decaïment es deu principalment a dos motius: la desafecció que sent pel marit i els pocs incentius del poble. Cortés remet al desig de mort que manifesta la protagonista de *Laura a la ciutat dels sants* per l'angoixa que li produeix una societat tancada i tradicional com un referent per a les primeres novel·les rodoredianes (1997: 499); de fet, la novel·la de Miquel Llor, per la qual Rodoreda expressa admiració,⁴⁹ també presenta el marit que desatén la dona i la religió com una realitat angoixant (Porta 2008). Com una Emma Bovary o una Laura, la vida provinciana avorreix Teresa, que desitja fugir-ne i somia en una altra forma d'existència: “Si jo pogués, també fugiria. Voldria viure una altra vida, amb

⁴⁹ A *Polèmica*, Rodoreda diu: “A mi, com a dona, m'enamora, com degué enamorar-se'n l'autor, la Laura, massa susceptible, excessivament bona, no gens maliciosa, que no va saber emmotllar-se a una vida i a uns costums estranys al seu temperament, i que no va saber d'ésser feliç” (1934: 83).

divertiments, amb il·lusions, amb amistats, tenir amb qui parlar, tenir qui t'aprecii, qui pensi en tu; estic cansada d'aquest poble, del seu sol, dels seus camps, de la seva gent amarada d'asprors, del seu cafè, de les seves batxilleries i del meu home" (Rodoreda 2008a: 28), i continua: "Si pogués fugir d'aquest poble, de la meva vida, fugir de mi mateixa!..." (Rodoreda 2008a: 29). És una idea recurrent: "Un dia fugiré d'aquest poble, camps enllà, Quixot femení, a cercar aventures sense cavall ni escuder" (Rodoreda 2008a: 39). Idealitza una infantesa que ha passat, irrecuperable, una etapa que és la de les il·lusions, que el pas del temps esbargeix: "Records que voldríeu servir per sentir-vos un instant tan sols com anys enrere; ésser altre cop petit, i tot fugir" (Rodoreda 2008a: 31). Cortés para esment a l'aparició del mirall com un objecte que dona compte a la protagonista de l'inexorable transcórrer del temps, que s'adona a través del seu reflex que el passat és irrecuperable (1997: 167). I és que convertir-se en una dona implica resignar-se, assumir un camí predeterminat, per això somia en haver estat un ésser diferent, com un home, i ser, així, més lliure. Cortés apunta que "el procés evolutiu de la psicologia de Teresa és una transformació lírica voluntària", fins al punt que manifesta el desig de mudar, per una banda, en un home, i per l'altra, en la lluna (1997: 157-158); veurem que la metamorfosi com a via d'evasió anirà guanyant importància a la narrativa rodorediana amb el pas dels anys. El to constant dels pensaments de Teresa és desencisat, queixós. Sent una insatisfacció crònica que per un moment veu possible alterar amb la relació adúltera, però, en trobar-s'hi, no pot sinó sentir-se desil·lusionada. La protagonista, a diferència del relat prototípic dels personatges bovàrics decimonònics, no acabarà traient-se la vida. El seu comportament es desvia de la norma –si més no prou perquè li faci reflexionar sobre la seva honradesa–: s'ha acostat a l'adulteri i, en un altre ordre de coses, no ha estat mare, una circumstància que sol donar-se en els personatges bovàrics. El relat tradicional l'empenyeria al suïcidi però l'autora opta per mantenir-la en vida. Amb aquesta subversió sembla que vol destacar que la seva protagonista no és culpable de res: és l'aversion del context la causa del seu decaïment i l'impuls dels seus actes.

Em vull fixar en un element que en aquesta novel·la té poc relleu però que anirà prenent una dimensió simbòlica en la trajectòria rodorediana. És un símbol

de la mort i, especialment, del suïcidi, que traça un itinerari de lectura cohesionador de la producció rodorediana: la violeta. Quan el confessor pregunta a la protagonista, de nena, per la seva flor preferida, ella li assegura que és la violeta, encara que en realitat és la rosa, una flor orgullosa i desvergonyida, que es vincula al desig i segurament per això li ho amaga. A *Aloma*, per exemple, Coral, una dona que encarna l'arquetip de la *femme fatale*, mossega una rosa que li regalen. En canvi, la violeta és una flor discreta i humil que el rector de *Sóc una dona honrada?* posa com exemple a seguir. Trobarem un episodi molt semblant a *Mirall trencat*, quan Teresa Goday –fixem-nos que les dues dones comparteixen el nom– menteix al seu pretendent dient-li que les flors que li envia cada dia, les violetes, són les que més li agraden. En aquesta novel·la la flor serà el record de Bàrbara, una vienesa que se suïcida com Ofèlia. Porta assenyala que aquesta “oposició roses-violetes serà important per definir la personalitat de Teresa Goday (l'esposa) i Bàrbara (la violinista que se suïcida a Viena)” (2008: 36). Val a dir que a *Sóc una dona honrada?* ja apareix una violinista, amb una “pena tan profunda en el fons del seu mirar, un gest amarg darrere el seu somriure tan fictici” (Rodoreda 2008a: 77), que interpreta *El Danubi blau*, un vals de Johann Strauss que evoca Viena, i que sembla un precedent de Bàrbara. El de les violetes és un motiu que, a més de trobar-lo constantment a la narrativa, l'autora té en ment quan uns anys després de la publicació de la primera novel·la fa el discurs «Jardins», radiat durant la Guerra Civil, i descriu els jardins del palau Czernin, a Praga, on es troba per participar al Congrés Internacional del PEN, i diu: “La nit sobre el jardí del palau Txernin, color d'unes violetes tràgiques, nocturnes, que en una festa em vaig posar als cabells” (Rodoreda 1994: 60). La consideració de la flor com a tràgica és molt anticipadora del valor que prendrà en la narrativa posterior.

En la primera novel·la, per tant, tot i que es pronuncia un discurs sobre el suïcidi, un fet insòlit en la producció rodorediana que només es repetirà a *La mort i la primavera*, aquest no es concreta. En canvi, en trobem temes satèl·lit: el desig de fugir d'un món trist, el bovarisme, el determinisme, la voluntat de ser un ésser diferent o la resignació com a via de supervivència, i símbols com la violeta. Es tracta d'un conjunt d'elements que configuren de forma incipient l'univers

rodoredià del suïcidi, que ara ja apareix plantejat com a gest de llibertat que permet evadir-se cap a indrets ignots, espais alternatius indeterminats que de vegades agafen la forma d'una ciutat i d'altres de paradisos celestials.

3.2.2. LA BOJA A LES GOLFES: EL SUÏCIDI DE LA DONA ALTERITZADA A DEL QUE HOM NO POT FUGIR

La protagonista nostàlgica i insatisfeta es repeteix a *Del que hom no pot fugir*, la segona novel·la, que reprèn l'escenari rural, ara donant-li una dimensió encara més crua, per situar-hi una jove que fuig de la ciutat. Té un to diferent de la resta d'obres descartades: és una narració obscura, en un espai sinistre i allunyat, on la natura, com les muntanyes o el riu, arriben a ser alienants, amb una protagonista que acaba embogint (Arkininstall 2004: 82-107). La novel·la “combina el ruralisme amb els nous corrents psicològics” (Porta 2008: 9).⁵⁰ Diversos treballs hi han remarcat la influència de les obres de Víctor Català (Arnau 1979, Cortés 2002b, Arkininstall 2004 o Porta 2008) i de la «Jacobé» de Joaquim Ruyra (Porta 2008 o Dasca 2016). L'aïllament i el desengany en l'amor són, de nou, el motor que desencadena un estat anímic decaïgut. Ara, el plantejament del suïcidi com una sortida és ben clar. L'obra ens endinsa en la psicologia de la protagonista amb una intenció analítica, procurant mostrar el transcurs d'una degeneració que l'aboca a la bogeria. El suïcidi, de fet, veurem que serveix com a motiu per vehicular un discurs sobre el pas del temps, el control de la pròpia vida i la llibertat individual, però també que es lliga més que en cap altra novel·la al trastorn mental i a la irracionalitat.

La dona innominada té una característica que serà freqüent en els personatges rodoredians: l'orfenesa, una situació de vulnerabilitat que

⁵⁰ Cortés es fixa en la incorporació del corrent psicologista europeu en la narrativa catalana de la mà de Mercè Rodoreda, a qui compara amb Marcel Proust, Thomas Mann i Virginia Woolf. La narrativa psicològica remarca la constatació del pas del temps, que angoixa els personatges perquè no poden fer res per aturar-lo; de fet, quan la protagonista de *Del que hom no pot fugir* té la sensació que pot controlar el temps, quan reclama que els dies li pertanyen, se sent satisfeta, com li ocorre a Kitty d'*Els anys* (1937). Els personatges idealitzen la infantesa com un paradís perdut, irrecuperable, un record que s'imposa en el present sense que es pugui evitar, recurs proustià que Rodoreda repeteix. I, de vegades, el temps és incert, es desplega sense concreció, inexacte, com també ocorre a la narrativa de Thomas Mann (2018: 63-68).

s'expressa habitualment tant amb la manca de recursos materials com emocionals. A *Del que hom no pot fugir*, l'única figura protectora, el tutor, esdevé problemàtic, perquè acaba sent el generador del conflicte quan comença una relació extramatrimonial amb la jove. Seguint Cortés, la protagonista experimenta una depressió per culpa d'aquesta relació, que la porta a una neurosi obsessiva, la qual desencadena les tendències suïcides; així, la novel·la es construeix a partir de l'evolució psicològica del personatge per tal d'explicar el seu final (1997: 241-242). De fet, la jove posa nom al seu estat: "No sé pas com me'n salvaré d'aquesta depressió, no sé com ho faré per a dominar els meus nervis" (Rodoreda 2008b: 109-110), amb una terminologia, doncs, que mostra que és conscient de la seva situació i té capacitat per denominar-la amb un vocabulari mèdic.

Malgrat que Arnau observa que "la follia i el possible suïcidi de l'heroïna és un fet del tot imprevisible i, fins i tot sorprenent: no hi ha res dins la novel·la que el justifiqui, si no és la premonitòria història de la Cinta" (1979: 42), diria que, com tot seguit veurem, Rodoreda va insistint contínuament en la mort del personatge i la contextualitza amb la tèrbola relació amb el tutor i amb l'impacte de l'assassinat de Cinta. Si a *Sóc una dona honrada?* el desig de morir no arribava a formular-se, ara l'exaltació de la mort és ben explícita. El flux de pensament de la dona va a parar-hi incessantment. D'una banda, la presenta com l'única possibilitat per evitar créixer, com veiem al començament, quan ens descriu el poble i la seva gent, i fa servir la muntanya –mur que la separa de Barcelona– com a correlat de la seva tristesa:

Que trista que és la muntanya grisa! Que trista... Morir-se... que bo ha d'ésser morir-se... ara. Per què hem d'esperar? Morir-se jove: ben jove, quan encara no vols deixar-te atuir pels desenganys que a tots els revolts et sotgen... Anar-te'n creient que tot és bonic... Que bo ha d'ésser de morir jove! La gent et plany, sembla que els dolgui (...). Morir-se pensant que no has estat feliç, no perquè no existeixi la felicitat, sinó perquè no has sabut trobar-la; que potser l'hauries assolida malgrat tot... Morir, potser dolent-te una mica, cregut que deixes alguna cosa que et convindria de no deixar... Que trist ha d'ésser de morir vell!, esperar, sempre esperar: avui... demà... l'altre... fins que en el neguit preguntes: –Encara

no? –I ho dius perquè creus que darrere cada porta ELLA amb la dalla t'espera i que la seva inflexibilitat no perdonarà. (Rodoreda 2008b: 105)⁵¹

Més endavant, quan porta un mes al poble, continua amb la mateixa idea: “Què bé que estic al llit... no moure-se'n mai, i sentir-se feble... acostar-se de mica en mica a la mort. Si ara venia li obriria els braços... morir-se ben jove, morir-me ara...” (Rodoreda 2008b: 154). En la joventut la mort és mitificadora, perquè atura una vida en potència, que tot just comença, plena de possibilitats, quan les il·lusions encara no s'han frustrat pel pas inexorable del temps. La infantesa, com és habitual en la nostra autora, és una etapa idealitzada, el moment dels somnis, que desapareixen en fer-se adult. En aquest cas, a més, l'adolescència ha comportat una relació amorosa que ara és una llosa que pesa. Per això, la protagonista enveja l'estat de bogeria en què creu que es pot viure aliè al record i al patiment: “Si jo no recordava, que feliç que seria! Poder esborrar el passat, que tothora ens persegueix, com qui esborra lleugerament el guix d'una pissarra...” (Rodoreda 2008b: 118).

D'altra banda, el suïcidi és un mitjà de control i d'exercici de la llibertat individual sobre la pròpia vida. La individualitat està permanentment en tensió, en perill en una societat reguladora i determinista. Els personatges rodoredians reivindicaran el poder de decidir sobre la seva existència en aquell aspecte més decisiu: el seu final. La vida és la pertinença més preuada, i la possibilitat d'escollir com ha d'acabar se'ls presenta com una garantia de llibertat.

Jo diré *prou*. Qui és que no deixarà dir-m'ho? Qui pot llevar-me'n el dret? Són meus els dies, són meves les hores que visc. Per què no puc acabar-les? Ja acabaré; que s'esperin; què em demanaran? Comptes... comptes... comptes de què? Són meus. Tots els dies són meus i ningú no pot demanar-me comptes... un dia els acabaré! (Rodoreda 2008b: 162)

⁵¹ Porta nota que en els dietaris de joventut de l'autora el desig de morir és habitual (2008: 106). El fragment coincideix en bona mesura amb un escrit: “Déu meu que desgraciada sóc, que de vegades hi he pensat en morir. Morir ben aviat, morir ben jove, anar-te'n amb recança pensant que el món és bonic i la vida alegre” (Rodoreda citat per Porta 2008).

I el desig de morir és, per sobre de tot, l'expressió de la necessitat d'evadir-se. De fet, la protagonista fa una escapada quan s'instal·la al poble, una fugida concretada en un canvi de residència que ha d'apaivagar el seu neguit. Però ben aviat la culpa i l'enyorança la dominen. Com el títol anticipa, hi ha coses de les quals no es pot fugir. Si l'escapada física no ha funcionat, haurà de temptejar-ne d'altres. Les referències al fet de fugir són constants, acompanyant els pensaments angoixants i tediosos –com quan pensa: “Tan febles som que no podem fugir del que ens hem proposat? (...) si tots els que somnien matar-se, ho feien, al món no hi hauria ningú” (Rodoreda 2008b: 109).

Els desencadenants definitius de l'empitjorament psíquic són la visita de l'amant i l'assassinat de Cinta, una boja en la qual en certa manera s'emmiralla. Cinta és una jove òrfena de mare que embogeix després d'haver viscut una breu història d'amor amb un home casat. Un marxant, que la intenta violar, l'acaba matant, tirant-la de la carretera al riu, on es colpeja amb una pedra; tanmateix, no s'arriben a aclarir les circumstàncies de la mort. Apareix per primera vegada, doncs, l'afinitat entre la mort d'una dona –embogida– i l'espai aquàtic, malgrat que en aquest cas sigui un assassinat. Mentre passeja amb l'home que estima la protagonista imagina la seva mort ofegant-se quan contempla l'aigua, amb una descripció clarament ofèlica: “M'he agafat al braç d'ell; si queia... L'aigua tan negra deu ésser molt fonda... Després de morta suraria; potser les canyes m'agafarien... Suraria gronxant-me...” (Rodoreda 2008b: 145), i en el discurs final s'imaginarà de nou morint a l'aigua, un element que sent que l'atreu. Abans d'anunciar el seu suïcidi, la protagonista refermarà el seu lligam amb Cinta, mostra de sororitat amb la dona que vivia al marge. En aquesta expressió de la inclinació a la mort i de l'evocació del riu, podem percebre el referent de *Laura a la ciutat dels sants*, que, desesperada per un entorn opressiu, es planteja la mort –tot i que al final no la durà a terme: “Morir! No sentir riure ni parlar ni acompanyar rosaris confegits per boques negres de pecats (...). Reposar per sempre, entre les aigües brutes de la riera!” (Llor 2020: 307).

La bogeria pot veure's com el símptoma manifest del desencaix, de la desviació de les convencions –“Potser si hi ha càstigs, me'n vindrà un per haver volgut canviar el corrent en el qual un cop llançada m'hauria hagut de deixar

anar... No crec tampoc ésser un esperit torturat i canviar d'opinió i de parer segons d'on baixa el vent... és que no puc més. I quan hom no pot més, trenca amb tot el que el lliga" (Rodoreda 2008b: 122), diu la dona. També Aloma sentirà que va contracorrent, perquè "de vegades tenia una mena de necessitat de no fer el que feien els altres" (Rodoreda 1988: 35). És una expressió rebel que neix d'un sentiment d'incomoditat i de malestar amb l'entorn. La bogeria implica sortir de la normalitat, desviar-se'n, com fan la protagonista i Cinta, incapaces de naturalitzar el que viuen. La protagonista, de fet, remarca aquesta sensació de trobar-se fora de la convenció: "De vegades se'm fan estranyes les meves tristesses. Temo una anormalitat que no em puc explicar" (Rodoreda 2008b: 143). Cinta i la protagonista, joves que perden l'enteniment, recloses en el poble, són com la boja a les golfes que identifiquen Gilbert i Gubar (2000) a la literatura britànica decimonònica, dones alteritzades que ara fan nosa als homes que se'n varen aprofitar, dones-monstre, desencaixades i asocials, inclinades per això a la mort.

La Jacobé del relat homònim de Ruyra, com hem comentat, ha estat vista com a referent de Cinta: les dues són boges, creuen que estan promeses i tenen una mirada trista (Porta 2008: 102) i el seu discurs "utilitza la metàfora per referir-se a un espai llegendari, del qual participen les cançons infantils" (Dasca 2016: 399). Ja ens hem referit a l'admiració que Rodoreda sempre mostra per l'escriptor i, especialment, per aquest relat protagonitzat també per una jove òrfena (en el seu cas de pare) que en la joventut embogeix, sense que se n'acabi definint la causa –tot i que es plantegen diferents hipòtesis–, i que finalment es llença d'un penya-segat. Els cossos dels dos personatges, certament, acaben estimbats a sobre de les roques, vorejats d'aigua, en el límit del poble, situació que emfasitza la seva marginalitat, la seva construcció com a personatges que no s'avenen al que la societat n'espera.

El discurs lliure final fa patent que la protagonista ha perdut el seny; sofreix de paranoia i amenaça, primer, en clavar-se un ganivet i, després, en llençar-se del balcó. Per la seva aparença desenfocada i dubitativa, podríem titllar-lo de "discurs simptomàtic" fent ús de l'expressió de Pons (2012). Les paraules dels hostalers inserides en el seu pensament ens fan veure que pensen que és boja.

Avui els he enganyat. M'agrada de veure la cara que fan de boigs. S'ho han ben cregut que volia matar-me... Ara els faig pagar els seus crims, i que no hagin mort l'egua que no em deixa dormir. He alçat el ganivet ben enlaire. –Ara em mataré! –Ha fet un xisclé la mestressa i m'ha pres el ganivet de les mans. M'ha dit: –Que no es troba bé? –Sí que em trobo bé. –Enraonen d'amagat, m'espien; jo els veig. –Vols dir que no és boja?. (Rodoreda 2008b: 162)

El monòleg del deliri recull elements vinculats a l'angoixa i el traspàs que han aparegut al llarg de la novel·la. De fet, l'obra desplega tres figures que presagien la mort: les dones d'aigua, les aranyes i el gat. Les encantades són éssers llegendaris que, com les sirenes, atreuen amb els seus cants. Porta detecta setze referències a les dones d'aigua a la novel·la, un personatge mitològic que també és cabdal a *Solitud* de Víctor Català i al *Canigó* de Jacint Verdaguer (2008: 115). Al capdavant, aquesta figura aferma en les llegendes una connexió entre la feminitat, els espais aquàtics i la mort, de manera que forma part d'aquest imaginari tan insistent. Altrament, l'aranya, que apareix cap al final, és un indicatiu que presagia la mort, ja que l'hostalera assegura que en va veure una just abans que morís el seu fill, i que avança “el terrible destí de la protagonista” (Cortés 1997: 228). La dona creu en ple deliri que les aranyes volen matar-la. I sembla que el gat apareix en moments clau de l'evolució de la protagonista: quan arriba al poble, a l'hostal i quan vol acabar amb la seva vida; és un animal que també acompanyarà Aloma en els passatges de crisi (Cortés 1997: 256-257).

Em tiraré daltabaix del balcó. Rodolaré avall com la Cinta; tindrè sang a la cara i el duc em buidarà els ulls. Em passejaré per damunt del riu i m'envejaran les Encantades. Jo sóc més bonica que no elles... ara el gat obre els ulls: guaita embadalit la cadenera. (...) Abans de matar-me escriuré una carta a ell. Li diré que l'estimo; li diré que el recordo; li diré que no el puc oblidar; li diré que sóc bona, i que mai no sabrà fins on ho sóc... (...) Sóc amiga de la Cinta. Sempre li seré amiga. Sempre... (...) Demà em mataré. Jo vull viure... Tindrè a prop la Cinta i el nen amb la boca esquinçada. Em... demà em mataré. Demà. Serà només per riure. La gent s'espantarà. Tots creuran que m'he mort. Serà bonic d'enganyar...

què farà, el gat? Es creuran que sóc morta, i jo, cada nit, com les dones d'aigua, em passejaré per damunt del riu... L'aigua em farà... què? Sí, l'aigua... sents l'aigua com em crida, gat? No em miris... Tinc por... por... por... por... de tu, de la muntanya que s'apropa... em vol colgar... Tinc por!!!... (Rodoreda 2008b: 164-165)

La mort de la protagonista es presagia, però no es concreta. Cortés esmenta que el suïcidi s'anuncia amb una prolepsi externa en la coda de la novel·la, ja que la protagonista formula que es llençarà pel balcó, però no arribem a saber si això s'esdevé (1997: 267). En el llenguatge que utilitza, Dasca (2016) hi veu trets propis de les avantguardes que, com hem vist, insisteixen en la crisi del sentit i la irracionalitat, com explora la Colla de Sabadell, que ressona en la primera narrativa de Rodoreda. Tanmateix, l'humor propi del grup no té cabuda en aquesta novel·la.

En plena crisi, la protagonista deixa de referir-se al dolor, la mort i la malsana voluptuositat que hi troba, i acaba fent ús d'un llenguatge de caire avantguardista que desenvolupa un simbolisme animal: parla de rates, ducs amb urpes, aranyes que se li acosten, gallines que escataïnen... L'angoixa ja no es basa en una causa racionalitzable –el desengany amorós o la solitud–, sinó que respon a unes causes immotivades que, com en el discurs surrealista, operen per associació d'imatges. (Dasca 2016: 401-402)

Així, en el monòleg final es recuperen elements que han desplegat una xarxa semàntica vinculada amb la mort i el suïcidi al llarg de l'obra: el riu on ha mort Cinta, l'aigua estancada, les dones d'aigua, el gat –i l'altre animal que ara no apareix, l'aranya–, el nounat mort i les muntanyes. Alguns, de fet, reapareixeran a les novel·les posteriors, com el riu, l'aigua, les encantades o un animal que anuncia la mort. Més endavant, l'escriptura de la voluntat de morir prendrà encara més volada simbòlica, amb un to que afavorirà la contenció i l'ambigüitat.

3.2.3. L'OMBRA DEL SUÏCIDI A ALOMA

Aloma, reconeguda amb el Premi Crexells, és la novel·la que Mercè Rodoreda considera la seva òpera prima i que torna a publicar, revisada, el 1969, versió en la qual em baso.⁵² Es tracta d'una narració en tercera persona, però que adopta una focalització interna que ressegueix el punt de vista de la protagonista, de manera que aconsegueix un to subjectiu i psicològic. Els ecos autobiogràfics han estat repetidament al·ludits, perquè l'obra desenvolupa la relació entre una noia jove i el seu cunyat que arriba d'Amèrica, un assumpte que permet tractar el desencís de l'amor, el pessimisme vital o la frustració per fer-se gran, temes característics de la narrativa de l'autora.

En aquest estudi, tanmateix, m'interessa observar que *Aloma* és una novel·la paradigmàtica en relació amb l'elaboració del suïcidi, perquè representa les dues maneres com Rodoreda sol tractar el tema: d'una banda, fent-lo explícit, fins i tot narrant-lo amb cruesa i fixant-se en elements sòrdids, i, de l'altra, com un gest ambigu i obert, sobre el qual plana el dubte ja sigui per no saber si el personatge realment ha mort o bé per si la seva mort ha estat un acte voluntari. De fet, apareix el primer suïcidi diàfan de la seva narrativa: el de Daniel, el germà gran de la protagonista. Voldria observar com aquest fet, que s'evoca amb diverses analepsis externes, sobrevola tota l'obra, com una ombra que impregna els espais i els records, i es confon al final amb la possibilitat d'Aloma de treure's la vida.

El suïcidi de Daniel obre i tanca l'obra. Coincideixo amb Grilli que és un fet que "il·lumina tota la novel·la" (1987b: 154) i, per a Escartín, mostra que Aloma s'envolta de persones que pateixen una crisi existencial –de fet, que tenen una inclinació per la creació artística, ja que sabem que el germà escrivia poesia, cosa que denota certa sensibilitat–, com li ocorre a la protagonista de *Nada* (1945) de Carmen Laforet amb el suïcidi del seu oncle músic (2002: 68). El suïcidi

⁵² La revisió a què sotmet l'obra i les variacions que hi efectua sembla que són principalment estilístiques i del punt de vista narratiu. Arnau apunta que en la primera versió el narrador és omniscient, sabent coses que fins i tot Aloma desconeix (1979: 55). En aquesta línia, Bolo (2017) observa la construcció del món interior de la protagonista en ambdós textos i s'adona de diferències pel que fa a la focalització –que en el 1938 no sempre es fixa en Aloma–, l'ús del monòleg interior –que es redueix– i les digressions reflexives –que desapareixen.

de Daniel serà present en tota la narració, com ho és el de Bàrbara a *Mirall trencat*. Sobre aquesta similitud, Arnau apunta que tots dos són artistes i es maten a l'inici de la novel·la "per tal d'abolir el fracàs de l'existència" (1979: 67). La mort de Daniel la coneixem al començament, al primer capítol: l'olor de fum, com la magdalena de Proust, desperta en la protagonista el seu record, perquè és una olor que agradava al germà. Es diu ben clar:

S'havia matat a divuit anys; es deia Daniel. Havia deixat un paper escrit per a ella: «Tot és trist i no tinc ganes de viure més, Aloma. Una abraçada ben forta». Les lletres eren altes i amples, de persona orgullosa. A ella, després de tant de temps, li quedava encara una mica d'angoixa. El veia estirat, blanc com la cera, i pensava que no li parlaria mai més, amb aquella veu xopa de tendresa, de les coses que li agradava fer. Un dia, Joan, el seu germà gran, va cremar els llibres i els escrits que Daniel havia deixat. Ho havia anat esquinçant tot, a fora plovia, i el vent, de tant en tant, girava la pluja contra els vidres. Els papers es van tornar cendra i Aloma va plorar tota la nit. Joan deia que Daniel s'havia matat perquè els llibres l'havien fet tornar boig. La vida era una cosa esgarrifosa. Arraulida entre els llençols pensava sovint en el seu germà mort. Quan la casa reposava. Però els records s'anaven aprimant: primer el color dels ulls i la manera de somriure, de seguida el to de la veu. I com més el perdia més s'adonava del buit que havia deixat al seu costat. Enyorava aquell noi ple de vida que amagava el descoratjament com si fos un mal lleig i que, com ella, passava d'un extrem a l'altre: de l'alegria més esbojarrada a la tristesa més negra. Ara tindria vint-i-tres anys i respirarien junts aquella olor de fulles cremades i de primavera a punt d'esclatar. I tot seria diferent. (Rodoreda 1988: 8-9)

És un fet transparent, on no pot haver-hi ambigüitat, perquè Daniel fins i tot deixa una nota. No se'ns diu si també escriu a algú més, per tant entenem que és sobre Aloma que recau el pes de les seves paraules. El fet que s'adreça a la seva germana, a qui deixa desamparada, la carrega, com si fos una herència, de tot el dolor que ell sent. Aquesta visió trista del món serà la que prendrà la jove al llarg de gairebé tota la narració. És un sentiment de decaïment i de pessimisme que, com al germà, li farà plantejar-se si val la pena viure. Les emocions i els sentiments, doncs, s'encomanen, passen d'un personatge a un

altre. De fet, veiem que apareix la idea que és possible que es transmetin les idees o els pensaments tristos, perquè Joan, el germà gran, en responsabilitza la literatura.

Aloma perpetua la protagonista bovàrica de les primeres novel·les: una jove cansada i pessimista, incapaç de deixar enrere el passat, amb una necessitat punyent d'evadir-se. Com diu Escartín, el seu bovarisme de vegades distorsiona la realitat, la fa fantasiejar sobre les relacions que no està preparada per enfrontar (2002: 65). És, a més, òrfena, i viu a mercè del germà gran, perquè el pare no va ser a temps d'incloure-la al testament. El tedi vital, la monotonia, es reflecteix en aquest pensament: "Vindria la nit. I el matí, i una altra tarda. I la pluja i el sol, l'estiu, la tardor i l'hivern..., tot aniria tornant fins al dia que es moriria, com el seu germà, com tothom" (Rodoreda 1988: 22). Ara bé, si la protagonista de *Del que hom no pot fugir* acaba suïcidant-se perquè no aconsegueix suportar la severitat de la vida adulta, *Aloma* es construeix com un personatge més complex que exhibeix l'adaptabilitat i la resiliència suficients per tirar endavant. La jove assumeix els sotracs amb certa resignació o amb petites rebel·lions, com la mossegada als llavis que fa al cunyat, sense destorbar la continuïtat dels fets: la mort del petit Dani, l'endeutament del germà, la fugida del cunyat, la pèrdua de la casa o l'embaràs. La més petita desviació li genera culpa, com el llibre que es compra d'amagat o la ferida que ha fet a l'amant.

La condició de dona és decisiva en el seu esdevenir. Com passava a *Del que hom no pot fugir*, la protagonista n'és conscient i se'n queixa, com quan expressa que la dona només viu per a les tasques domèstiques. El germà pot hipotecar la casa sense impediments legals, i li ho fa evident quan li diu que no la necessita per decidir. També els homes de la novel·la viuen l'amor amb més llibertat, mentre que elles han d'aprendre a amortir els seus desitjos. Podríem considerar que fins i tot el nom de la protagonista ja anuncia simbòlicament la renúncia. Encara que la família prefereix un altre apel·latiu, un oncle s'imposa i acaba aconseguint que li diguin *Aloma*: "És un nom bonic i la primera cosa que una noia necessita és un nom bonic" (Rodoreda 1988: 8). És un nom que remet a la maternitat, perquè l'agafa del *Llibre d'Evast e d'Aloma e de Blanquerna son fill* de Ramon Llull. D'acord amb Rosselló Bordoy, prové del mot àrab *al-umm*,

que vol dir mare (2010: 218). Se cita un passatge del llibre lul·lià: “Les condicions totes que Evast desitjava en sa muller, eren en Aloma, i aquells qui cercaven muller per a Evast segons sa voluntat, foren certificats de les bones costumes de Aloma” (citada per Rodoreda 1988: 8). Així, fa destacar la bellesa i la virtut de la dona, destinada al matrimoni i a la criança dels fills. Aloma es percep com una càrrega per a la família: la noia no aporta diners i tot el que se n’espera és que es casi. Més d’una dècada després de la publicació de la novel·la, *El segon sexe* (1949) de Simone de Beauvoir posarà de relleu que el matrimoni és l’única sortida per a les dones. No és estrany que la protagonista hi pensi repetidament, en una oscil·lació entre l’acceptació i el rebuig –en somnis, una gata morta d’un cop de garrot pel vigilant l’adverteix: “No et deixis enganyar; no et casis” (Rodoreda 1988: 19). La coneixença del cunyat, Robert, es descriu amb unes expressions que avancen la conflictivitat del seu amor. La jove té “ganes de fugir” i els ulls de l’home fan “angúnia” (Rodoreda 1988: 29). I, abans de passar una nit junts per primera vegada, sent “una angúnia de mort”; l’endemà, diu: “Era com si acabés de sortir d’una mena de mort” (Rodoreda 1988: 76). L’evolució psicològica de la jove al llarg de la història la fa decantar-se per un amor on pugui sentir-se lliure. I és que a la novel·la el matrimoni és una farsa: comporta infidelitats, violència física i psicològica i la degradació de l’amor. Pocs anys abans, el 1934, l’autora es mostra escèptica a *Polèmica*. Esmenta tota una sèrie d’obres que acaben en tragèdia per culpa de la passió, entre les quals algunes tragèdies shakespearianes –*Antoni i Cleòpatra*, *Otel·lo*, *El Rei Lear* i *Hamlet*–, i diu: “Crec en una estimació, en un afecte sincer, i, sobretot, i per damunt de tot, en una gran dosi d’altruisme: tot el que s’allunyi d’això no pot anomenar-se amor” (1934: 55). Malgrat tot, la novel·la mostra que el matrimoni és l’empament perfecte per a tenir fills. L’embaràs d’Aloma sense estar casada i, a més, del cunyat, serà un cataclisme, fins i tot més que la pèrdua de la casa. L’espera d’un fill es tracta des d’una mirada destructiva, com un fet que coarta la llibertat. Tot i que en un inici sembla que li dona empenta, perquè té la sensació “d’estar obligada a viure” (Rodoreda 1988: 116), aquesta obligatorietat la constreny: viure, en Rodoreda, ha de ser un acte conscient –“Sempre s’havia sentit molt lligada, i era menys lliure que mai” (Rodoreda 1988: 118). A més, la relació

incestuosa és un motiu de vergonya, com ho serà l'amor maleït entre Maria i Ramon a *Mirall trencat*, que acabarà amb el suïcidi de la noia. En el cas d'*Aloma*, no arribarem a saber si la jove es mata o si arriba a ser mare. Per Jersonsky (2019), es tracta d'una "maternidad imaginada", perquè no té lloc dins la diegesi, sinó que es projecta fora, deslocalitzada, en paral·lel als vagarejos de la protagonista pels espais.

La família és una entitat protectora a la vegada que opressora. Ho veiem, per exemple, en el fet que el germà es fa càrrec d'Aloma, però també la manipula quan hipoteca la casa perquè aconseguixi diners. Potser per això quan ella s'imagina de gran, fantasieja amb la mort del germà i la cunyada com un fet alegre: "I no tindria ganes de plorar. Només tindria ganes de viure" (Rodoreda 1988: 46). La família es vincula a la casa –de fet, és a través dels seus racons que Aloma evoca els difunts: els pares, el germà mort i el nebot–, un espai que també és ambigu, perquè aïlla però aporta benestar, sobretot pel seu jardí, l'únic lloc de felicitat plena. La casa afavoreix un ambient tancat, però a la vegada funciona com un ens animat: els arbres s'adonen dels canvis, com quan sembla que miren la protagonista després de fer l'amor per primera vegada. La pèrdua de la casa fa trontollar la seguretat d'Aloma, la fa sentir buida just en el moment que l'embaràs l'omple. El nonat és, tanmateix, un ésser que la colonitza, que la despersonalitza –"Només té importància el fill, sempre ha estat així: neixen i ho esborren tot. Jo ja no sóc ningú" (Rodoreda 1988: 124). Amb els dos fets que ocorren alhora, l'abandonament forçat de la casa i l'embaràs, és com si la noia perdés no només el control de l'espai material, sinó també el de l'espai corporal. De fet, s'ha quedat embarassada a la casa familiar. Com Cecília Ce d'*El carrer de les Camèlies*, que al final necessita tornar a la casa de la infantesa, Aloma, instal·lada al nou pis, necessitarà retrobar l'espai perdut. És una imatge que fusiona la casa i el cos, ara desapropiats, evocant una casa-cos que s'estrangeritza. Es tracta d'una figura en la qual ens endinsarem a *La plaça del Diamant*, perquè hi apareix molt accentuada.

A mesura que la trama avança, augmenten els condicionants que incrementen el desig d'evadir-se de la noia: la conflictiva relació amb el cunyat, la malaltia i la mort del nebot, l'endeutament provocat pel germà... Les

possibilitats de tenir una vida feliç sembla que s'esvaeixen: "Aloma sentia que el seu destí s'anava enfosquint" (Rodoreda 1988: 93). Com és habitual en Rodoreda, es fa evident que l'etapa adulta frustra els somnis d'infantesa. I, de nou, es dibuixa una necessitat imperiosa d'escapar, que en primer lloc es planeja, com passava a *Del que hom no pot fugir*, com una fuga física. Aloma té ganes d'acompanyar la cunyada quan va a una masia amb el nebot per intentar que millori, però no vol deixar la casa. La impossibilitat de l'evasió física la fa sentir incapaç de controlar els fets que la incumbeixen i de mica en mica té la sensació que deixa d'existir, com les paraules del germà li reafirmen quan es justifica per haver perdut la llar: "ha estat com si no existissis" (Rodoreda 1988: 93). La malaltia i la mort del nebot suposen el declivi final. Arran d'això, la relació amb el cunyat l'angoixa, fins al punt que pensa que el voldria matar –"Un moment, entre els seus braços, es va sentir tan ofegada que si hagués pogut l'hauria matat" (Rodoreda 1988: 89)–, o bé que voldria morir ella –la darrera nit que ell va al seu llit ja no pot més: "Hauria volgut que l'endemà l'haguessin trobada morta al mig del carrer. (...) Cada vegada es sentia més presonera, més dominada" (Rodoreda 1988: 107). Quan el cunyat es disposa a partir a Amèrica –on l'espera una amant amb el simbòlic nom de Violeta–, Aloma, embarassada, sent que defalleix: "Era com si li haguessin xuclat tota la sang. Va fer un esforç per aguantar-se dreta. «És possible que no vegin que m'estic morint?»" (Rodoreda 1988: 119), els pensaments en la mort són un vaivé recurrent, com quan es diu: "Es va mirar les mans: eren les mans d'una persona morta. Ella no estimaria mai més ningú. Detestava l'amor. Hauria volgut morir-se, no haver nascut. «Potser em moriré, i el petit amb mi. Millor. Si pogués dormir sempre...»" (Rodoreda 1988: 121). És la tragèdia de néixer, d'abocar-se a una vida trista, sense al·licients. Amb això, a més d'intuir-se el desig de morir, es percep la voluntat de desfer-se del fetus. L'avortament apareixerà més clarament a «Pluja», a *El carrer de les Camèlies* i a *Jardí vora el mar* –i ens referirem a una narració de Víctor Català, «L'Aleixeta», on es representa amb la màxima cruessa–, i la idea del nonat com una criatura opressora es repetirà a *La plaça del Diamant* i a contes com «El mirall» i «Paràlisi».

En el retorn final a la casa familiar perduda, Aloma connecta emocionalment amb el germà mort. Se sent desesperada, abandonada i rebutjada, però vol seguir endavant: “Ella no faria com Daniel, que s’havia matat” (Rodoreda 1988: 124). Aloma es fixa en el jardí, en els arbres i les flors que moren i reneixen. Sent unes passes, com una presència. Cortés assenyala que en la versió revisada d’*Aloma*, en el vagareig final de la protagonista per la casa buida, se substitueix el record del nen per una presència fantasmagòrica que fa pensar en el fantasma de Maria a *Mirall trencat* (2002a: 121). Tanmateix, no acaba d’agafar tant de relleu, perquè la noia només sent els sorolls i els ecos de les habitacions buides. En aquest moment, però, és quan descobrim que el germà es va matar a les golfes. Cortés para esment al fet que el suïcidi de Daniel es reporta en forma d’analepsi repetitiva, ampliant-ne la informació cada vegada que s’evoca (2002a: 152). En entrar a l’habitació on ell escrivia, Aloma rememora “tota la seva infantesa” (Rodoreda 1988: 125), un món perdut que només es pot recuperar amb el record. El pensament del suïcidi del germà li fa plantejar-se aquest final: “Com devia haver sofert Daniel abans de... Li va semblar que regirava llot, i es va posar la mà damunt del cor per calmar-lo. ‘Per què no ho faig?’ La sang havia lliscat cap a un racó i sempre més hi havia quedat la taca. S’havia tallat les venes amb un tros de vidre” (Rodoreda 1988: 125). De nou, aquí, apareix un joc de contraris: el suïcidi ha deixat una marca material, la taca de sang que no marxa, resta corporal, i, també, un record immaterial, psíquic, que la germana carrega.⁵³

Si bé desconeixem la resolució que pren la protagonista, perquè la novel·la té un final obert, la idea del suïcidi s’emfasitza, d’una banda, pels pensaments recurrents que té en la mort i, de l’altra, per aquest antecedent del seu germà gran, amb qui ella s’identifica. Un altre element que reforça la idea és un dels paratextos de la novel·la: la cita que encapçala el primer capítol és una frase extreta d’*Anna Karènina*: “I bé, tot m’apareix en la forma més grollera, més

⁵³ A *Mirall trencat*, reapareixerà la taca de sang que no se’n va com a record material d’un mort, que trasbalsa algun altre personatge. Eulàlia, una amiga de la família, recorda la que havia quedat al davant de casa seva, vestigi de l’assassinat del seu marit, i això li fa desitjar la mort: “Aquella taca de sang la trepitjava cada dia encara que no volgués perquè li barrava el pas i se li estrenyia el cor i li venien ganas de morir” (1991: 174).

repugnant” (citada per Rodoreda 1988: 7). Ara bé, enfront de l’obertura del final, la crítica ha tendit a interpretar unànimement que Aloma sobreviu perquè el nonat li dona la força suficient. Cabré, per exemple, diu que “arriba en una situació límit de la qual aconsegueix sortir per amor al fill” (1970: 907). També Escartín pensa que decideix dedicar-se al fill i a la vida (2002: 65). I Charlon assegura que accepta la maternitat i la solitud que implica (2011: 403). De fet, tot i que el tancament de la novel·la és pessimista, amb la referència a l’ombra i la nit –“l’Aloma es va perdre carrers avall, com una ombra, dintre de la nit que l’acompanyava” (Rodoreda 1988: 126)–, la noia es repeteix que ha de ser valenta i cerca la força per subvertir la història, per no repetir la trajectòria del seu germà gran. El que passarà, tanmateix, el lector no pot saber-ho, perquè el final es construeix a partir d’una indeterminació que és pròpia, com hem anat veient, de la narració del suïcidi en la contemporaneïtat. Aloma es confon amb una ombra, com la de Daniel, que sobrevola tota l’obra. És una herència trista, emocional, que ella assumeix com si fos un record preuat i inesborrable, com la taca de sang que queda al terra.

3.2.4. EL SUÏCIDI A LA NARRATIVA BREU: VINT-I-DOS CONTES I SEMBLAVA DE SEDA I ALTRES CONTES

Després d’un “llarg silenci” per les penalitats de l’exili, a la segona meitat de la dècada dels quaranta Mercè Rodoreda comença els relats que publica, havent obtingut el Premi Víctor Català, a *Vint-i-dos contes*, alguns dels quals ja ha donat a conèixer en dues revistes catalanes de Mèxic, *La Nostra Revista* i *Lletres* (Arnau 1974: 105). Tot i l’aparent heterogeneïtat dels relats, alguns treballs hi han fet veure una cohesió temàtica. Arnau, en aquest sentit, apunta que el motor dels contes és el fracàs: molts personatges intenten evadir-se i assolir la felicitat per mitjà del somni, però abans o després han d’enfrontar el desencís (1974: 112-113).⁵⁴ Més endavant, detalla que és la visió tràgica de la

⁵⁴ El fracàs, per Arnau (1974), sol produir-se en les relacions home-dona. De fet, divideix els contes en dos grans grups –tot i que n’hi ha que no hi encaixen i que classifica com a “temes diversos” (on hi ha “històries d’homes sols” i “històries de nens”): aquells que tracten “relacions afectives en el matrimoni” –en què diferencia, d’una banda, els que desenvolupen la monotonia de la vida marital i, de l’altra, els que fan

vida i de l'amor l'element comú, sobretot per part de personatges femenins: les dones d'edat avançada temen l'abandonament i les joves defugen un compromís opressor (2000a: 14-16).⁵⁵ Pel seu costat, Mir (2021) proposa una lectura global que connecta els textos a partir del tema de la traïció, de l'engany en les relacions humanes.

En el fil del nostre treball, ens interessa especialment notar que els contes tendeixen a recrear una ambientació asfixiant i obscura, de vegades fins i tot tenebrosa,⁵⁶ i a adoptar un to pessimista, nostàlgic i desencisat. Tanmateix, els arguments i els conflictes que apareixen a *Vint-i-dos contes* són diversos: el personatge femení que rebutja els homes perquè hi veu un tracte de submissió i de menyspreu, a «La sang» i a «Fil a l'agulla»; aquell que fa la mirada enrere per evocar els somnis de joventut, ara frustrats, a «Fil a l'agulla» i a «El mirall»; l'anhel que algú, convertit en una càrrega, mori, a «Fil a l'agulla»; el desencís de l'home per la seva parella i el desig per una noia jove, que potser li fa constatar el propi envelliment, a «La sang», a «Estiu» i a «Començament»; el descobriment de la mort en la infantesa per mitjà de la cruenta mort d'un animal, a «Gallines de Guinea»; el desig de l'aventura, de viure una existència diferent, frustrat per una relació, a «Felicitat»; la inseguretats que genera la reciprocitat de l'amor masculí, a «Tarda al cinema»; el neguit tramant la mort d'un company que es detesta, en un ambient criminal, a «Un home sol»; la resignació nostàlgica enfront de l'abandonament d'un amant, superat amb el matrimoni, a «El mirall» i a «El gelat rosa»; el desencís o el pessimisme a l'hora d'imaginar el futur amorós, a «Carnaval» i a «Promesos»; la violència que travessa una relació d'abús entre un pagès embogit i un exiliat en un camp de treball, a «Cop de lluna»; la desesperació d'un home per la pèrdua de l'amant, més jove, a «En veu baixa»;

aparèixer personatges que es casen per conveniència o amb algú que substitueix la persona que veritablement estimen— i aquells que evoquen “relacions afectives extramatrimonials” —ja sigui una parella on s'ha acabat la il·lusió, un amor no correspost, etc.

⁵⁵ Com a mostra, a «La sang», la narradora-protagonista, en el moment de la menopausa, evoca el distanciament i la degradació en la seva relació amb el marit d'ençà que han envellit. L'home la intenta engelosir, la humilia i fins i tot li fa creure que està tornant boja. Al final, s'acaben separant.

⁵⁶ El relat més tètric, d'aire gòtic, és «Cop de lluna», on un pagès embogit té al celler la caixa on ha de ser enterrat, que ell mateix ha fet, així com va fer la de la seva dona, que confessa que es varen emportar plena de terra, perquè ell es va quedar el cadàver. La seva inclinació per la mort s'acompanya d'un discurs fantasiós, tot assegurant que veu una “flama blava” que li porta mala sort (Rodoreda 1979: 97), així com presències que entren i surten dels seus camps.

l'acomiadament per sempre dels amants a l'estació, a «Darrers moments»; la violació, l'infanticidi i el suïcidi, a «Divendres 8 de juny»; la indecisió d'un home per trucar al metge quan la seva dona es posa de part del quart infant, en una edat ja madura, a «Nocturn»; l'obsessió malsana que un home va tenir de jove per la seva veïna, a «La brusa vermella»; el suïcidi per les experiències traumàtiques de la guerra, a «Mort de Lisa Sperling»; els jocs i les malifetes de la infantesa, a «El bany»; la naturalització de la violència en el discurs de vida d'una dona resilient, a «En el tren»; o la gelosia obsessiva pel passat del marit que acaba en tragèdia, a «Abans de morir».

Val a dir que Arnau observa que la decepció i el decaïment provoca que abundin substantius com “dolor, tristesa, mort, suïcidi” i que, tot i que hi ha excepcions, la majoria “acaben amb la paraula tristesa (o un sinònim) o amb el suïcidi” (1974: 106-110). Voldria matisar que, en el cas del terme *suïcidi* –o derivats– només apareix al conte «Abans de morir». I, si bé és cert que el final dels relats sol ser pessimista, en realitat la mort voluntària –o el seu tempteig– es dona “només” a quatre contes: «El mirall», «Divendres 8 de juny», «Mort de Lisa Sperling» i «Abans de morir». Tanmateix, en altres relats hi ha referències a l'imaginari suïcida. A «Carnaval», per exemple, la protagonista, disfressada de reina de les fades, veu que podria passar fàcilment per dos personatges que, curiosament, són dues suïcides icòniques: “Amb el mateix vestit i un ret de perles, podia haver estat Julieta. O bé, amb flors i fulles als cabells –afegí amb coqueteria–, Ofèlia” (Rodoreda 1979: 66). D'altra banda, a «En veu baixa», un home entra en crisi quan la seva amant, molt més jove, es casa. Intenta omplir el buit amb el naixement d'una filla, amb qui fins i tot hi veu similituds, però se sent desesperançat. El relat clou amb un pensament negre: “Ni en els dies més dolents dels meus divuit anys no havia tingut un desig tan furiós de morir” (Rodoreda 1979: 107). Es tracta d'una expressió hiperbòlica de la passió, que, tanmateix, deixa veure la naturalització de la inclinació a la mort en l'adolescència. Anem, però, a abordar els quatre relats on el suïcidi és un gest que estructura l'argument.

«El mirall», conte breu al qual ens referirem quan parlem de l'embaràs alienant a *La plaça del Diamant* per la imatge de monstruositat que s'evoca del

nonat, introdueix el suïcidi a l'aplec. La narradora-protagonista, ja àvia, recorda com es va casar amb un home que no estimava perquè havia quedat embarassada d'aquell que li agradava però que estava amb una altra noia. Quan el marit ho sap, sent que el seu amor no és correspost i es penja. El mirall és l'element simbòlic que dona compte de l'envelliment de la dona i, també, del fet que l'home no respira, sent, per tant, una figura que evoca la mort. És un símbol que reapareixerà a «Abans de morir» i a *Mirall trencat*, on les suïcides s'hi veuran reflectides. Així s'explica:

La primera cosa que van fer va ésser apropar-li el mirall als llavis. Aquest mateix mirall. De moment no es va entelar. "Encara el salvarem, n'estic segur." I el metge em mirava com si volgués donar-me ànims, com si per a mi fos una tragèdia que el meu marit s'hagués volgut penjar. També havia sofert, jo, i no m'havia penjat. "Encara el salvarem." Li va quedar una taca morada al coll, una ratlla, que va trigar temps a esborrar-se. Aquella nit el vaig vetllar. Havia triat l'aniversari del nostre casament i jo no li perdonava que l'haguessin salvat. (Rodoreda 1979: 45-46)

El marit sobreviu i la dona continua sense poder estimar-lo, un rebuig que estén al seu fill, perquè s'assembla a l'home que l'havia deixada. L'intent de suïcidi incrementa la ràbia de la protagonista, perquè l'interpreta com un atac: l'elecció de la data d'aniversari remet a una acció ressentida, a una agressió. El suïcidi venjatiu, acusatiu, una modalitat popular en la ficció de l'Antiguitat o en les tragèdies elisabetianes, el retrobem més clarament en el darrer relat de l'aplec, «Abans de morir» —els únics casos en la narrativa de Rodoreda, cosa que mostra que li interessien més altres sentits que pot tenir la mort voluntària dins la diegesi. Amb això, els personatges pretenen despertar la culpa i, sobretot, assegurar-se que deixen un record inesborrable en l'altra persona. A «El mirall», la focalització en la dona deixa en un segon pla el gest del marit: en desconeixem els detalls i les motivacions profundes. El mètode que ha escollit es donarà tres vegades més en la narrativa rodorediana: un home es penjarà a *Quanta, quanta guerra...*, també la mare de la madrastra a *La mort i la primavera* i els habitants de «Viatge al poble dels penjats». En tots els casos són personatges poc

desenvolupats, en què la narració no s'hi focalitza. És, com hem vist, una estratègia feminitzada i mal considerada al llarg de la tradició, per l'impacte que provoca i la degradació del cos –a «El mirall», s'emfasitza la marca que li ha quedat al coll. En aquest cas, segurament reforça el menyspreu que la narradora-protagonista li adreça.

El segon conte que tracta el suïcidi el precedeix d'un infanticidi. «Divendres 8 de juny», basat en un *fait divers*, comença in media res, amb un narrador en tercera persona que mostra una dona amoïnada que alleta un nadó.⁵⁷ A continuació, l'ofega al riu, mentre un estol d'ocells xiscla: “Li posà la pedra sobre el ventre i s'apropà a l'aigua. Els peus se li enfonsaven en el llot. Avançà encara. Mirà al seu voltant amb els ulls desorbitats. La llançà amb tota la seva força” (Rodoreda 1979: 113). L'aigua es converteix en un element trasbalsador: el soroll de l'aixeta l'espanta, la llet aquosa dels pits li fa mal i es contorba quan la cambrera n'hi ofereix. És amb una analepsi que descobrim que es va quedar embarassada quan dos homes la varen violar i varen calar foc a la barraca on vivia. La violència, doncs, genera una degradació en l'estat de la dona, que se simbolitza amb un procés d'animalització: una clienta compara els seus sorolls amb “una rata” (Rodoreda 1979: 115) i quan dos homes s'hi atansen fa “un moviment de bèstia sorpresa” (Rodoreda 1979: 115). La protagonista ataca els homes amb una ampolla trencada, que li criden “Bèstia, més que bèstia!” (Rodoreda 1979: 115-116). I, quan fuig cap al riu, sent que el cor se li accelera com si fos una “bèstia presa i espantada” (Rodoreda 1979: 117). El relat acaba amb el record del nadó fusionant-se en el riu i l'acció de la dona de seguir-lo, entrant en contacte de mica en mica amb la vegetació –els branquillons, les fulles–, amb la terra –el fang, el llot– i amb l'aigua que l'atrapen, en la culminació del seu procés de despersonalització.

On devia ser? Una massa lleu al fons de l'aigua, tota voltada d'ombres afuades, silencioses, que s'apropen amb una ondulació lleugera, s'aturen un instant,

⁵⁷ Juntament amb altres relats com «Abans de morir», Mir el proposa com a exemple de narració on la protagonista rodolediana exerceix alguna violència, on assumeix el rol d'agressora, una posició ambivalent perquè no es desprèn de la dimensió de dona-víctima, de manera que té un doble rol, és “objecte i subjecte de violència” (2019: 74).

retrocedeixen. El corrent se la devia haver enduta. Però la pedra era grossa. Si el pit no li fes tant de mal, potser encara podria reposar, estirar-se, reposar. Li costà molt d'alçar-se. Panteixava. Era com si tingués les cames d'un fang humit que s'anés endurent a poc a poc. Quan fou ran de l'aigua, uns branquillons de mata li fregaren la mà. La tancà compulsivament i amb un cop brusc arrencà un grapat de fulles. El palmell li cremava com si se l'hagués ferit. Els peus se li enfonsaven en el llot, l'aigua freda li pujava per les cames, les hi empenyia, com un vent espès, glacial, alentit: un vent negre de malson. Dubtà un instant: una terrible basarda li precipitava el respir i un múscul del coll li tibava com una corda. Amb un gran esforç encara féu dues passes. Una llengua glaçada li llepà el ventre i el pit. L'aigua se l'emportava. Amb les dents closes i els ulls clucs es debaté un moment. Però sentí que alguna cosa es tancava al seu damunt per sempre, aigua, fred i ombra, i tot d'una desistí. (Rodoreda 1979: 118)

Es recorre, doncs, a l'animalització i la naturalització de la suïcida com a resposta a la violència, a la situació límit, un recurs que serà dominant en les obres del segon bloc. Tanmateix, la confusió persona-natura no es produeix, només, en el context de la mort voluntària, sinó que en trobem altres expressions a l'aplec. Com a mostra, al relat «El gelat rosa», la protagonista es transforma en somnis en una rosa, la flor que simbolitza una relació d'amor acabada: “A la nit vaig somiar que naixia d'un tronc vell arrapat a la paret i que m'obria a poc a poc en pètals de sang” (Rodoreda 1979: 63). I el protagonista de «La brusa vermella» percep la gent del seu voltant “com larves que vegetaven en el meu món només per enlletgir-lo” (Rodoreda 1979: 133). El conte «Gallines de Guinea», per la seva identificació amb el sofriment de l'au, ha estat analitzat des d'una perspectiva ecocrítica i dels estudis animals, per veure-hi una “narrative empathy” afavorida per la focalització en un nen que descobreix el cruel destí dels animals del mercat (Greppi 2020: 69), des de posicions, la de l'animal i la de l'infant, que són equiparables, per la innocència que representen i la situació de minorització (Maestre 2021: 94-96).

La violència de la guerra i la incertesa de la sort del seu fill provoca el suïcidi de la protagonista de «Mort de Lisa Sperling», conte que s'inspira en la dona de qui Rodoreda en una carta a Anna Murià del 19 de desembre de 1945

diu que n'hereta un abric: "He fet bruses de confecció a nou francs i he passat molta gana. He conegut gent molt interessant i l'abric que duc és l'herència d'una russa jueva que es va suïcidar amb veronal" (Rodoreda 2017a: 109). La narració és prolèptica: es descriu la boca de la dona com la "d'un mort" (Rodoreda 1979: 137), se la mostra revisant les seves pertinences, vestigis d'una vida dura, divagant sobre a qui deixar-les –la preparació de l'herència per part del suïcida és un fet insòlit en la narrativa rodorediana–, repeteix el seu nom "com si digués el nom d'una morta" (Rodoreda 1979: 139), i des de la seva finestra intueix el riu, un espai que remet, com sabem, a l'imaginari de la mort. Tanmateix, no és a l'aigua on acabarà la vida, sinó que després de deixar un paper indicant que cremin els seus retrats i cartes, dissol pastilles de veronal i se les beu, escena amb què es tanca el relat.

La intoxicació també serà el mètode escollit per la protagonista d'«Abans de morir», encara que en aquest cas, la motivació serà del tot diferent. El relat anuncia des de l'incipit que la narradora-protagonista s'acosta al seu final, ja que s'enceta amb les paraules que donen nom al títol: "Abans de morir voldria fixar els dos darrers anys de la meua vida, explicar, per explicar-m'ho a mi mateixa, tot el que m'han obligat a no poder viure" (Rodoreda 1979: 152). Així, en una analepsi que es conforma com una carta d'acomiadament adreçada a un amic, on intercala fragments del seu dietari, ens revela l'origen de la seva torbació. L'escriptura és un "llegat final", "les memòries i el testimoni del seu suïcidi, al mateix temps que l'arma final amb que espera poder ferir el marit" (Carbonell 1999: 102-103). Narra la coneixença amb el seu home i, com és habitual, alguns indicis indiquen la tragèdia, com la sensació que li fa veure's amb el vestit de núvia: "M'he vist en el mirall voltada de tuls i blondes i he pensat: 'Un fantasma blanc em mira'" (Rodoreda 1979: 156) o la pluja del dia de les noces. Descobreix unes cartes que el marit amaga i que pertanyen a un antic amor, del qual ella sent una gelosia exagerada perquè pensa que encara l'estima, i això la fa decaure: "Em van venir ganes de morir-me. No te matar-me, no. De morir-me. Per matar-se es necessita voluntat, energia: per a morir-se no cal res" (Rodoreda 1979: 165). Com que el marit es nega a llençar les cartes, ella planeja matar-se per fer-li mal i assegurar-se que mai se'n podrà oblidar. Carbonell insisteix en el

fet que el suïcidi “ha estat provocat per la narració –unes cartes–, per la lectura representada com la violació d’una norma social –la del respecte a la privacitat– i busca com a efecte que una altra narració –el conte que es converteix en una altra carta– provoqui amb la seva lectura una altra destrucció –la del marit” (1999: 106). La curiositat de la dona com una transgressió que condueix al càstig de la mort és un argument solidificat en la tradició, com veiem en el mite de Pandora, en la història de la dona de Lot al «Gènesi» o en el conte popular de Barbablava. Aquí, però, la mort és un acte volgut que es configura com un gest venjatiu que cerca un impacte emocional inesborrable. S’explica emprant el verb *suïcidar* i el nom *suïcida*, terme que només apareix en el discurs si fa no fa tècnic del jutge de *Sóc una dona honrada?* i a «Paràlisi»: “Fou aquella nit que vaig pensar seriosament a suïcidar-me. Diu que el darrer desig d’un suïcida sempre s’acompleix. Vaig pensar a suïcidar-me per venjar-me de Màrius: per fer-lo desgraciat, perquè m’estimés més...” (Rodoreda 1979: 168). Aconsegueix dos tubs de gardenal, una dosi segura per a la mort, perquè pateix de no aconseguir-ho: “Recordava Odette, que seguia un curs d’ètica a la Sorbona. No havia mort. Jo no volia que ningú fos impressionat per una persona que torna lentament de la mort amb el rostre verdós, en una gran sala d’hospital plena de llits arrengrats, com ho vaig ser jo en anar a veure Odette” (Rodoreda 1979: 168). Prepara l’escenari per treure’s la vida a l’hotel on els amants s’havien estimat:

I em fa riure tot: ells i jo i el meu suïcidi lamentable: passat de moda. El fet que algú ens faci sofrir hauria de precipitar-nos automàticament a la mort. Estic sola amb les cartes a la falda, entre lliris de fusta i un odi gairebé reial. Per morir m’he posat el vestit de gasa negra i les sabates que estimo tant amb els talons coberts de pedres verdes.

M’he alçat i m’he mirat al mirall: l’he omplert de fosca. Lent, molt lent, ha passat el meu vestit de núvia, buit, talment un núvol esllenegat, seguit per un ram de roses verdes. Aviat he tornat a quedar jo en el mirall, el veritable fantasma que sóc. (Rodoreda 1979: 169)

És un suïcidi que neix d’una exaltació amorosa hiperbòlica, amb una expressió de la passió tràgica que sembla romàntica. Val a dir que la preparació

de l'escenari de la mort que ara intuïm serà clau en les darreres novel·les. De fet, aquesta escena manté certes similituds amb *Mirall trencat*, on les dues dones suïcides es vesteixen per a morir: Bàrbara escull el negre de dol –com la protagonista d'«Abans de morir»– i Maria el blanc de núvia. Així mateix, la imatge en el relat del mirall que reflecteix la noia i el seu vestit abans de morir –que remet al de núvia–, es repeteix en la mort de Maria, que, a més, es converteix en fantasma, una figura amb qui la protagonista del conte s'identifica. Ens pot recordar una carta a Anna Murià del 29 d'agost del 1940 on Rodoreda es fixa en el gest d'una dona del servei que es muda de blanc per a morir: “Saps la Marie-Thérèse? Un diumenge al dematí es va posar una flor al cap i un vestit blanc i es va deixar aixafar pel tren. Feia molt sol i tot era clar” (2017a: 72). Els preparatius vinculats a la mort, tanmateix, no només es relaten en els suïcidis. A *La plaça del Diamant*, per exemple, es descriu la planificació que la mare de Quimet ha disposat per a la seva mort: els llaços, la creu, la corona sense flors i el vestit negre, en el context del que Coromina ha considerat el substrat religiós de la novel·la, on abunden “els ritus lligats a la mort” (2010: 80). I a *Mirall trencat*, Salvador demana a la filla que, quan mori, li posi una perla a la corbata. De fet, en aquesta novel·la els morts s'acompanyen d'objectes: Salvador de la perla, Jaume d'una ploma del gerro que li agradava i Teresa d'una rosa, flor que la identifica.

Malgrat que l'aplec *Semblava de seda i altres contes* es publica dues dècades més tard, l'escriptura es produeix principalment els anys de l'exili, fet que pot explicar que el to i les experiències evocades –la guerra, la mort– siguin afins als de *Vint-i-dos contes*. És per això que els abordem en el mateix apartat. Les narracions continuen explorant el desencís, la nostàlgia i l'horror, insistint en la perversitat de l'ésser humà. Es tracta la prostitució al port com un mitjà per viure lliurement, amb la proximitat simbòlica del mar, que es confon amb la dona, a «Ada Liz»; la decisió de prostituir-se per guanyar diners i l'engany d'un client, a «El bitllet de mil»; la guerra vista pel jove com una aventura, que acaba sent frustrada per la violenta realitat, a «En una nit obscura»; l'experiència centrada en l'atrocitat i la mort d'un camp de concentració, a «Nit i boira»; la fugida travessant territori francès escapant de l'ocupació alemanya, a «Orleans, 3

quilòmetres»; el món quotidià que s'acaba a les portes de la Guerra Civil, a «Viure al dia»; el desencís d'un amor nou, després d'haver estimat algú intensament i d'haver decidit avortar, a «Pluja»; l'ambient familiar dels refugiats catalans a França, a «Rom negrita»; l'angoixa que produeix constatar que el cos envelleix i emmalalteix, a «Paràlisi»; o l'evasió d'una realitat que no s'accepta, a «Semblava de seda» i a «El parc de les magnòlies».

Ara bé, si en el primer aplec el suïcidi –o el seu tempteuig– és un tema que es tracta explícitament a quatre contes, ara només apareix de forma clara a «Paràlisi», sent un pensament que s'evoca però que no s'executa. Així mateix, trobem dos relats on podem intuir que el protagonista s'aboca a la mort, «En una nit obscura» i «Nit i boira», però la narració en primera persona és confosa i no podem acabar de precisar què ha passat. D'altra banda, en un relat, «Viure al dia», es fa una referència al suïcidi: dues senyores parlen del drama que ha escrit el marit d'una d'elles i, a l'argument, de caràcter rondallesc, una noia es clava un punyal al pit després que uns soldats hagin matat el seu estimat. Així mateix, a «Semblava de seda» la protagonista s'evadeix del món, com si anés a una dimensió alternativa, sobrenatural.

Anem a fixar-nos en els dos contes on podem intuir un suïcidi tot i que la narració s'emboira de tal forma que no ho sabem del cert. A «En una nit obscura», un narrador postmortem relata la seva estada en un hospital, ferit en el combat. Enyora la noia de la qual està enamorat i només somia a trobar-s'hi. Com que el cos malmès li impedeix fer-ho, s'inclina per la mort amb l'esperança d'un encontre:

He mort en néixer el dia. Per tal de poder anar amb Loki vaig arrencar-me les benes, i la ferida, a l'acte, s'eixamplà i s'aprofundí. (...) Sentia un glu-glu. Era la sang, que, a borbollons, s'escapava de la presó de les venes. Em vingué son: com mai no n'he tingut de tan forta. Jo volia mantenir els ulls ben oberts per veure si les coses, junt amb la claror, tornaven: debades. Quan vaig pensar que potser era mort, ja ho estava.

Sento l'aire que m'han fet en tapar-me tot amb un llençol. (Rodoreda 1979: 274)

El cos és una presó, un entrebanc, per això se n'ha de desfer. Envola el darrer pensament cap a la dona, però s'imposa el record de la guerra. I clou el relat amb la imatge d'un riu, que el narrador sent a la vora: "la frescor en el meu pit que se'n sent inundat..." (Rodoreda 1979: 275), que pot ser el record d'una batalla que hi va tenir lloc o per ventura la referència a un riu mític que separa el món dels vius del món dels morts, com l'Aqueront. El to líric de la narració i de la construcció de la mort confonen els fets, els ennuvolen.

Pel seu costat, «Nit i boira»⁵⁸ relata amb cruesa l'experiència en un camp de concentració. El narrador-protagonista, sotmès a una violència de la qual no en comprèn l'origen, actua des dels instints primaris, irracionals. El motiu central del seu discurs acaba sent, per Campillo, la voluntat de la mort, tant la pròpia com l'aliena, perquè la vida ha perdut el sentit (2004: 88). El relat s'enceta amb el desig de tornar a l'espai matern, de desnèixer: "...Si tots els que som ací poguéssim tornar dintre un ventre, la meitat moriríem trepitjats pels qui voldrien ser primers. Un ventre és calent i fosc i clos..." (Rodoreda 1979: 276), i el repeteix arribant al final: "Tornar dintre un ventre, plegat, abaltit, voltat d'una tebior molla" (Rodoreda 1979: 280), una imatge de ressons freudians que ja hem vist que és punyent en Marçal i que tornarà a aparèixer a *La plaça del Diamant*, tot i que en aquesta novel·la serà una amenaça. El ventre matern, com bé diu Campillo, es configura com un espai de mort: "aquesta regressió a l'úter matern, el retorn a l'origen, no implica cap protecció de la vida, sinó al contrari, s'identifica amb la confiança en la mort, en la mort física que ha d'acabar amb aquest estadi d'«ombra» que comporta la mort moral" (2004: 89). El ventre, al capdavant, és un entorn tancat, com el camp de concentració, de manera que el protagonista no evoca un espai lliure, obert, que contrasti amb la realitat que viu, sinó que somia amb un embolcall aïllador i claustrofòbic. Al final, espera que els soldats el matin, cansat de tant d'horror, però el relat acaba amb la incertesa de saber què li passarà.

⁵⁸ «Nit i boira», publicat a *La Nostra Revista* de Mèxic el juny de 1947 (Campillo 2004: 77), és el primer escrit català i espanyol que parla dels camps de concentració nazis (Pons Roig 2017: 343). Campillo apunta que "condensa una sèrie de temes i motius que formaran part del paradigma concentracionari", així com "constitueix un exemple d'unes determinades formes de metaforització de la mort" (2004: 86).

Pel que fa al conte on hi ha una evasió del món tangible, «Semblava de seda», tenim una protagonista que enyora l'estimat, mort, i acostuma a passejar-se pel cementiri per sentir-s'hi a prop, tot i que no sigui aquell on està enterrat. El cementiri, per Maestre, és "un espai ple d'ambigüitat, liminar", i remetent a la consideració que Foucault en té com d'heterotopia, apunta que és un "contraespai, espai diferent o utopia situada, un indret fora de tots els indrets", que "representa l'alteritat espacial absoluta, l'*altre* lloc, el lloc de la no-vida, el no-res, el no-lloc" (2021: 84). El mort no ha deixat el món del tot, perquè ella veu que se li apareix en forma de taca a la paret a la nit: "I ho vaig explicar a la cara de la paret que així que s'apagava el llum sortia d'una taca de color de fel: de primer els ulls i la boca. El front i les galtes, tot el que era de carn, trigava una mica més. I s'estava allí, mig esborrada, sense fer nosa, sense fer-me venir ganes de fugir ni de cridar" (Rodoreda 1979: 330). I, també, creu haver vist una ala al cementiri, un carro d'ànimes, uns infants fantasmagòrics i, finalment, un àngel "negre i alt damunt de la tomba" (Rodoreda 1979: 333). De nou, el personatge s'aproxima a un estat animal. Enfront de l'impacte de l'arribada de l'àngel, explica: "M'arrossegava per terra com un cuc, damunt dels colzes, damunt del ventre, enganxant-me per tot arreu, esquinçant-me la roba amb no sé quines espines, amb ganes de quedar-me a dormir per sempre damunt les fulles que cruixien, sense saber on aniria a parar ni si podria sortir del cementiri" (Rodoreda 1979: 334). Al final, es fon dins l'àngel, com si fos fora del món: "em va embolcar amb les seves ales, sense estrènyer, i jo, més morta que viva, les vaig tocar per trobar la seda i em vaig quedar allí dins per sempre. Com si no fos enlloc. Empresonada..." (Rodoreda 1979: 335). Maestre veu aquesta abraçada final com una "supressió de límits", perquè "si Rodoreda transgredeix la frontera entre animal i humà o home i dona en altres contes, en aquest relat subverteix l'oposició entre vida i mort" (2021: 84-85). L'abraçada que permet fer desaparèixer de la realitat es repeteix al darrer conte de l'aplec, «El parc de les magnòlies», tot i que en aquest cas no hi intervé cap element fantàstic o paranormal: la protagonista demana a un estudiant que l'abraci per evitar veure el seu marit amb una altra dona.

Passem, ara, a «Paràlisi», una narració paradigmàtica en l'elaboració del suïcidi rodoedià. Hi apareixen un conjunt de temes que hi fan de satèl·lits: la frustració de fer-se gran, l'angoixa de l'embaràs i la maternitat, la incomprensió home-dona, la necessitat de fugir, la incomoditat corporal o la resignació com una estratègia de supervivència. El suïcidi es planteja com una possibilitat atractiva i, a més, empoderadora. Accedim al flux de pensament per mitjà d'un monòleg interior d'una narradora-protagonista –segurament autoficcional–⁵⁹ que acudeix a una visita mèdica. La barreja de temps narratius –la visita al metge, les escenes que remeten a la relació amb la parella i el mateix moment de l'escriptura del relat– “fa de l'estructura del conte un collage, com ho és la pintura descrita; i en tots dos casos, al mig hi ha el conflicte de la representació del jo, un jo sexual femení” (Carbonell 1999: 107).

El to del relat l'avança la sentència “Il faut savoir mourir”, dins els dos versos que l'encapçalen. Pertanyen a *Les contrerimes* (1921) de Paul Jean Toulet i evoquen la mort del poeta Nicolas Gilbert, que segons la llegenda es va produir per engolir una clau en una crisi (Vilallonga 2008: 72). Amb això, la premeditació de la mort pren relleu: saber morir implica una gestió de l'acte, una organització, contradient el seu caràcter inesperat. Intuïm en la protagonista cert tarannà controlador, una necessitat de poder preveure les coses. Per això l'angoixa la rebel·lió del seu cos, que envelleix i que ha emmalaltit. Repetint un recurs habitual en l'autora, la dona es mira al mirall per adonar-se que està canviant. Sent que s'engreixa i que no pot reduir el pes que guanya. No se sent còmoda amb la roba i divaga sobre com vestir-se. A més, té el peu adolorit i paralitzat. Una idea que veurem que s'accentua a *La plaça del Diamant* és que aquesta frustració ve reforçada per la percepció que el cos és un espai alienat perquè prové simbòlicament del cos de l'home:

Si tot és home jo també sóc home. Però l'home és més perquè totes les costelles que té són d'ell mentre que la dona és feta d'una costella de l'home. La dona lligada a l'home vinculada a l'home costella arrencada de les seves costelles,

⁵⁹ En aquest sentit, Vilallonga (2008), Escandell i Marcillas (2011) i Arnau (2013) assenyalen el caire autobiogràfic del relat.

ossos d'home tota home fosa desapareguda. La tragèdia de viure que l'home ha de suportar des del néixer. (Rodoreda 1979: 323)

Possiblement aquest pensament remet al malestar que li provoca la relació amb la parella, un vincle que sent que és de submissió. Es reforçarà amb una imatge del nonat com un ésser destructor: “un microbi que t’anirà devorant per sempre més” (Rodoreda 1979: 326). Des d’aquesta perspectiva pessimista, viure és una tragèdia. En la continuació dels seus pensaments, insisteix en la mort, que es descriu com una degradació horripilant del cos:

I la guerra. I la revolució. La incomprensió entre homes i l’animalada i l’amor. I la mort que riu netejant de carn els ossos ajudada pels cucs, que són blancs i no tenen ulls i es mouen i es mouen els uns damunt dels altres abocats a les finestres dels ulls per entre les dents quan ja no queda llengua ni campaneta ni paladar ni geniva rosada gran adornament de les dents. (Rodoreda 1979: 323)

El pensament, doncs, passa de la comunicació amb l’home a la sensació que el seu cos no li pertany, perquè prové d’ell, per culminar, a la fi, amb la seva destrucció absoluta. La imatge del cadàver com una casa pels cucs també es repetirà a *La plaça del Diamant*. Són, a més, evocacions del cos i de la mort que procuren apropar-s’hi, tant a un nivell simbòlic –amb els discursos de la tradició cristiana– com a un nivell físic –amb la descomposició de l’organisme. El coneixement li ajuda a tenir-ne una sensació de control, com el pensament que pot posar fi a la vida si així ho vol. En el camí cap a la consulta, en el taxi, pensa en aquesta opció, i constatem de nou el lligam entre l’aigua i la mort: “El pont dels desesperats allà on s’ajunten barrejant aigua clara i aigua terrosa l’Arve i el Rhone. Els qui es tiren daltabaix del pont quan arriben a l’aigua ja són morts... La idea de suïcidi em fa sentir important i em redreço en el meu seient i miro Ginebra com passa” (Rodoreda 1979: 320). A la protagonista l’alleugereix la consciència de saber que existeix la possibilitat de provocar-se la mort en l’instant desitjat, perquè permet que tingui una sensació de control sobre la seva vida, en un moment en què sent que tot és caòtic. Té la necessitat de conduir l’existència per allà on vol, de trobar el punt d’equilibri que creu que ha de tenir:

“Aquesta cosa tan fràgil que és una vida, tan difícil de fer-la anar equilibrada fins a l’acabament” (Rodoreda 1979: 321). En el darrer paràgraf, es desperta amb la imperiosa necessitat de fugir, però ràpidament aquest desig dona lloc a un sentiment habitual: la resignació.

M’he despertat amb angoixa i aquesta sensació m’indica el que he de fer: anar-me’n. Si no em moriré. El cor... Al matí, quan estic sola, omplo dues maletes amb la roba que hi ha a l’armariet. N’agafo només la meitat. He d’anar a la farmàcia. El primer de tot és curar-me el peu malalt no podria ni pujar al tren, si no trobava qui em portés les maletes. He llegit la recepta amb calma. Aniré a la farmàcia però primer em rentaré la cara. La farmàcia és a la vora de casa. (Rodoreda 1979: 328)

Contraposant-se a la idea que el cos pertany a l’home, en el relat es va construint un imaginari del cos com una entitat que es confon amb la natura. Cap al final, l’autora incorpora una traducció d’un fragment de *La démonologie de Plutarque* (1942) de Guy Soury, on es refereix a les nimfes Hamadriades, “aquelles que viuen a l’interior dels arbres, aquelles que neixen i moren amb els arbres, que tenen la vida lligada als arbres” (Vilallonga 2014: 247-249). La importància de la fusió persona-natura és important en la ficcionalització del suïcidi a Rodoreda, com veurem en el segon bloc, però en el conte ja es deixa veure. Més amunt ens hem referit a la descripció de la descomposició del cadàver on intervenen les bestioles, en un procés en el qual l’organisme acaba integrant el món natural. És una imatge tètrica, certament, però és que Rodoreda utilitza sovint la natura com un recurs per crear escenes que angoixen i intimiden. En el conte, per exemple, la protagonista ha pintat un quadre d’una boja i el metge la confon amb un peix, insistint en l’animalització a què es fa tendir la bogeria en la ficció. En un passatge, es descriu una natura cruel: “Les flors de casa... i aquell empelt que vaig fer d’un roser mediocre a un roser de gran classe i que l’empelt va matar, que se li va menjar tota la saba per alimentar-se només ell” (Rodoreda 1979: 323). En un altre moment, la protagonista s’identifica amb les flors, una analogia que es fa inquietant perquè tot seguit la repeteix substituint les flors per la seva malaltia –en una afirmació que recorda la que el mite atribueix

a Flaubert dient que ell és la seva protagonista suïcidada: “Darrera de la carn dintre de la carn les flors sóc jo. (...) Perquè les flors sóc jo fa que m’hi fongui i que me’n pugui passar. (...) Parlaré sense parlar de mi i no donaré res. Paràlisi sóc jo” (Rodoreda 1979: 324). En paraules de Łuczak, la “fusión entre el sujeto humano y la planta (...) llega a completarse en un nivel a la vez físico, psicológico y ontológico” (2014: 58). La narradora-protagonista vincula la seva passió per les flors amb la infantesa, interrompuda a l’edat mítica dels dotze anys: “Tots ens aturem de viure als dotze anys. És per això que tinc la passió de les flors encara” (Rodoreda 1979: 325); “M’agraden les flors que ets pesada no en parlis no diguis més que et vas aturar als dotze anys com si t’haguessis mort amb la pell tendra i les dents de perla i els ulls d’aigua lluent una mica verda sota copes d’arbres frondosos” (Rodoreda 1979: 326). En fa, una altra volta, una descripció naturalitzada, de la mort, comparant els ulls amb l’aigua i situant-la en un paratge boscos. Així, insisteix en l’alienació del cos, en una estrangerització en el sentit que passa a confondre’s amb altres matèries. És una línia interpretativa que desenvoluparem amb més profunditat en el segon bloc.

En conjunt, els contes d’aquest apartat, des de tècniques, arguments i punts de vista diversos, van creant una atmosfera semblant, pessimista i nostàlgica, en ocasions sinistra o infernal, que resulta propícia al suïcidi, o si més no a temes que li són afins. Els personatges sovint són marginats i solitaris –de vegades com una elecció personal–, evasius, imaginatius i amb dificultats d’adaptació. Val a dir que el gènere dels suïcides és força equilibrat, cosa que problematitza la percepció freqüent en la crítica de l’exclusivitat en Rodoreda del punt de vista femení. Una diferència important entre els dos aplecs en relació amb el tractament del suïcidi és la transparència a l’hora de relatar-lo. A *Vint-i-dos contes*, quatre relats es consagren a la narració d’un suïcidi explícit, diàfan, mentre que a *Semblava de seda i altres contes* no tenim la seguretat que s’hagi comès cap suïcidi i en l’únic relat on s’hi fan referències clares, a «Paràlisi», no deixa de ser una evocació que no va més enllà. Tenint en compte els dos aplecs, trobem contes on el suïcidi –o la seva conjuració– és provocat per la gelosia, l’ànima de venjança i la sensació que no s’és prou estimat –«El mirall» i «Abans de morir»–, altres on és la conseqüència de la violència extrema i d’una situació

límit –«Divendres 8 de juny», «Mort de Lisa Sperling» i «Nit i boira»– i també n’hi ha on és el desig d’evadir-se o fugir del lloc on s’és –«En una nit obscura», «Paràlisi» i «Semblava de seda». Els mètodes són penjar-se –«El mirall»–, intoxicar-se amb fàrmacs –«Abans de morir» i «Mort de Lisa Sperling»–, ofegar-se al riu –«Divendres 8 de juny» i «Paràlisi»–, impedir la recuperació –«En una nit obscura»– i deixar que et matin –«Nit i boira». En tots els casos, el personatge que es treu la vida o ho intenta és el protagonista, llevat d’«El mirall»; en aquest conte, ens adonem que el fet que la focalització no estigui en el suïcida obstrueix el procés d’identificació amb el personatge. En els contes, trobem representacions de suïcidis poc explorades en el conjunt de la narrativa de Rodoreda, com el suïcidi venjatiu, la carta d’acomiadament, la disposició de l’herència o la por de no morir i quedar malferit. En canvi, trobem formulacions privilegiades, que les novel·les reprenen, reformulen i amplien, com el suïcidi davant la frustració dels somnis, la voluntat de controlar la pròpia vida i de sentir-se lliure o la necessitat de fugir d’una situació angoixant i violenta.

3.2.5. DESFER-SE DE LA CASA-COS A LA PLAÇA DEL DIAMANT

La plaça del Diamant és la primera novel·la que Mercè Rodoreda publica en la postguerra. Escrita en poc temps –del febrer al setembre del 1960, tot i que la tasca de correcció s’allarga molt més–, si bé no guanya el premi Sant Jordi al qual opta, aconsegueix aviat una bona recepció que li procura un reconeixement tant de la crítica com del públic. Als inicis dels anys seixanta, en un context en què es prefereix la novel·la realista més que la innovació tècnica, *La plaça del Diamant* suposa una desviació (Rosselló 2004). L’obra projecta una realitat fictícia, recreada progressivament per mitjà del relat vital de la protagonista (Figueras 1991). La narració és prolèptica en la mesura que la perspectiva de Natàlia-Colometa és la d’algú que ja coneix tota la història (Culleton 2002). El que descriu està passat pel sedàs de les seves percepcions, dels seus sentits, perquè interioritza el món extern (Buendía-Gómez 2006). Adopta una veu narrativa en primera persona, que fa un efecte d’ingenuïtat tot reproduint una llengua col·loquial en aparença, que en realitat dissimula metàfores elaborades

i modula la llengua per generar efectes narratius, com l'adaptació del cabal de vocabulari als espais que ocupa: a l'interior de la casa, el seu lèxic és limitat i repetitiu, mentre que a l'exterior s'enriqueix i expandeix (Albrecht i Lunn 1987 i 1992). Aquesta tècnica narrativa s'ha anomenat "escriptura parlada" (Arnau 1979). La llengua cerca la versemblança i la subjectivitat de la parla, que recorre sovint a construccions idiomàtiques, com les comparacions intensificadores (Ivorra 2020a). Els recursos estilístics aconseguen una aparença popular i de vegades opten per un to d'humor subtil (Fluixà 2007: 50-53).

La plaça del Diamant ha generat una bibliografia extensa, que s'hi ha acostat a partir d'una miríada de perspectives: psicològica i psicoanalítica, feminista, comparatista, temàtica, simbòlica, estilística, de crítica textual, lingüística... Són molts els aspectes que la crítica ha analitzat a fons, com la creació d'una protagonista subjugada que ha de seguir un periple d'alliberació fins a tenir una veu pròpia i empoderar-se (Arnau 1979 i 2008, Fayad 1987 o Hackbarth 2011a i 2011b); el sentiment de repressió i culpa que travessa la protagonista (Busquets 1985); la presència de la religiositat i les mostres d'inconformitat (Coromina 2010 o Jerez 2017); la visió d'una Barcelona derrotada, on les dones juguen un paper destacat (Buendía-Gómez 2006 o Nadim 2018), de la ciutat com un cronotop on es vincula el temps individual amb el col·lectiu (Łuczak 2003b) o la sortida al paisatge urbà exterior com una fugida de l'abjecció de l'espai domèstic (Sarah Thomas 2016); la construcció del relat històric a partir de les opressions i les subversions de gènere i de sexualitat (Fernández 1999), on el matrimoni és una institució masculina i opressora (Everly 2012); el rerefons històric de la novel·la, amb el gran impacte de la Guerra Civil (Campillo 2002, Buendía-Gómez 2006, Sevillano 2008 o Bieder 2016); la representació de la història contemporània de la comunitat catalana per mitjà d'una veu individual (Arnau 1979, Resina 1987 o Sherzer 2000); la consciència i el conflicte de classe social (Ugarte 1999); la construcció d'un entramat simbòlic –amb els coloms, l'embut, les flors, el cargol de mar, l'aparador de les nines, els llaços, el quadre de les llagostes, la fusta, les balances o el ganivet– i d'imatges recurrents (Arnau 1979, Roca 1987 o Nance 1991); les variants textuais, fruit de les correccions, i els paratextos, com la dedicatòria a Joan Prat (Armand Obiols)

i l'epígraf amb un vers de Georges Meredith, "My dear, these things are life" (Saludes 1999 o Talavera 2013); la recepció de l'obra en un context literari de recuperació de la novel·la, per part tant de la censura, que en un informe suggereix fer-hi una sèrie de correccions per atenuar les referències al sexe i al cos –tot i que s'acaba descartant–, com del públic, que en fa una bona acollida (Rosselló 2004 o Talavera 2015); els models literaris de la novel·la com Homer, Eurípides, Dante Alighieri, Bernat Metge, Voltaire, James Joyce, Franz Kafka, William Faulkner, Virginia Woolf, Jean-Paul Sartre o Carmen Laforet (Fayad 1987, Miralles 2007 o Garolera 2018); i no es poden menystenir el gran nombre d'estudis sobre la llengua i les traduccions d'una de les novel·les catalanes més traslladada a altres idiomes (Albrecht i Lunn 1987 i 1992, Miguélez 2003, Marín-Dòmine 2003, Keown 2005, Cunillera 2009, Mallafrè 2014, Buffery 2015, Ivorra 2020a, 2020b i 2021, Real 2021, Badell 2021 o Guzman 2022). És, possiblement, l'obra de Rodoreda sobre la qual més s'ha escrit. Tanmateix, cap estudi no s'ha enfocat en el suïcidi, malgrat que és un gest central en la trama.

Veurem que podem identificar un intent de suïcidi i, també, un suïcidi simbòlic, que ha passat més desapercebut o, si més no, ha estat interpretat diferentment. Sostindrè que la intenció de l'acte suïcida és la mort de la casa-cos, un espai incòmode que representa les penalitats i les angoixes, perquè és un espai colonitzat i alienat. El cos de la protagonista s'assimila al pis que habita, i cos i casa han de suportar l'amenaça i la invasió, fent perillar la individualitat del personatge. El suïcidi és un atemptat contra la corporalitat, l'habitable, en el moment en què ja no se sent com a propi perquè se n'ha perdut el control. El fracàs de l'intent condueix a una vida inercial que clourà amb un suïcidi simbòlic que permetrà un renaixement.

Sobre el personatge de Natàlia-Colometa s'ha aprofundit molt. És, de nou, òrfena (de mare), per tant, té certa manca de recursos que en alguns moments la fan sentir-se perduda –"és que a mi em passava que no sabia ben bé per què era al món", confessa (Rodoreda 2007: 89)–, tot i que té una mirada sobre la vida en general més optimista que les protagonistes anteriors i, això sí, comparteix amb Aloma la capacitat d'adaptació. És ben conegut el seu caràcter complaent i la supeditació que pateix sobretot al seu marit, Quimet, que la maltracta

psicològicament, la domina i posa en crisi la seva identitat, com simbolitza el canvi de nom i la invasió del seu espai vital per part dels coloms. La despersonalització amb un apel·latiu que remet a l'animal que tant l'angoixa la condueix a l'esborrament de qui és, com "una primera desposseïció", en l'expressió d'Arnau (2008: 16). Per això, quan l'antic promès la crida pel seu nom real a la Rambla no se sent interpel·lada: "Em vaig pensar que no era jo, de tan acostumada a sentir només Colometeta, Colometeta" (Rodoreda 2007: 110). El subjecte modern tendeix a la fragmentació, a la pèrdua d'una identitat forta, i això es veu en Rodoreda en aspectes com els canvis de nom o les metamorfosis (Arnau 2008: 17).

Les transformacions, tan presents en els contes i en les novel·les que examinarem en el segon bloc, aquí ja s'insinuen recurrentment: la protagonista veu com el seu nom muda en cada etapa vital; els personatges es descriuen sovint amb comparacions animalístiques pels seus trets físics o psíquics; es confonen persones i coloms –del qual parlarem més endavant– o s'assimila la protagonista amb una violeta. Sobre l'apel·latiu, és precisament Rodoreda que, en el pròleg a *Mirall trencat*, diu que un canvi de nom com el de Natàlia-Colometeta "equivaleix a una metamorfosi" (1991: 30). Així mateix, s'insinua una transformació de la dona en una flor, la violeta, perquè el marit comença a anomenar-la així després del segon part: "I en Quimet deïa, violetes. Mireu quines violetes... Colometeta, violeta. Perquè després d'haver tingut la nena, com abans de tenir-la, el sota dels ulls se m'havia fet blau" (Rodoreda 2007: 132). És especialment significatiu que sigui amb aquesta flor que s'assimila, una flor que com hem comentat i anirem veient, es vincula a la mort i en concret al suïcidi a l'univers de l'autora. En aquest cas, és el cos de la protagonista el que s'assembla a la violeta, apropant-se de mica en mica a una altra forma de vida, obrint-se al contagi. El cos té una gran rellevància en la novel·la i és especialment present en els episodis relacionats amb el suïcidi.

La corporalitat a *La plaça del Diamant* ha estat un tema estudiat. Nance lliga emoció i cos en detectar-hi nombroses imatges de desintegració –213, en concret–, una descomposició que és tant física com emocional. Les emocions, de fet, troben el seu correlat en l'espai físic, en el cos (1991: 68). La tristesa és

un sentiment constantment present, que es manifesta tant per mitjà del mal moral com físic, que sovint és conseqüència del primer (Cunillera 2009). Des d'una perspectiva ecocrítica, Martí (2014) s'adona que els personatges, el que senten, la seva cultura i el món extern, els objectes que els envolten, són interdependents, perquè el medi ambient és un tot; aquest conjunt és com un cos que contrau una malaltia, una imatge que es refereix a la guerra, un estadi d'involució que, tanmateix, provoca que la societat funcioni col·laborativament. I és que en acabar la guerra, la protagonista diu: "Tot estava molt cansat, encara, de la gran malaltia" (Rodoreda 2007: 215).

L'alienació que les transformacions i les fusions apunten, en el sentit que les categories i les identitats són febles i s'aboquen a la hibridació, al contacte, és, doncs, principalment corporal, perquè cos i psique van de la mà. A un nivell simbòlic, en el discurs de noces el capellà fa un sermó en què diu "que la dona era feta d'una costella de l'home" (Rodoreda 2007: 92), i aquesta és una idea que la protagonista retindrà per sempre més, que el seu cos és una extensió d'un altre cos, fet a partir de quelcom aliè. Després, Natàlia-Colometa és forçada a tenir sexe amb Quimet, pel desig d'ell i també pel costum social, que dictamina que els nuvis han de dormir plegats. La visió que ella en té és terrorífica, fins al punt que té "por de morir partida" (Rodoreda 2007: 105). I aquesta mateixa pressió l'obliga a la maternitat: la sogra li pregunta sempre si ja espera i l'home decideix quan han de concebre i també s'imposarà en les decisions pràctiques quan arribin els infants, com l'elecció del nom. La incomprensió de l'entorn cap a la seva maternitat complexa es deixa veure en la paròdia que en fa Quimet quan pareix una solitària –"I en Quimet deia que ell i jo érem iguals perquè jo havia fet els nens i ell havia fet un cuc de quinze metres de llargada" (Rodoreda 2007: 136). De fet, l'intent d'acabar amb la vida dels fills i amb la pròpia ha estat atribuït a la imposició de ser mare, que fa perdre l'autonomia (Buendía-Gómez 2006: 119). També les maniobres que farà per impedir als coloms que covin els seus ous, interposant-se a la procreació, les podem veure com un sabotatge a la maternitat. Quan està embarassada, rep indicacions sobre com procedir amb el seu cos: la senyora Enriqueta li diu que no es toqui si té un desig, perquè sinó el nadó sortirà marcat. El mateix personatge li explica que les persones es fan dins

l'aigua, i és precisament l'aigua el que ella sent que la buida quan mira el paisatge marí, en una assimilació entre l'aigua de la panxa i la del mar, que evoca una buidor que li ve de dins: "aquella estesa d'aigua que es movia i vivia, d'aigua que enraonava, se m'endua el pensament i em deixava buida" (Rodoreda 2007: 114). De fet, en el segon part gairebé es buida d'una sang que s'escola com l'aigua: "la sang em fugia de dintre com un riu i no me la podien aturar" (Rodoreda 2007: 132). La representació del mar, de l'aigua i les onades, que recorda al ventre de l'embarassada, és veritablement trasbalsadora. Més endavant, a casa l'adroguer hi veurà un cargol de mar, que espolsarà i es posarà a l'orella, considerant que el gest de poder engolir i suportar les investides de l'aigua és sobrehumà: "Aquell cargol que havia pogut ficar-se tots els gemecs del mar a dintre, per mi era més que una persona. Mai cap persona no podria viure amb aquell anar i venir de les onades ficat a dins" (Rodoreda 2007: 226). Aquesta imatge sembla que és deutora del relat de «Jacobé», en què la jove, encara sana, sent tot el mar que la closca atresora, tant els moviments de l'aigua com els naufragats: "Un dia vàrem trobar un corn marí molt gros, ja buit de dins, rentat per l'aigatge i la sorra i eixugat pel bon sol de juny. De seguida la Jacobé va descobrir-hi les més admirables virtuts. Se'l va posar a l'orella, i escolta que escoltaràs, sense moure les parpelles, ni quasi respirar", comparant-lo amb una "orella d'ós" que ha parat esment "a tots els sorolls" del mar, que ara té a dins (Ruyra 2004b: 240-241). Per a Julià, el corn del relat és el "símbol de l'espiral microcòsmica que només parla de tempestats i de mort" (1992: 123). No oblidem que el mar és un espai que, culturalitzat, es lliga amb el suïcidi. Al final de *La plaça del Diamant*, tanmateix, sembla que la protagonista podrà aliar-se amb aquest element, perquè la pluja acompanyarà el seu ressorgir: de nou l'aigua es vincularà amb la gestació, però simbòlicament indicarà el començament d'una nova etapa vital. Amb l'aigua es rentarà i també se'n faran tolls (Roca 1987: 261).

El fetus es percep com un ésser colonitzador del cos, extern, que el transforma fins a un estat irreconeixible: "es veu que feia riure, amb un ventre que no era meu" (Rodoreda 2007: 114) i, en una altra ocasió, diu: "era com si m'haguessin buidat de mi per omplir-la d'una cosa molt estranya" (Rodoreda 2007: 116). Són imatges que fan pensar en les paraules de De Beauvoir al llarg

d'*El segon sexe*, que planteja que la gestació aliena la dona, l'apropa a l'Altre, i que el fetus és un paràsit explotador del cos. "Genital heterosexuality and motherhood are totally deromanticized and presented as painful and oppressive", en diu Fernàndez, que veu com la reproducció s'assimila "with parasitism and pests" (1999: 106). En el conte «El mirall» de *Vint-i-dos contes*, la narradora-protagonista, que es va casar amb un home que no estimava perquè havia quedat embarassada d'un altre, evoca el nonat amb angoixa, comparant-lo a un monstre: "Dintre del meu ventre hi havia un altre respir que em cremava. Totes les gotes de sang s'ajuntaven, es feien carn. Jo estava quieta i mirava l'ombra que encara quedava en els racons de la cambra i que l'alba anava devorant. Dintre meu hi havia un monstre: una bola sense peus i sense mans" (Rodoreda 1979: 45). Així mateix, al relat «Paràlisi» de *Semblava de seda i altres contes* la percepció és la de tenir a dins un bacteri que ataca el cos, un microbi devorador: "Tinc la dona embarassada i ve el tòpic els fills són la cosa més gran de tot pels fills ha de morir un pare i la mare també tots morts per un microbi que t'anirà devorant per sempre més" (Rodoreda 1979: 326).

El cos de la dona es converteix en la casa per a un altre ésser. És un espai que simbòlicament prové i pertany a l'home i que s'adreça a la finalitat d'hostatjar una nova vida. Aquesta imatge del ventre que es confon amb un habitacle es confirma quan Natàlia-Colometa pareix el primer infant i tot seguit li diuen que encara ha de fer "la casa del nen" (Rodoreda 2007: 117). I, si el cos és com una casa, la casa és com un cos –una figuració que ja intuïem a *Aloma*–, perquè l'alienació corporal ve acompanyada de la pèrdua de l'espai que s'habita. Els coloms van guanyant privilegis fins que s'apoderen de tot el pis: l'habitatge es converteix en un colomar. Quimet silencia qualsevol de les queixes i els desitjos de la protagonista, que es troba completament envoltada de la presència de les aus, fins que fa un primer gest de rebel·lió just abans de l'inici de la guerra, la "gran revolució amb els coloms", com s'hi refereix (Rodoreda 2007: 179), atemptant contra els seus nius –la segona insubordinació arribarà quan s'intentarà matar juntament amb els fills, de nou amb la intenció de prendre el control dels esdeveniments que afecten la seva vida. Amb això es proposa recuperar el domini de tots els espais de l'habitacle. És, també, una protesta

contra les càrregues familiars imposades, que han convertit el seu cos en un instrument més. Les fantasies de Quimet i la seva dedicació a la lluita republicana l'obliguen a ella a treballar, també, fora de casa i li comporten una gran escassetat material. Esgotada, sent que la vida es va fent més fosca: “els carrers, que eren com sempre, em semblaven estrets” (Rodoreda 2007: 149), explica quan comença la nova feina i, precisament, és aquesta sortida de la casa familiar que li fa perdre'n el control definitiu, perquè els nens comencen a deixar entrar-hi els coloms. Se sent sola, en un ambient indiferent i deshumanitzador: “ningú no s'adonava de mi i tothom em demanava més com si jo no fos una persona” (Rodoreda 2007: 171). La casa, de fet, de vegades es fa una presó però al mateix temps és un refugi, de manera que ser-ne expulsat provoca un desequilibri. És una ambivalència que altres textos que hem vist exploren, com *La passió segons Renée Vivien* o «Te deix, amor, la mar com a penyora», en què les protagonistes se senten oprimides i incompreses a casa seva, però les pertorbarà que les facin fora i miraran de recrear un espai familiar i segur.

En aquesta batalla per recuperar la casa, la protagonista té la impressió que la seva corporalitat està en perill, perquè és la casa-cos el que defensa. Sent com si tornés enrere, com si desnasqués –aquest desnéixer que en l'obra de Marçal és desitjat, aquí és una amenaça. El melic és el punt corporal per on tem que pot ser xuclada, perquè és un vestigi del cordó que la unia a un altre cos. De fet, en el naixement del fill, la llevadora li havia explicat que “el melic és la cosa més important de la persona” (Rodoreda 2007: 119). Per això, al final de la novel·la, en un gest amorós de protecció, tancarà el melic de l'estimat.

I em despertava a mitjanit, com si m'estiessin els dintres amb un cordill, com si encara tingués el melic del néixer i m'estiessin tota jo pel melic i amb aquella estirada fugís tot: els ulls i les mans i les ungles i els peus i el cor amb el canal al mig amb una gleva negra de sang presa, i els dits dels peus que vivien com si fossin morts: era igual. Tot era xuclat cap al no-res altra vegada, pel canonet del melic que havien fet assecat lligant-lo. I al voltant d'aquesta estirada que se me'n duia, hi havia un núvol de plomes de colom, flonjo, perquè ningú no s'adonés de res. (Rodoreda 2007: 177)

La confusió i l'assimilació entre els coloms i les persones es dona en diferents passatges. Quimet, per exemple, explica als amics “que els coloms eren com les persones amb la diferència que els coloms feien ous i podien volar i anaven vestits de ploma, però que a l'hora de fer fills i mirar d'alimentar-los, eren igual” i Mateu assegura que no se'n podria menjar cap, “perquè li semblaria que matar un colomí nascut a casa era com matar algú de la família” (Rodoreda 2007: 129). Així, ens acostem de mica en mica a una metamorfosi cada vegada més evocada, fins que els coloms es confonen amb els fills. Quan tota la casa ja en va plena, Natàlia-Colometa explica a l'amic “que els nens i els coloms eren com una família... que coloms i nens era tot u” (Rodoreda 2007: 172-173). I, quan comença la fam extrema i la dona ja no pot aconseguir aliments, descriu així la situació: “Tenia dues boques obertes a casa i no tenia res per omplir-les” (Rodoreda 2007: 202), una imatge que recorda uns pollets que esperen amb els becs oberts que els omplin els paps. Altrament, quan Quimet mor a la guerra, el seu cos absent és suplert pel d'un colom, potser per la necessitat de corporalitzar la mort, un gest que facilita el dol; la dona puja al terrat en saber la notícia, i allà veu el cos inert de l'au:

I a dintre, al fons, de panxa enlaire, hi havia un colom, aquell de les llunetes. Tenia les plomes del coll mullades per la suor de la mort, els ulls enlleganyats. Ossos i ploma. Li vaig tocar les potes, tot just passar-li el dit pel damunt, plegades endintre, amb els ditets fent ganxo avall. Ja estava fred. I el vaig deixar allí, que havia estat a casa seva. (Rodoreda 2007: 205)

De fet, molt després, quan la protagonista ja portarà una vida plàcida casada amb Antoni, l'adroguer, un dia pensarà en el cos absent de Quimet. En aquesta fabulació, el cos, matèria orgànica, es fusiona amb la natura, amb l'entorn, i repeteix la idea ja evocada de la provenença del propi cos del de l'home:

(...) i pensava que no sabia on havia mort ni si l'havien enterrat, tan lluny... ni si encara s'estava damunt de la terra i de l'herba seca del desert d'Aragó amb els ossos al vent; i que el vent els colgava de pols, fora dels de les barnilles de les costelles com una gàbia buida fent bomba que havia estat plena de pulmó de

color de rosa amb forats que anaven lluny i bestioles. I les barnilles i eren totes fora d'una que era jo i quan vaig trencar-me de la gàbia de barnilles, de seguida vaig collir una floreta blava i la vaig desfullar i les fulles queien giravoltant d'enlaire com els granets del blat de moro (...). (Rodoreda 2007: 249)

El paral·lelisme entre els coloms que envaeixen la casa i els fills que colonitzen el cos es troba reforçat pel somni que té la protagonista després de la mort de Quimet i d'haver decidit que acabarà amb la vida dels infants i amb la seva, quan sent que no pot més: la idea de matar els fills li fa revenir els seus atacs contra les aus. És un somni en què nens i coloms es confonen:

Em vaig adormir amb el cap que se'm partia i amb els peus com un glaç. I van venir unes mans. El sostre de l'habitació es va fer tou com si fos de núvol. Eren unes mans de cotó fluix, sense ossos. I mentre baixaven es feien transparents, com les meves mans, quan, de petita, les mirava contra sol. I aquestes mans que sortien del sostre juntes, mentre baixaven es separaven, i els nens, mentre les mans baixaven, ja no eren nens. Eren ous. I les mans agafaven els nens tots fets de closca i amb rovell a dintre i els aixecaven amb molt de compte i els començaven a sacsejar: de primer sense pressa i aviat amb ràbia, com si tota la ràbia dels coloms i de la guerra i d'haver perdut s'hagués ficat en aquelles mans que sacsejaven els meus fills. Vola cridar i la veu no em sortia. Volia cridar que vinguessin els veïns, que vingués la policia, que vingués algú a empaitar aquelles mans, i quan ja tenia el crit a punt de sortir, em repensava i tancava el crit a dintre perquè la policia m'hauria agafat perquè en Quimet havia mort a la guerra. (Rodoreda 2007: 213-214)

Aquest sentiment reprimat de rebuig cap als fills perquè són una càrrega no es pot exterioritzar, és socialment inacceptable, segurament per això es formula en el terreny dels somnis. El crit d'auxili que ofega, amortit perquè se sent aïllada i abandonada, creient que ningú acudirà en la seva ajuda, sinó ben al contrari, perquè forma part del bàndol perdedor i menyspreable, se li quedarà dedins fins al final del relat, quan se'n podrà alliberar.

Com anem veient, el contacte entre cos i espai és estret. El cos es percep des de conceptes espacials, i en depèn: el subjecte es produeix a partir dels

espais que l'envolten (Iaffa 2016). La concepció del cos com una casa o de la casa com una entitat corporal, això és, l'aproximació i la confusió de les dues realitats, és una figuració reconeixible en l'imaginari artístic contemporani. La casa-cos és una construcció recurrent, especialment present en l'art feminista des dels anys setanta. És una imatge que remet a la crisi de l'espai, configurat dicotòmicament entre públic i privat, i a l'augment de les representacions del cos des de noves mirades (Amorós 2012). L'associació o la fusió entre el cos femení i la casa pot ser una revalorització de les tasques pròpies de l'àmbit privat, però també una denúncia del lligam opressiu a l'espai domèstic, de l'alienació de la identitat (Amorós 2012: 75-78). Voldria il·lustrar-ho amb el poema «Mestressa de casa» d'Anne Sexton, que personifica la llar, confonent-la amb la imatge de la dona-mare, nodridora dels homes:

Hi ha dones que es casen amb cases.
És una altra mena de pell; té cor,
boca, fetge i budells que funcionen.
Les parets són permanents i rosa.
Mireu-la allí tot el dia de genolls
i com fidelment es renta.
Els homes hi entren per força, empesos com Jonàs
dins la mare robusta.
Una dona és la seva mare.
Això és el més important. (2011: 65)

En el fil del poema, el cos de la protagonista de *La plaça del Diamant*, com vèiem, s'assimila al pis: és una entitat preservadora, que ha de tenir cura dels seus habitants. Per això, no és estrany que els homes vulguin integrar aquest redós protector. El desig de fusionar-se amb la casa l'expressa primer Quimet, que quan té uns dies de permís del front no vol sortir de la llar i només somia quedar-s'hi per sempre, fins al punt d'incorporar-se a la seva matèria: "en Quimet no parava de dir que enlloc del món no s'estava tan bé com a casa i que quan s'hauria acabat la guerra es ficaria a casa com un corc a dintre de la fusta i que ningú no l'en trauria mai més" (Rodoreda 2007: 200). Aquesta mateixa imatge

l'evocarà el seu fill de gran, quan li toca fer el servei militar i preferirà quedar-se a Barcelona, perquè després de l'experiència d'haver hagut d'anar a una colònia durant la guerra, "li havia quedat com una mena de deliri d'estar a casa, d'estar sempre a casa, com un corc a dintre d'una fusta; i que aquest deliri no li havia passat ni li passaria mai" (Rodoreda 2007: 257). Aquí m'agradaria recordar el conte «La llet de la mort» de Marguerite Yourcenar reprès per Marçal (2004: 138-139) per il·lustrar l'explotació que els homes fan del cos de la dona: per aconseguir construir una torre, tres germans fan cas d'una llegenda segons la qual és necessari un cadàver que sostingui el mur. Sacrifiquen la dona d'un d'ells i, com que aquesta té un nadó, quan l'empareden deixa un pit fora per poder seguir alimentant-lo. És, doncs, la cruel imatge de la dona-casa que va morint mentre té cura dels altres. La imatge de fusió entre el cos de Natàlia-Colometa i el pis és ben clara en la descripció que fa la dona de com se sent després que el seu dia a dia es torni més fosc perquè ha rebut la notícia que Quimet ha mort:

A la nit, si em despertava, tenia tots els dintres com una casa quan vénen els homes de la conductora i ho treuen tot de lloc. Així estava jo per dintre: amb armaris al rebedor i cadires de potes enlaire i tasses per terra a punt d'embolicar amb paper i ficar en una capsa amb palla i el somier i el llit desfet contra la paret i tot desordenat. (Rodoreda 2007: 207)

Més endavant, continuarà la corporalització de l'habitatge amb la casa de l'adroguer. Un cop acceptarà casar-s'hi, li desagradarà i la descriurà comparant-la amb un òrgan estret: "No m'agradava res: ni la botiga ni el passadís com un budell fosc" (Rodoreda 2007: 236). Tanmateix, la reformaran al gust d'ella i, en la mudança, decidirà no portar-hi res del pis antic. A partir d'aleshores tindrà angúnia a l'exterior i viurà un temps tancada a la casa, fins que al cap dels anys en podrà sortir per passar estones als parcs. La casa, disposada com ella vol, vigilada per Antoni de qualsevol amenaça –com simbolitza la seva estratègia de tenir miralls que li permeten veure els lladres–, serà un espai protector, un espai conquistat, idea que reprendrem al final de l'apartat.

A *La plaça del Diamant*, la idea del suïcidi apareix per primera vegada en el rerefons d'una sentència que pronuncia l'amic de Quimet quan arriba el primer

colom i el tenen tancat: “En Mateu va dir que més valia que el matéssim, que més li valia morir que viure lligat i presoner” (Rodoreda 2007: 122). És una idea exacerbada, romàntica, on la llibertat individual es valora per sobre de la vida. També arquetípicament romàntica serà la primera expressió de la voluntat de morir, aquesta vegada per part d’una amiga de la protagonista, Julieta –nom que la lliga al tràgic personatge shakespearà–, que assegura que si maten el seu promès, amb qui ha passat una nit idealitzada, es llençarà al mar. L’amiga dibuixa un futur de felicitat gràcies a la revolució, a les antípodes del que viu la protagonista, molt més realista. La mort per amor o per la llibertat, hiperbòlica i mitificada, contrasta amb la cruesa de la decisió que ha de prendre Natàlia-Colometa davant la impossibilitat d’alimentar els fills. Campillo assenyala que el motiu del menjar és present des de l’inici de la novel·la (en què la protagonista treballava en una pastisseria) i determina la duresa del temps de la guerra i la postguerra, i es vincula, també, a l’adroguer, que venia les veges per als coloms, i que serà qui evitarà el suïcidi de la protagonista proporcionant-li menjar, “quan ella i els fills s’estan morint literalment de gana” (2011: 264). La seva despersonalització ha arribat a tal punt, que deixa de sentir, en una anestèsia emocional imprescindible per a poder sobreviure:

I a l’últim vaig entendre què volien dir quan deien aquesta persona és de suro... perquè, de suro, ho era jo. No perquè fos de suro sinó perquè em vaig haver de fer de suro. I el cor de neu. Em vaig haver de fer de suro per poder tirar endavant, perquè si en comptes de ser de suro amb el cor de neu, hagués estat, com abans, de carn que quan et pessigues et fa mal, no hauria pogut passar per un pont tan alt i tan estret i tan llarg. (Rodoreda 2007: 207)

La materialització del cos, concretament del cor, s’evoca poc abans, quan ha de deixar el fill a la colònia perquè no el pot alimentar: “I jo em vaig haver de fer un cor de fusta” (Rodoreda 2007: 204). La transformació és una estratègia de supervivència. La brutalitat del context supera la persona, la porta al límit, fins al punt que es fa necessari explorar noves condicions per poder tirar endavant. Viure es torna una inèrcia, una no-resistència a la mort. Quan sonen les sirenes no es mou del llit amb els fills –“Si havíem de morir, moriríem així”, diu (Rodoreda

2007: 208-209)– i la notícia de la mort de Mateu l'apropa al final de la vida. El cos es minva, s'empetiteix. És un mapa que assenyala totes les misèries, com els efectes de la guerra i la maldat. Per això no es pot sostenir. Els cossos dels fills, fets de la pròpia carn, donen compte de la degradació, perquè van minvant:

I una nit, amb la Rita a un costat i l'Antoni a l'altre, amb les barnilles de les costelles que els foradaven la pell i amb tot el cos ple del dibuix de les venes blaves, vaig pensar que els mataria. No sabia com. A cops de ganivet no podia ser. Tapar-los els ulls i tirar-los daltabaix del balcó no podia ser... ¿Si només es trencaven una cama? Tenien més força que no pas jo, més força que no pas un gat sec. No podia ser. (Rodoreda 2007: 213)

Aleshores té lloc la segona revolta de Colometa-Natàlia, enfront d'una situació extrema i descontrolada, un episodi que es narra del capítol XXXIV al XXXVI. La decisió de morir és un anhel pel no-res, pel buit. Si a Rodoreda normalment s'entremescla la voluntat de recuperar un temps anterior, ara és sobretot la necessitat de deixar de ser. Serà el cos, aquest espai alienat que reflecteix les penúries, el focus de l'atac. La dona decideix cremar-lo amb sulfumant després d'haver matat els fills.

Allò s'havia d'acabar. Vaig buscar l'embut. Ja feia dos dies que no havíem tastat res. (...) El vaig agafar i no sé per què el vaig rentar i el vaig desar a dintre de l'armari. Només em calia comprar el sulfumant. Quan dormirien, primer l'un i després l'altre, els ficaria l'embut a la boca i els tiraria el sulfumant a dins i després me'n tiraria jo i així hauríem acabat i tothom estaria content, que no fèiem cap mal a ningú i ningú no ens estimava. (Rodoreda 2007: 214)

L'embut és un element prou estudiat: un objecte amb una forma que es va estrenyent, com les diverses referències als carrers de la ciutat que es van fent estrets. Quan la protagonista dona compte de la seva arribada a la casa el posa en relació amb l'aparició a l'endemà del primer colom –“Em recordo del colom i de l'embut, perquè en Quimet va comprar l'embut el dia abans d'haver vingut el colom” (Rodoreda 2007: 122). L'estri l'adquireix el marit per al vi, i li diu que és delicat, que si cau es pot escantellar. L'objecte per a la mort té una

càrrega simbòlica considerable, només comparable al mar a *Jardí vora el mar* i a l'arbre a *Mirall trencat* i a *La mort i la primavera*. És l'única novel·la, doncs, on destaca un instrument material –el tros de vidre amb què Daniel es talla les venes no pren aquest caràcter simbòlic. Puc aventurar que això va en la línia de la importància que té la materialitat a la novel·la, fins al punt que la seva escassetat és el desencadenant darrer de la voluntat de morir i serà també allò que impedirà executar-la.

En el camí cap a l'adrogueria per comprar sulfumant, Natàlia-Colometa arriba a un punt molt pròxim a la mort. Quan divaga pels carrers, és invisible a la gent, malgrat la bestialitat que la recorre per dins: “mirant la gent que no em veia i pensant que no sabien que volia matar els meus fills cremant-los per dintre amb sulfumant” (Rodoreda 2007: 215). L'abisme al qual s'aboca revela la manca de sentit de la realitat, la insignificança d'una vida, el final de la qual no interfereix en la continuïtat del món. Acompanyem Natàlia-Colometa als límits de la mort, que fa sentir com irreal tot l'entorn. S'allunya tant de l'absurda normalitat del que l'envolta que, quan s'introdueix a l'església, entra en contacte amb una altra dimensió, amb el món dels morts. Veu boletes a l'altar, una muntanya de boletes com bombolles que es fa gran, boles blanques que es van tenyint de vermell i que fan olor de sang. Li recorden els ous dels peixos dins el sac embrionari, com si l'església en fos el ventre, en una imatge que, de nou, lliga el cos –tant l'humà com l'animal– a una casa: “Aquelles boletes eren com els ous de peix, com els ous que hi ha en aquella saqueta a dintre dels peixos, que s'assembla a la casa dels nens quan neixen, i aquelles boletes naixien a l'església com si l'església fos el ventre d'un gran peix” (Rodoreda 2007: 218). Un cant d'àngels les identifica amb “les ànimes de tots els soldats morts a la guerra” (Rodoreda 2007: 218). És un ambient oníric, obscur, propi d'un món de morts, infernal, del qual ella intenta fugir volant, com un colom –una altra vegada l'assimilació persona-ocell–, però sense escapatòria:

I amunt, jo amunt, amunt, Colometa, vola, Colometa... Amb la cara com una taca blanca damunt del negre de dol... amunt, Colometa, que darrera teu hi ha tota la pena del món, desfes-te de la pena del món, Colometa. Corre, de pressa. Corre més de pressa, que les boletes de sang no et parin el caminar, que no t'atrapin,

vola amunt, escales amunt, cap al teu terrat, cap al teu colomar... vola, Colometa. Vola, vola, amb els ulls rodonets i el bec amb els foradets per nas al capdamunt... i corria cap a casa meva i tothom era mort. Eren morts els que havien mort i els que havien quedat vius, que també era com si fossin morts, que vivien com si els haguessin matat. I vaig pujar l'escala amb els polsos que em foradaven els costats del front i vaig obrir la porta, que no trobava el pany per ficar-hi la clau, i vaig tancar la porta i m'hi vaig clavar d'esquena, respirant com si m'ofegués, i vaig veure en Mateu que em donava la mà i deia que no hi havia més remei... (Rodoreda 2007: 218-219)

La brutalitat de la proximitat de la mort la fa sortir de si mateixa i veure el món des de l'estranyament: "I ho anava mirant tot com si no ho hagués vist mai; potser perquè l'endemà ja no podria mirar, no sóc jo que miro, no sóc jo que parlo, no sóc jo que veig" (Rodoreda 2007: 222). Aconseguir el sulfumant, tanmateix, li fa tenir la sensació que a la fi pot controlar els esdeveniments que l'afecten: "Vaig respirar com si el món fos meu" (Rodoreda 2007: 223). Aleshores torna a tenir una visió, una aparició fúnebre que ara adopta la forma de llums blaus, un element que també hi serà a *El carrer de les Camèlies* en forma de flames i a *La mort i la primavera*, de bombolles. Per aquest fet, Pons Roig posa en relació els que moren en el ritual de passar pel riu a la novel·la inacabada amb els morts en la Guerra Civil a *La plaça del Diamant* (2017: 351). Els llums blaus recorden el color de la claror que fan els fanals en el temps de la guerra, quan es cobreixen perquè els avions no puguin atacar amb tanta facilitat. La visió de les boles vermelles i els llums blaus es pot vincular amb les paraules de Quimet quan torna del front i es queixa que l'estratègia dels fanals blaus no evita els bombardejos, i que ell els posaria de color vermell (Campillo 2002: 17). La dona no suporta aquesta aparició i intenta evitar-la, just en el moment que l'adroguer la crida, la fa tornar a la botiga i li ofereix una feina.

El suïcidi, doncs, es frustra. La pobresa de Natàlia-Colometa li impedeix pagar el sulfumant i, malgrat que aconsegueix que l'adroguer li fiï, això posa al descobert la seva vulnerabilitat i fa que l'home li ofereixi ajuda. És un fet ambivalent, que posiciona el personatge en una situació tensa. D'una banda, podem pensar que la dona no té el poder de decidir sobre la seva vida i que

manca de l'agència per posar-li fi quan desitja. Juntament amb Cecília d'*El carrer de les Camèlies* i del pare del protagonista de *La mort i la primavera*, són els únics personatges novel·lístics que sabem que intenten suïcidar-se però no ho aconsegueixen. De la resta, o bé desconeixem què els passa o bé acaben reeixint. Es tracta, a més, de personatges inserits en un entorn controlat i violent i els seus suïcidis són frustrats per algú altre. Ara bé, en realitat la voluntat de desaparèixer de Natàlia-Colometa ha estat en tot moment condicionada per les penúries materials, per evitar una degradació lenta i imparable, tant física com moral. La proposta d'Antoni li permet resoldre les mancances i, a més, la connecta de nou amb un altre ésser humà, després de sentir la indiferència del món.⁶⁰ Així, es fa evident que la dona compta amb les habilitats per sortir-se'n: aconseguir una feina i formalitzar un matrimoni que li garanteix seguretat a ella i als fills. És, doncs, un personatge supervivent, que sap acceptar l'ajuda quan se li presenta, i aquest no és un acte passiu: "calia viure" (Rodoreda 2007: 230), explica justificant-se de deixar el passat enrere, de no pensar en el marit mort. Al costat de l'adroguer, recupera el seu primer nom i el revesteix de dignitat amb la consideració de "senyora". Explica: "Em va costar d'aixecar el cap, però de mica en mica tornava a la vida després d'haver viscut en el forat de la mort" (Rodoreda 2007: 229).⁶¹ I de nou és el cos que revela el benestar present: "Els nens havien perdut la figura de ser nens només fets d'ossos. I les venes se'ls apagaven de color sota de la pell tranquil·la" (Rodoreda 2007: 229). Això no obstant, tot i que la vida es torna més confortable, la situació que dibuixàvem, la seva tensió, encara no s'ha resolt, sinó que es manté en latència durant anys. De fet, passa una temporada amb una gran angoixa creient-se que Quimet pot

⁶⁰ Per Fernández, la relació amb Antoni defuig l'heterosexualitat perquè s'allibera de la confrontació dels sexes: és "homosexual", un "queer kind of love - but love, it is" (1999: 109). La condició d'impotència sexual d'Antoni no ha passat per alt. Segons Maestre, a la novel·la s'hi representen dos models de masculinitat: la normativa, encarnada per Quimet –tot i que presenta certa ambivalència, en la mesura que Rodoreda defuig les caricatures binòmiques–, i l'alternativa, representada per Antoni, que es troba feminitzat, sense que això sigui "un tret degradant, sinó un correctiu que adquireix un significat simbòlic en l'emasculació del personatge" (2021: 37).

⁶¹ Seguint Martí, la protagonista i els seus fills van morint en vida durant el temps de guerra i, el "return to life" implicarà necessàriament l'accés, de nou, a la cultura, a l'educació dels fills, un estadi que suposa una evolució i la superació de la decadència de la guerra (2014: 30-31). De fet, quan va a comprar el sulfumant, de camí es planteja si podria demanar almoïna o cercar menjar a les escombraries, però es repeteix: "Havia après de llegir i d'escriure..." (2014: 222), com si això la frenés de la degradació.

ser viu i que, si torna i la troba casada de nou, l'apallissarà. I continua recordant els coloms i el colomar, des d'una mirada idealitzadora, i ho explica a les dones que troba al parc, fins al punt que l'arriben a anomenar "la senyora dels coloms" (Rodoreda 2007: 245). La vida inercial, al capdavant, no és una opció acceptable i al final se n'haurà d'alliberar.

L'episodi que anomeno del suïcidi simbòlic es desenvolupa en el darrer capítol de l'obra, el XLIX. Ha estat llegit com un "segon naixement" (Roca 1987) o com una catàbasi (Miralles 2007). Són, sens dubte, lectures complementàries, que posen en relació aquest moment amb episodis anteriors. D'una banda, Roca apunta que la protagonista experimenta "dos naixements simbòlics": al principi, quan s'ha de subjugar a Quimet i, al final, quan se n'allibera (1987: 247). El segon naixement està precedit per un temps de letargia, de recerca de solitud, de malenconia, d'inacció, perquè el benestar material del qual ara gaudeix no és suficient (Roca 1987: 248-249). La idea es reforça amb elements simbòlics, com les plomes, que la protagonista enterra si troba al parc, un element després, mort, que simbolitza allò que vol deixar enrere, de manera "que marca l'inici de sortida del túnel" (Roca 1987: 252). Amb l'autonomia dels fills –la noia pel matrimoni i el noi amb el fet simbòlic que li trenca el collaret de perles quan ballen, un objecte que recorda la columna de boles que la dona va trencar en el seu part– es desencadena el ressorgir, que es concreta en el passeig final (Roca 1987: 253). Es tracta d'un "ritual de sacrifici" del "propi passat", que comença amb un "autoreconeixement del propi cos" (Roca 1987: 254). Roca distingeix dues seqüències de fets: primer una de privada "ganivet-casa-incisió del nom" i després una de pública "plaça-crit-carrers" (1987: 258). D'altra banda, el temps que abraça des que Quimet i d'altres homes de l'entorn moren fins que la protagonista obté la feina que li facilita l'adrogar, Miralles (2007) l'interpreta com una catàbasi, una davallada als inferns, amb un malestar que s'allarga fins a la matinada en què es casa la filla. Observa que, per exemple, en el capítol XXXIV hi ha un passatge en què es mostra "la no adherència al món" de la dona, ja que travessa el carrer sense mirar i gairebé l'atropella un tramvia (2007: 182). Es fixa en com Colometa expressa que surt del "forat de la mort" en el capítol XXXVII: quan Antoni la crida per oferir-li la feina, es gira com la dona de Lot bíblica –que

ella mateixa al·ludeix—, que mira la desolació que ha deixat enrere, però a Colometa això no la condueix a una desgràcia, sinó a la salvació (2007: 187). En el darrer capítol, el que ara ens interessa, hi hauria una segona catàbasi: “un descens al fons mort d’ella mateixa, el temps del seu propòsit de matar els fills i suïcidar-se” (Miralles 2007: 184). Miralles veu en l’església un espai simbòlic: és on es va convertir en Colometa quan es va casar, és on va entrar desesperada quan els senyors pels quals havia treballat es varen negar a tornar a contractar-la i, ara, propicia l’inici de la segona catàbasi, que té lloc després del casament de la filla; al capdavall, l’església és un indret d’enterraments i casaments, de mort i vida (2007: 187-188). Malgrat que crec que no és una interpretació excloent amb la de Roca (1987) o Miralles (2007), em decanto per llegir aquest episodi final com un suïcidi simbòlic. De fet, els elements que hi intervenen agafen una dimensió figurativa que permet interpretar-los més enllà de la seva funció primera.

El benestar plàcid no és suficient per a la protagonista, perquè, com tants d’altres personatges rodoredians, necessita viure conscientment. Encara porta a dins tot el que va patir amb Quimet i amb la guerra. Després de les noces de la filla, es desperta a la matinada i no pot adormir-se, per això es vesteix. Sense explicar per què, agafa el ganivet de la cuina: “Vaig obrir el calaix de la tauleta de fusta blanca amb hule de quadrets al damunt i en vaig treure el ganivet de pelar patates que tenia la punxa fina” (Rodoreda 2007: 267). Tot seguit li venen al cap olors de moments passats, que li van desfilant per la ment. La configuració de l’escena juga amb els nivells interpretatius, amb l’ambigüitat d’unes accions que, tenint l’antecedent de l’intent de suïcidi, desperten l’alarma del lector. El record de les paraules de la senyora Enriqueta remetent a l’existència de fils de vida que han quedat oberts i que ella voldrà tancar, per acabar amb les històries del passat que encara la turmenten.

I la senyora Enriqueta m’havia dit que teníem moltes vides, les unes entreteixides amb les altres, però que una mort o un casament, de vegades, no sempre, les separava, i la vida de debò, lliure de tota mena de fils de vida petita que l’havien lligada, podia viure com hauria hagut de viure sempre si les vides petites i dolentes l’haguessin deixada sola. (Rodoreda 2007: 268-269)

De fet, esmenta de nou el ganivet després d'evocar el salfumant, com si els dos artefactes fossin assimilables, com si tinguessin la mateixa finalitat: "l'olor del gra i el de les patates i el de la bombona de salfumant... El ganivet tenia el mànec de fusta" (Rodoreda 2007: 269). Al ganivet se li han atribuït significats diversos. Roca hi veu un símbol sexual i l'escena en què apareix és un "moment iniciàtic, en el qual la protagonista es purifica i agafa forces per poder afrontar la prova final: el seu segon naixement" (Roca 1987: 254-256). Per Arnau, el ganivet, que apareix en diverses ocasions, representa el sofriment d'una manera que arriba a assimilar-se a la identitat de la protagonista, fins que al final és el símbol de l'alliberament (2008: 20). Fora de l'espai domèstic on s'associa a la feminitat, a l'exterior, per Buendía-Gómez correspon a la masculinitat i a la mort, i és l'objecte amb què la dona vol "matar a la mujer vieja que lleva en su interior", a Colometa, per fer ressorgir Natàlia (2006: 171). A això hi afegiria que és una arma que es pot utilitzar per matar-se –de fet, la protagonista de *Del que hom no pot fugir* amenaça de treure's la vida amb aquest instrument–, per tant, cal recalcar que l'escena remet a la possibilitat que hi hagi un suïcidi.

La dona surt de casa, amb els records que se li fan "una nosa al coll", travessa les vies del tramvia sense mirar, "agafant fort el ganivet i sense veure els llums blaus" i arriba als espais de la "vida vella" (Rodoreda 2007: 270). És un itinerari de retorn que ja feia Aloma i que farà Cecília Ce, però, en aquest cas, no es desitja tornar als orígens, recuperar els temps passats, sinó ben al contrari, desfer-se'n. Inscriu a la porta de l'antic edifici el seu malnom: "amb la punta del ganivet i amb lletres de diari vaig escriure Colometa, ben ratllat endintre i, com d'esma, vaig posar-me a caminar i les parets em duïen que no els passos, i vaig ficar-me a la plaça del Diamant" (Rodoreda 2007: 271). Es tracta d'un gest que ha rebut diferents interpretacions. Per Arnau, inscriure el nom a la paret, imitant les balances que hi havia gravades, "és el símbol de l'equilibri i de l'autonomia", tenint en compte, a més, que ho fa amb un ganivet que és com si fos una espasa, de manera que acaba com un heroi amb la vida anterior (1979: 165-166). Culleton assenyala que, amb això, s'apodera d'una part de la seva vida viscuda des de la passivitat, que pren el control de qui és i de qui ha estat marcant l'espai

ocupat (2002: 115-116). Per Fayad (1987), la formació del subjecte, com a *La senyora Dalloway*, segueix un “process of becoming”, que culmina quan s’apropia del nom de Colometa escrivint-lo, fent-se seu el passat, i fa un crit, com de (re)naixement. Per la seva banda, Campillo ho explica com una manera de signar la que ha estat la seva història, que ha acabat; de fet, Natàlia és “un nom que etimològicament connota naixença i, doncs, es vincula al ressorgiment del jo” (2011: 263). Podriem afegir-hi que amb el ganivet, objecte per a la mort, mata el fil de la seva vida que ha estat Colometa i que el pis encarna: clava el ganivet a la casa-cos.

La plaça del Diamant és un espai que, amb les cases que l’envolten, li sembla que es va estrenyent, com un embut, un instrument vinculat en els preparatius de l’intent de suïcidi. Tot seguit se li apareix Mateu amb un colom a l’espatlla. Campillo s’adona de la dimensió simbòlica de la plaça, on sabem que varen afusellar Mateu, “un lloc de vida”, “però també de mort i de mutació”, allà on la protagonista va perdre la identitat que ara recupera (2002: 23). Per Roca, a la plaça tenen lloc els dos naixements, els dos inicis d’una nova vida; ara bé, si primer era un espai alegre i animat però amb una protagonista passiva, ara és un lloc buit i trist, però amb ella activa i controladora de la situació (1987: 258). I aleshores, fa un crit:

(...) amb els braços davant de la cara per salvar-me de no sabia què, vaig fer un crit d’infern. Un crit que devia fer molts anys que duia a dintre, i amb aquell crit, tan ample que li havia costat de passar-me pel coll, em va sortir de la boca una mica de cosa de no res, com un escarabat de saliva... i aquella mica de cosa de no res que havia viscut tant de temps tancada a dintre era la meva joventut que fugia amb un crit que no sabia ben bé què era... (Rodoreda 2007: 271)

És un crit com el que havia fet en el part del primer fill, un crit, doncs, de naixement, però alhora és el crit d’auxili que no pot fer quan té el somni en què els fills es confonen amb els coloms. També quan Natàlia-Colometa intenta alliberar casa seva, es diu que un colom surt volant de l’habitació petita “com un crit” (Rodoreda 2007: 177). Fugí l’invasor de la casa, com surt tot el que ha anat subjugant el cos amb el crit final. Ara pot treure tota la misèria que porta dins.

Torna a casa i Antoni l'espera, amoïnat, "s'havia despertat de sobte com si l'haguessin avisat d'una desgràcia" (Rodoreda 2007: 272). L'escena que es recrea, fet i fet, remet a la d'un suïcidi: la dona surt de matinada amb un ganivet a la mà i el marit està a casa angoixat, tement que ha passat alguna cosa. És, però, el suïcidi simbòlic d'una part de si mateixa, d'un fil de vida petita que encara arrossegava i que no li permetia viure plenament.⁶² Tornen a adormir-se i en despertar-se ella sent que surt "de la nit de cada nit" (Rodoreda 2007: 274).

Ara, la casa-cos és un espai propi: se sent còmoda allà on viu i amb l'home que l'acompanya. En l'escena final, s'entrellaça a Antoni, aproximant-hi voluntàriament el seu cos, fusionant-lo en el seu: "era com si sentís viure tot el que tenia a dintre, que també era ell: el cor primer de tot i la freixura i el fetge, tot negat amb suc i sang" (Rodoreda 2007: 273), referint-se a una interioritat que, per imatges que s'han anat creant al llarg de la novel·la, recorda els elements d'una casa. Natàlia ja no és la costella despresada d'un home, sinó que el seu cos, disposat encara al contacte, s'acosta lliurement a l'aliè per nodrir-se'n. Antoni és, també, casa, perquè és ell qui li ha proporcionat aquest espai tan íntim, tan lligat a la identitat i, com hem vist, qui s'encarrega de protegir-lo amb un dispositiu de miralls. I malgrat que Natàlia podria trobar-s'hi com una intrusa –recordem que no va voler emportar-se res del pis antic–, en realitat sent que és un espai guanyat, que li pertany: posant el dit al melic de l'home –el punt corporal que havia percebut com a més fràgil, i també un vestigi de la unió entre dos cossos–, com un cordó umbilical que li permet protegir-lo a la vegada que enriquir-se'n, embolcalla l'Antoni-casa i hi comença una nova vida, després de la mort simbòlica de la casa-cos antiga.

⁶² En el pròleg a *La plaça del Diamant*, Rodoreda ens guia cap aquesta interpretació: "El moment en què la Colometa, de tornada de la mort del seu passat, entra a casa seva mentre va naixent el dia i abraça el seu segon marit, l'home que l'ha salvada de totes les misèries de la vida, és una escena d'amor profund. 'I vaig pensar que no volia que se'm morís mai...' I li fica el dit al melic 'perquè cap bruixa dolenta no me'l xuclés pel melic i em deixés sense Antoni'. I el mot contents, darrer de la novel·la, no és pas gratuït. No el vaig posar perquè sí. Deixa entendre que, encara que al món hi hagi tanta tristesa, sempre el pot salvar algú amb una mica d'alegria. Uns quants ocells, per exemple" (2007: 64).

3.2.6. EL DESIG DE L'INEFABLE A *EL CARRER DE LES CAMÈLIES*⁶³

Després de l'èxit de la novel·la anterior, *El carrer de les Camèlies*, reconeguda amb el Premi Sant Jordi, es presta a lectures comparatives per part de la crítica, que mira de trobar-hi les afinitats.⁶⁴ Fet i fet, tenim de nou una obra protagonitzada per una dona, Cecília Ce, que fa de narradora en primera persona de la seva vida, en un discurs que sovint s'acosta a l'onirisme i pren una volada simbòlica. Rodoreda continua amb una predilecció per la dona caiguda, contrària als paradigmes de la feminitat: la subjectivitat femenina s'hi construeix des de la marginalitat (Arkininstall 2004: 108-136). Ara, però, el personatge està caracteritzat per sobre de tot per la inadaptació, la fugida i la recerca de quelcom que és canviant, inconcret, i aquesta comesa la farà vagarejar al llarg de la seva joventut, sense acabar de trobar un lloc on establir-se fins al final, quan la casa pròpia simbolitzarà la llibertat i l'encaix en el món. La crítica ha mostrat interès principalment per la construcció espacial i el recorregut de la dona. S'ha fixat en el viatge iniciàtic –amb el referent de *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Louis-Ferdinand Céline– per una ciutat hostil (Arnau 2000a, Pla 2015), el camí de transició, inestable, per on es mou la protagonista, entre el marge i el centre (Barnett 2008) o la subversió dels límits de la ciutat a partir de l'acte de caminar-hi (Bru-Domínguez 2012). També en la representació de la Barcelona de la postguerra com un espai inhòspit i trist, marcat per la derrota, despersonalitzat i transformat (Marín 1993, Phillips 2012, Nadim 2018 o Campillo 2021) o en el rerefons dels esdeveniments històrics que impacten en els actes quotidians i la configuració d'una memòria col·lectiva a partir de les experiències individuals (Navajas 1991 o Scala 2016). I en el vincle entre l'ús de l'espai i la construcció

⁶³ Vaig bastir una primera anàlisi comparada d'*El carrer de les Camèlies* amb *Feliçment, jo sóc una dona* de Maria Aurèlia Capmany a Zurrón (2018). A partir d'aquell article, vaig elaborar un text dedicat exclusivament a l'obra de Capmany (Zurrón 2019b). Tanmateix, en aquest capítol recupero només les idees inicials de les dues publicacions perquè la perspectiva de lectura és completament diferent.

⁶⁴ Rodoreda explica el procés d'escriptura d'aquests anys al pròleg de *Mirall trencat*: "Per escriure *El carrer de les Camèlies* vaig necessitar dos anys. *La plaça del Diamant* m'havia esgotat i el cansament em durava. Entre temps, escrivia contes, gènere que no demana tant d'esforç. Seria el recull de *La meva Cristina...*, llibre difícil de fer, molt treballat. La infantesa de la Cecília, no sé per què, em va inspirar un altre capítol de la novel·la d'una família on el jardí ja prengué vida: 'Els nens'. Ja tenia dos capítols de *Mirall trencat*, que s'anava construint sense que a penes me n'adonés. I amb un estil que no era el meu. Després d'haver escrit *El carrer de les Camèlies* vaig refer *Aloma*, novel·la de joventut" (1991: 17).

del gènere (Yang 2012), la corporalitat (Bru-Domínguez 2013a i 2013b) o la dominació i el control a què sotmeten els personatges masculins (Palau 2008).

El suïcidi, en aquesta novel·la, no té el pes que assoleix en d'altres com *La plaça del Diamant* o *Mirall trencat*: és un acte que no arriba a desenvolupar-se i que fins i tot s'explica des de la intranscendència. Tanmateix, Cecília intenta treure's la vida dues vegades i la poca rellevància que li dona la podem entendre com l'habitució a la violència continuada que pateix. A més, hi ha una connexió amb l'embaràs i l'avortament –amb un eco a la narrativa de Víctor Català– que culmina el procés que en la novel·la anterior s'intuïa.

La desadaptació, la vulnerabilitat i el sentiment que no es pertany enlloc són claus en la configuració de la protagonista. Es poden explicar perquè creix en una família que no sent com a pròpia. És, de nou, una noia òrfena, però en aquest cas per una circumstància extrema, ja que l'abandonen de nadó al carrer. Una família acomodada la recull i la cria com si en fos filla, si bé li fa evident en tot moment que el lloc que ocupa no li pertany, com passarà amb Maria a *Mirall trencat*, a qui li van fent notar que és una *outsider*. El veïnat especula sobre els seus orígens: potser el “pare era un criminal” (Rodoreda 2015: 9) o tal vegada “un home molt dolent”, per això la nena té “orelles de criminal” (Rodoreda 2015: 14) –un determinisme que recau sobre la jove d'orígens incerts que recorda el model de *La filla del mar* de Guimerà. Una veïna especula en un sentit contrari, i fa una observació que acaba sent predictiva –arran de la qual Cecília detestarà un color que ja ens és familiar, el violeta: “Va venir una senyora alta amb un vestit de color de violeta i un vel amb una piga de vellut a sota de l'ull, i violetes al pit i sabates de color de violeta, i tot passant-se la mà per les violetes del pit va dir que el meu pare devia ser un home com se'n veuen pocs perquè jo tenia una cara de nimfa i de santa, que la feina que tindria amb els homes quan seria gran faria por” (Rodoreda 2015: 16). Li impedeixen anar al col·legi perquè no es descobreixi que és recollida i la senyora que li fa de mare no dubta a explicar que no és una filla pròpia. Als dotze anys, té ben arrelada la sensació que és diferent: “jo no era com els altres” (Rodoreda 2015: 44). Cecília interioritza aquest desclassament, aquest sentiment d'estar en els límits del món que s'habita. Per això somia en una fugida que, a diferència de les novel·les anteriors, ara es

materialitza. S'instal·la en un espai marginal i alteritzat, les barraques de Montjuïc –que tenen la màxima expansió en la dècada dels cinquanta, per donar resposta al fenomen creixent de la migració–, i exerceix la prostitució:⁶⁵ defuig, doncs, els espais privats i domèstics per entrar a l'espai públic, ara bé, hi ocupa els racons més descentrats. El carrer és un indret vigilat i controlat, per tant, la llibertat hi és una ficció: Cecília hi és seguida, espiada, fotografiada i increpada.

Una novel·la publicada tres anys després, *Feliçment, jo sóc una dona* (1969) de Maria Aurèlia Capmany, malgrat que adopta un to més irònic i directe, hi manté molts elements argumentals en comú, possiblement per la necessitat en la dècada dels seixanta de fer parlar dones que s'escapen dels rols convencionals que dictamina la societat franquista i catòlica, que es troben en el marge i que no poden conformar-se amb el que se n'espera: el matrimoni i la maternitat. La seva protagonista, Carola, desconeix qui és el pare i és abandonada per la mare, fuig i canvia constantment de casa, de nom i d'identitat, és incapaç d'adaptar-se, es dedica a la prostitució, vagareja per Barcelona, intenta matar-se prenent una gran quantitat de somnífers i, al final, pren el control de la seva vida, fet que implica l'autoconeixement, la definició d'una identitat, que té, a més, una dimensió corporal: “de mi mateixa no hi ha mai res que suposi, car ho sé tot, com un pes, o com un dolor de mi mateixa, sobre el meu propi cos que és el meu món” (2011: 16).

La identitat a *El carrer de les Camèlies* es presenta com una ficció: és inestable i discursiva. Si tot el veïnat divaga constantment sobre l'origen de la protagonista, atribuint-li històries diferents, el nom, com passava a la novel·la anterior, reflecteix la fragilitat identitària. La jove no té ni cognom: quan la troben, porta un paper enganxat en què ha quedat a mig escriure. La recerca del pare serà, també, la recerca del llinatge interromput, trencat. Al final, descobrirem que va ser el vigilant qui li va posar el nom, amb la intenció que es digués com una

⁶⁵ Pot ser interessant advertir que Rodoreda, si més no en els anys trenta, considera que la prostitució és degradant i s'hauria de fer desaparèixer: “Nosaltres havem cregut sempre que la prostitució, el gran problema de l'abolició de la prostitució, és, dintre d'un país lliure, liberal i sa d'esperit, dels més transcendents. A desgrat d'haver aparegut a Clarisme un article de Ventura Plana sobre aquest tema més aviat refractari a l'abolició, ens cal dir que la creiem necessària i imprescindible” (Rodoreda 1934 citat per Miró i Mohino 2008: 96).

na que de petit havia estimat i que havia mort, una circumstància que desmitifica el propi relat i el patetitzava. Això es troba en sintonia amb el discurs vital de Cecília, que l'entorn imagina i inventa. En aquest sentit, un dels homes amb qui viu, Cosme, també hi especula, cosa que la condueix a la primera autoagressió: “¿De què vivies?, anava dient. ¿De les bruses? Mentida. I quan es va posar a roncar jo tenia ganes de plorar i no podia; pels crits i per la nit perduda i per la rosa llençada” (Rodoreda 2015: 99-100). Els homes la fiscalitzen, la sotmeten i la fan embogir, posen en dubte la seva història i la rebaixen. De fet, hi ha una tensió en les possibilitats de parlar de la dona, en l'expressió. El senyor que li fa de pare és qui l'educa i li va dient tot allò que ha de memoritzar: quan la nena descriu les coses amb un vocabulari propi, la corregeix fent-li dir el nom apropiat, la convencionalitza, la fa entrar dins el món civilitzat. Cecília, però, serà un personatge que mostrarà resistència a aquests esforços de domesticació.

La fragilitat d'una identitat que no es pot enunciar té un impacte en la corporalitat –com en la sentència de Capmany, identitat i cos es lliguen. Constantment es descriu que a Cecília li fa nosa el cos: les orelles li molesten –perquè la veïna li ha dit que semblen de criminal– i fins i tot intenta cremar-se les, s'esforça per assemblar-se a una nena que ha vist acompanyada del pare i no se sent còmoda amb la roba que li posen. També es fa referència a malalties –una molt forta, de nena, després d'haver-se escapat– i a malestars. Quan viu sotmesa i presonera d'Eladi, aquest li pren la roba i la fa anar nua, una nuesa despersonalitzadora; de fet, en aquest passatge es compara amb un “ocell a la gàbia” (Rodoreda 2015: 151). Bru-Domínguez, des dels estudis de la corporalitat, identifica una tensió sobre els límits del cos, que es construeix “as porous and excessive” (2010: 314), permeable, incorporant tant elements sublims com abjectes. Cecília es mira contínuament al mirall, un recurs que s'utilitza al llarg de la novel·la per mostrar la recerca de la imatge, de la identitat. Després de sobreviure al segon intent de suïcidi, quan ja es troba amb Esteve, es mira de nou al mirall i el cos ja no li sembla tan bonic. Es mira de dalt a baix, intentant reconèixer-se i trobar-se. El seu cos ha tingut un preu, per això el descriu segons paràmetres monetaris, com si fos una entitat fragmentable, una peça d'escorxador. Però sent que arriba el moment d'apropiar-se'n: “vaig preguntar al

mirall què devia valer cadascun dels meus ossos. El ventre no compta, el pit no té preu, el cor a desar. Havia de viure des de la mort. Una vida són molts dies. Em vaig aixecar tan alta com era i vaig dir a la Cecília del mirall que havia de fer alguna cosa si no volia morir en un llit d'hospital i acabar mal enterrada" (Rodoreda 2015: 182).

Els objectius de Cecília són difosos. Hi ha un anhel continuat per trobar el pare –on Arnau (1979: 169) hi veu un complex d'Èdip–, però és un desig ambigu, que es confon amb la recerca de l'amor. Això es concreta en les fugides, una via de rebel·lió i també de persecució del desconegut, un viatge que fa por, però que és a la vegada excitant. A la primera fugida narrada, que enceta el tercer capítol, és encara una nena i va a buscar el progenitor, deixant enrere una casa plena de gent que enraona sobre els seus orígens. Després s'escapa per anar al Liceu, per veure-hi els músics, ja que creu que pot ser l'ocupació del seu pare pel nom que li ha posat. Més endavant, passa una nit idealitzada en un bosc amb un noi, Eusebi, i uns anys després es fuga amb ell per anar a viure a les barraques. Quan la seva relació amb el jove acaba es trasllada a una altra barraca, i després anirà trobant homes que li oferiran una casa: quan la situació es fa insostenible, sempre és la coneixença d'un nou home el que facilita l'escapada. El desig inconcret de Cecília, adreçat al desconegut –el pare, l'amor, els infants–, sembla, doncs, destinat a la frustració. És un desig que desvetlla l'eco de la mort, seguint la teorització de Bataille (2017), la recerca d'un impossible.

A la novel·la, la idea de la mort és obsessiva. Es descriu la fixació pel foc de Cecília de petita –que, fet i fet, representa l'atracció per l'extinció– dient que està "quieta com un mort" (Rodoreda 2015: 33) i té por d'acostar-se al mar perquè algú li ha dit que "el mar vol nenes" (Rodoreda 2015: 25). Els símbols i les imatges que s'hi poden vincular són reiteratius: el gos negre –on Arnau (2000a: 90) hi veu la forma adoptada pel dimoni al *Faust* de Goethe–, una taca fosca com de sang, la pluja d'estrelles on creu veure el pare –a *Aloma*, es diu que morir és transformar-se en estrella–, els cementiris, el somni repetitiu d'un arbre mort, la maneta del rellotge que marca el pas del temps, un retrat del mar amb una vela blanca que li fa pensar en la mort, i, sobretot, la flama blava –un element que ja anunciava la desgràcia al conte «Cop de lluna». El símbol s'anuncia en la

infantesa, quan la nena s'hi assimila: l'anomenen "la flama" (Rodoreda 2015: 33) quan porta un vestit vermell que detesta, i quan porta un vestit blau, disposa els braços cap en l'aire, pensant que és "com el blau d'una flama" (Rodoreda 2015: 40). Al cementiri, té visions dels morts que són com flames. Altrament, la primera nit que s'escapa i dorm al bosc amb Eusebi, li explica una fantasia terrorífica en què la lluna s'erigeix com un símbol de la mort:

I que la lluna estava corcada, amb cucs a tots els forats, com els morts dins dels nínxols. Rosegada com un formatge i calenta de desesperació, que es moria sense adonar-se'n com el nostre cervell. Matada per muntanyes de cucs de totes menes que no li deixarien un pam de blanc. I quan els cucs serien els amos tot cauria, i damunt de la terra s'hi aniria fent una crosta de persones i de criatures mortes aixafades. (Rodoreda 2015: 40-41)

La fascinació per la mort de Cecília també es deixa veure quan, després de tenir la menstruació –que coincideix amb l'esclat de la guerra i marca el pas a l'adulthood, a la simbòlica edat dels dotze anys–, es mira al mirall i té el desig d'imaginar-se morta, i això li provoca una pulsio narcisista: "Vaig tancar els ulls a poc a poc i els vaig deixar oberts només una esclatxa per veure'm com si estigués morta. I aleshores no sé ben bé què em va passar. M' enamorava de mi" (Rodoreda 2015: 44). Una veïna expressa el desig de morir perquè ha tingut un accident i diu "que resava per morir-se aviat perquè els homes no volien dones coixes" (Rodoreda 2015: 83).⁶⁶ Més endavant, un senyor explica que llegeix "els anuncis d'enterraments" i hi va vestit de dol, perquè ell atreu les ànimes dels morts (Rodoreda 2015: 117-118). Les imatges de la mort prenen una especial importància quan conflueixen en l'episodi de maltractament més intens. Cecília és violada, degradada, alcoholitzada i maltractada per Marc i Eladi. La dona arriba a tal estat, que té al·lucinacions i imagina un cementiri i nínxols, flors que fan pudor de mort, ossos, un àngel i flames. La flama blava apareix quan cremen conyac, una acció amb què Cecília passa el temps: "Aquella flama com un somni

⁶⁶ La súplica a Déu per trobar la mort la podem vincular amb el vers que encapçala la novel·la. Pla fa notar que és un vers de T.S. Eliot del poema «A song for Simeon» (1928), que diu: "I have walked many years in this city", que es refereix a Simeó de Jerusalem que, cansat de viure i de vagar per la ciutat, demana a déu que li permeti morir (2015: 233).

em lligava a coses meves mortes” (Rodoreda 2015: 153). És al final del capítol XXXVII que sabem que intenta matar-se, amb una narració que expressa l'onirisme i la violència amb la supressió dels signes de puntuació i la juxtaposició d'imatges:

Has de dormir deia una veu sense parar i la criatura del somni feia anar els bracets i les escales negres del cementiri no es podien arrossegar i els noms dels nínxols no es podien llegir has de dormir deia sense parar una veu amagada de nit i de dia i el fred entre les cuixes i l'ombra que passava d'una porta a l'altra pels peus del llet amb el cap morat i em vaig tallar una vena del braç amb una fulla d'afaitar després d'haver-m'hi fet la creu al damunt i al temps de veure una gota de sang que tremolava em vaig desmaiar. Em van fer viure i estava embarassada. (Rodoreda 2015: 157)

A *El carrer de les camèlies*, la concepció de la maternitat és tèrbola, abjecta. Quan Cecília és jove, la visió de la filla d'una veïna alletant se li fa repulsiva i violenta –es descriu remetent a la mort, al pus, a l'escanyament i a la sang: “es va treure un pit més blanc que la mort amb moltes venes. Se'l va espremer i va sortir un raig que semblava pus”, el nen “s'escanyava” bevent la llet, “amb els ulls que li sortien del cap i amb tota la sang a la cara” (Rodoreda 2015: 51). I més endavant, Cosme explica que no havia conegut la mare “perquè l'havia matada naixent” (Rodoreda 2015: 96). Recorda una escena de *Del que hom no pot fugir*, en què una veïna, després d'un part desastrós, té un infant amb una aparença terrible i la protagonista s'esfereïx davant l'escena de mare i fill moribunds, però no pot apartar-ne la mirada: “Jo voldria anar-me'n, fugir, deixar tot això... no sé com acomiadar-me, ni sé apartar la vista del pobre fill que sembla mort” (Rodoreda 2008b: 158). Cecília queda embarassada quatre vegades, i en tots els casos, s'interromp l'embaràs: el primer, de manera voluntària, i els altres tres són avortaments espontanis. Jersonsky (2019) apunta que la maternitat que no arriba a ser, una “maternidad imaginada”, acompanya la deslocalització del personatge. La primera vegada ocorre quan comença a prostituir-se: “Al cap d'uns mesos vaig quedar embarassada i la senyora Matilde em va fer avortar només amb una branqueta de julivert per fer passar l'aire” (Rodoreda 2015: 78).

Té un altre avortament quan viu amb Cosme, aquesta vegada sense “fer res per provocar-lo” (Rodoreda 2015: 97). Es torna a quedar embarassada estant amb Marc i, quan li ho diu, ell contesta “que no reconeixeria la criatura” (Rodoreda 2015: 113) i “es va treure la cartera i em va donar diners per fer-m’ho perdre. No va caldre perquè vaig avortar aviat” (Rodoreda 2015: 115). El quart embaràs, el descobrirà després de l’intent de suïcidi. Marc i Eladi l’abandonen al carrer i Cecília té un nou avortament, que remet al primer per la referència a la planta abortiva: “la criatura que em feia tant de mal vindria al món amb la cara verda com el julivert, amb el llavi de fistó, i cosiria i cosiria sense didal i vaig dir a Déu que era la seva criatura, que m’ajudés” (Rodoreda 2015: 163). Quan desperta, sabrem que el nonat “tenia el cor d’una mena de manera que potser hauria estat una criatura esguerrada” (Rodoreda 2015: 166) i que ella ja no podrà tenir fills.

Les dues autoagressions de Cecília estan vinculades amb un embaràs. La primera té lloc després del primer avortament, quan per animar-la, Cosme la porta al parc d’atraccions, però comença a martiritzar-la volent saber a què es dedicava abans. Com a conseqüència, Cecília s’agredeix per primera vegada: “L’endemà em vaig tirar escales avall per estabornir-me i vaig baixar-les a tomballons i vaig caure asseguda a terra” (Rodoreda 2015: 99-100). La segona hem vist que no seguirà l’avortament, sinó que el precedirà. S’estableix, doncs, una relació semàntica entre embaràs-avortament i suïcidi, que fa pensar en *La plaça del Diamant* i, també, en Víctor Català, en especial en un relat seu publicat quinze anys abans –i, per tant, en un temps no molt allunyat– que m’agradaria connectar, «L’Aleixeta».

Es tracta d’una *nouvelle* en què l’acció principal se situa cap a la meitat de la dècada dels quaranta. Víctor Català l’acaba d’escriure el 1949 i la publica al seu darrer aplec, *Jubileu* (1951). La mort d’Aleixeta és, en paraules de Casasses, “un ritual tràgic potser encara més bèstia que el de la Nela que llançà el nadó a la mola” (2018: 537), referint-se a la protagonista de la seva primera obra, *La infanticida* (1898). El relat està focalitzat en Mònica, dita *la Gitana*, una dona alteritzada que viu en una barraca al límit del poble i té dipositades totes les esperances en una de les seves filles, Aleixeta, perquè la veu diferent d’ella mateixa. Però la jove coneix un soldat i de mica en mica deixa de menjar i es va

esllanguint. Quan el soldat se'n va, un matí, la mare va a la cambra de la filla i la troba morta, en una escena d'horror:

Estesa al llit, el cos retorçat en una reblincadura violenta, però empedreïda per la immobilitat suprema, estava l'Aleixeta, materialment enclavada enmig d'un gran costisser color de pruna madura, que no era altre que un bassaral de sang presa i enfosquida per l'acció de l'atmosfera, en el traspàs d'unes quantes hores... Al rostre, irreconeixible, una ganyota tràgica li donava una expressió horripilant d'esglai, de sofriment, d'angoixa infinits... Per entre les robes arrebossades i esqueixades d'alt a baix, s'entreveia un munt de matèria informe; unes entranyes humanes esventrades; i el braç esquer, tot ensagnantat també i apartat del cos com una ala malmesa, s'enrampava sobre el pla de la vànova, el relleu dels dibuixos acusat, a clapes, pel líquid que n'omplia els buits, mentre que el braç dret, sobresortint del caire del llit, èrtic, d'una blancor ivorina i divinament modelat, semblava talment un braç d'estàtua. Al sòl, sota per sota de la mà, durament contreta, engarfiada, hi havia una eina absolutament incongruent en aquell lloc. Era un falçot oscat i rovellat, que fins aleshores havia servit a la Gitana per a fer herba pels conills. Amb ell, la filla, la bella princeseta de llegenda, l'ésser d'aparença dolçament refinada, s'havia escorxat de viu en viu, amb la ferotgia implacable pròpia d'una pura salvatgina, d'un ésser primari, el tret monstruós del qual, per primera volta, revelava el llaç que el lligava, allà, en els confins de l'espècie, a l'altre ésser rudimentari que l'havia dut al món. (2018: 309-310)

La mare inicia un procés de degradació, que es descriu comparant-la amb una bèstia. Van arribant els veïns i fan comentaris denigrants, menyspreant la gent que viu a les barraques. L'habitació es converteix en una "cambra funerària", on tothom arriba i opina. El cadàver pateix una transformació: si abans no s'assemblava a la mare, ara n'és idèntica, remarcant la impossibilitat de fugir dels determinis. L'atac de la noia ha estat contra el ventre i les paraules del jutge fan endevinar que estava embarassada: "Jo, a aquestes mares que, sobre perdre's elles, deixen perdre tranquil·lament els altres, els donaria garrot" (2018: 314).⁶⁷

⁶⁷ Al final de la narració, se'ns descriu la problemàtica sepultura: "Com que aquesta estava en pecat mortal i havia mort per la seva mà –abominació sobre abominació!–, el senyor rector, que a més d'escrupulós

Tant Aleixeta com Cecília són personatges marginals, que viuen en barraques i, tot i que s'insereixen en un món diferent, percebut com a més elevat, sempre se les veu com a inferiors i estrangeres. Per això el soldat abandona Aleixeta, perquè s'ha de casar amb una jove de casa bona. I també els homes menystenen Cecília i deixen clar que no assumiran la paternitat d'un fill seu. Tanmateix, la mort d'Aleixeta és una fusió entre suïcidi i avortament extrema, que en el relat de Rodoreda és molt més subtil, perquè el vincle es produeix per la proximitat dels episodis.

L'atac contra el cos, un cos contínuament en tensió, és una protesta contra la cosificació i el sotmetiment dels homes, que té lloc, tanmateix, en el propi camp de batalla, però que serà, també, un camp de resistència –tal com ho simbolitza la cicatriu que li queda al braç. La davallada als inferns de Cecília serà seguida d'un ressorgiment. Un home que la tracta bé se'n fa càrrec –fins al punt que li regalarà una casa, un refugi– i, a més, és l'únic que dona importància al seu relat de violència. És insòlit en la narrativa rodorediana que un personatge interpel·li el suïcida per intentar trobar un sentit al seu acte i, en aquest context de silenciament de la dona, té encara més pes. La resposta, però, no pot ser més que la indeterminació, possiblement perquè l'home no és conscient del lloc des d'on ella parla, no pot escoltar plenament la seva veu: “Ell em va posar un dit sobre la cicatriu del puny, em va mirar els ulls i com si no m'hagués escoltat en tota l'estona em va preguntar, ¿per què? No vaig saber què contestar-li” (Rodoreda 2015: 172). Les possibilitats d'establir un sentit, d'arribar a una comprensió profunda, es veuen com a il·lusòries –a l'etapa de les barraques, una dona intenta llegir les línies de la mà a Cecília, però no pot, perquè les ratlles de la seva mà “amagaven la veritat” (Rodoreda 2015: 59). El cos de la jove té línies i cicatrius, és com un mapa marcat, però els altres no el poden interpretar, una idea que es contraposa a l'accés per la força a què ha estat sotmès. Cecília Ce, al capdavall, és un personatge articulat pel desig de l'inefable, del que no es pot

complidor del que entenia per sos deures, era a bastament tossut, s'entestà a no voler que li donessin terra sagrada. ‘¿No ha volgut morir com un gos? Doncs que l'enterrin com un gos!’, no es cansava de repetir” (2018: 316). El batlle intenta que entri en raó, perquè veu venir l'escàndol, però com que no el convenç, se'n va a veure el bisbe, que aconsegueix que li faci una carta per al rector, aconsellant-li “prudència i caritat cristiana” (2018: 317), i li acaben fent un enterrament discret.

expressar, segurament perquè s'enuncia des d'un lloc complex, mòbil, entre el marge i el centre, inestable. És, tanmateix, tota ella desig.

Si a *Jardí vora el mar* el narrador s'assimilarà a un eucaliptus per fer-ne la descripció, aquí, la capacitat de supervivència de Cecília la trobem metaforitzada en un cactus que creix de les roques. La nit que la troben de nadó, floreix "el cactus sense terra" (Rodoreda 2015: 9), una flor que s'obrirà cada any només aquell dia. És una planta arrapada a la paret, que la fa malbé, perquè "havia anat fent arrel en una esquerdada" (Rodoreda 2015: 9), i es va fent amunt per "tafanejar el jardí del costat" (Rodoreda 2015: 10). Hi percebem el caràcter fronterer del mur, el desarrelament i la inestabilitat, però també una fèrria pulsio de vida i una ànsia per mirar més enllà. Es tracta d'una imatge, per cert, que ens fa pensar en el poema «D'un cactus» de Maria Antònia Salvà, que acaba amb aquests versos referits a la planta: "dalt una paret seca fou llançat, / i al cap de temps, damunt les pedres dures, / furgant per les llivanyes i juntures, / trobí el vell drac encara aferrissat" (citada per Marçal 2004: 152). Un poema que Maria Mercè Marçal, preocupada per travar les baules d'una genealogia de dones escriptores, reprèn i fa acabar així: "clivellar pedra de silenci opac / –dona rèptil, dona monstre, dona drac, / com el cactus, com tu, supervivent" (2018: 475). El text de Rodoreda, protagonitzat per una dona monstre, supervivent, se situa entremig.

3.3. SEGON BLOC

3.3.1. LA INABASTABLE BÈSTIA BLAVA: EL SUÏCIDI A *JARDÍ VORA EL MAR*

En el pròleg a *Mirall trencat*, Mercè Rodoreda explica que, després d'anys en què la duresa del dia a dia no li permet dedicar-se al gènere novel·lístic, escriu *Jardí vora el mar*. Tot i que la publiqui més endavant, en realitat és la primera "després del gran marasme" (1991: 14). És una novel·la que aconsegueix una aparença de senzillesa, segurament per la narració en primera persona d'un personatge humil i benèvol, un jardiner del qual en desconeixem el nom, que acompanyarà una família burgesa, els Bohigues, durant sis estius, i que donarà

compte d'un triangle amorós que acabarà en tragèdia. La tècnica narrativa s'ha considerat que és el behaviorisme, perquè el jardiner explica el que observa, aconseguint la versemblança amb l'ús d'una llengua col·loquial i d'aspecte oral (Porta 2012: 223-227, Escudero 2014: 80-84). És un punt de vista que s'acosta a la tècnica cinematogràfica (Porta 2012: 222). *Jardí vora el mar* dona continuïtat a temes que ja són presents a l'obra dels anys trenta i als contes de la postguerra, com el desencís de la vida adulta, la complexitat de l'amor i del matrimoni, l'angoixa de la maternitat i la buidor dels convencionalismes. I, de nou, aquestes constants desencadenen el desig de fugir i la mort voluntària d'un dels personatges.

A *Jardí vora el mar* apareix un suïcidi, el d'Eugeni, que s'ofega al mar. És el primer que mor a l'aigua en la novel·lística rodorediana, un mètode que es repetirà a *Mirall trencat*, a *Quanta, quanta guerra...* i potser a *La mort i la primavera*. En els contes, en canvi, ha aparegut a «Divendres 8 de juny». Com hem vist, les morts a l'aigua tendeixen a ser ambigües i provoquen el dubte de si poden ser un accident, seguint l'estela de la gran suïcida aquàtica, Ofèlia, sobre la qual els enterramorts discuteixen si s'ha de sepultar cristianament. També a *Jardí vora el mar* seran els personatges del servei els que trauran a col·lació la intencionalitat, però a Eugeni finalment se li donarà un enterrament cristià. Hi podríem aplicar les paraules dels enterramorts de *Hamlet*: "I és trist que les persones nobles tinguin llicència en aquest món per ofegar-se o per penjar-se, i no la tinguin els altres cristians" (Shakespeare 2008: 253).

El suïcidi d'Eugeni s'anuncia amb una prolepsi al primer capítol: "Una vegada vaig veure un ocell que es va deixar morir. Es veu que era un ocell desesperat, com l'Eugeni" (Rodoreda 2012: 10). Encara que és un personatge que no apareix a la novel·la fins al quart estiu, quan s'instal·la amb l'esposa en una casa acabada de construir al costat de la dels Bohigues, en realitat la seva arribada es prepara des del començament de l'obra. Rosamaria, casada amb Francesc, el fill dels Bohigues, l'espera, perquè, com sabem gràcies als pares d'Eugeni, varen estar enamorats, però la jove es va decantar per l'hereu. Arran de l'abandonament, Eugeni va intentar treure's la vida per primera vegada: "L'Eugeni es va voler matar per la Rosamaria" (Rodoreda 2012: 91), explica la

mare abans que el marit la faci callar, perquè atemptar contra la pròpia vida és, socialment, un tema tabú, que avergonyeix. El pare, tanmateix, diu que va arribar a semblar “una ombra” (Rodoreda 2012: 92). Com a les novel·les anteriors, es planteja la fugida física com una possibilitat per evitar la mort, de manera que el noi se’n va a Amèrica, amb la promesa de tornar al cap de cinc anys. Aquesta història la descobrim al quart capítol (el més llarg de l’obra), quan els pares es presenten a la casa dels Bohigues cercant notícies del fill; s’introdueix, doncs, ben avançada la novel·la –que consta de sis capítols–, cap a la meitat. No és inesperat, per tant, que sigui Eugeni i una rica hereva la parella que s’instal·la a la casa nova al final del capítol. La majoria dels matrimonis dels rics són fruit d’interessos, unions hipòcrites, de manera que solen ser un fracàs; a *Jardí vora el mar* s’oposen als dels personatges humils, que aconsegueixen vincles més satisfactoris i honestos, una distinció que no es tan clara a cap altra obra. Seguint Porta, les relacions humanes són interessades i els personatges tendeixen a un materialisme buit, que contrasta amb la bellesa del jardí que els envolta (2012: 215).

Les fronteres entre espècies i formes es van difuminant. Contínuament es comparen entre si personatges, animals i plantes, i s’insinua una fusió. A tall d’exemple, es diu que Rosamaria se sap “fondre amb el cavall” quan el munta (Rodoreda 2012: 52), el jardiner diu que a l’hivern s’està quiet “com les plantes” (Rodoreda 2012: 124) i durant un estiu la família té una mona que es comporta com una persona o, com diu el jardiner quan la veu al seu balancí, “com una senyora” (Rodoreda 2012: 62). Així mateix, Eugeni, quan pensa en les penalitats que ha hagut de passar, connecta el jardí amb els seus somnis i desitjos: “Hi ha hagut moments que per una mica de jardí m’hauria venut l’ànima i les cames” (Rodoreda 2012: 130). Łuczak, més enllà de l’ús de les plantes com a reflex dels personatges, examina l’imaginari vegetal amb la idea que la natura assoleix la categoria de subjecte. A *Jardí vora el mar*, el jardí té una entitat pròpia, fins al punt que el relat es fa “desde el jardín”, perquè el jardiner hi té una relació metonímica, és un personatge que, com la natura, també fa d’observador, sense participar en l’acció (2014: 54). La vegetació pren relleu anticipant el paper protagonista que tindrà a les darreres obres. El jardiner la tracta com una entitat

sensible, que pateix, que observa, que escolta i que explica coses. Per això es queixa quan els convidats la hi trepitgen sense miraments: “Com si una planta fos una eina que si es fa malbé se’n compra una altra igual” (Rodoreda 2012: 23). El jardí, a més, manté viu el record de la seva esposa difunta. Fins i tot es compara ell mateix amb un arbre, un eucaliptus: “Com l’eucaliptus, jo vivia alt i tranquil. Amb els braços ben clavats a les espatlles i els peus ben plantats a terra” (Rodoreda 2012: 30). És un arbre antic, anterior a la majoria de cases del poble, que “ha vist moltes penes i moltes alegries” (Rodoreda 2012: 27). Per Porta, aquest arbre simbolitza l’estoïcisme, la fortalesa (2012: 238). S’intueix la hibridesa entre la persona i el món vegetal i animal que, com anem veient, domina en la novel·la de maduresa, com un intent de fugida a la recerca de formes d’existència alternatives enfront d’un món que genera insatisfacció.

La frustració vital, a més de portar el desig de transformar-se, es vincula amb una constant en els textos rodoredians: la negativa o l’angoixa enfront de la procreació. L’engendrament implica la perpetuació de la vida i per això sovint es rebutja. A un conte que hem esmentat, «Pluja», sabem que la protagonista va avortar: “cada amor que passa acumula amarguesa i pot dur un fill. A vint anys, una intervenció quirúrgica feta a temps li salvà la vida i li deixà una gran por” (Rodoreda 1979: 296). Tot i que després sembla que el personatge es planteja que un infant li hauria alleugerit la solitud: “Un dia o altre hauria de confessar que havia fet una bogeria. Dues bogeries: la d’haver estimat i la d’haver impedit el naixement del fill. Ara tindria quatre anys. I no estaria sola” (Rodoreda 1979: 299). A la novel·la, s’insinua que Rosamaria ha interromput un embaràs, malgrat que el seu marit el desitjava. I també un personatge masculí expressa una negativa a la paternitat: el jardiner se sent satisfet de no haver tingut fills, perquè com diu: “Ja hi ha prou desgraciats al món” (Rodoreda 2012: 27). Aquestes paraules de l’home sembla que pronostiquen la calamitat d’Eugeni, que ha causat tants de patiments als pares, fins al punt que la mare diu haver perdut la voluntat de viure, “com si fos de fusta” (Rodoreda 2012: 84).⁶⁸

⁶⁸ L’escriptora recorre a una metàfora similar a *La plaça del Diamant*, en el moment que Natàlia-Colometa ha de deixar el fill en una colònia perquè no pot alimentar-lo, davant els plors i les súpliques del nen: “I jo em vaig haver de fer un cor de fusta” (Rodoreda 2007: 204).

Eugeni, com un Jay Gatsby obsedit en una amant perduda, viu en el passat, en un temps on l'amor era pur. Com diu al jardiner: "Només es viu fins als dotze anys. I a mi em sembla que no he crescut" (Rodoreda 2012: 130). És ben sabut que aquesta edat és una frontera simbòlica en l'autora, el pas a la vida adulta. Una altra observació ens fa pressentir el desenllaç tràgic. En una ocasió el jardiner diu: "un dia vaig veure que tenia la mirada envidriada i em va fer una mica de por" (Rodoreda 2012: 136). La mirada tèrbola reflecteix el patiment interior, com passava a *Del que hom no pot fugir*. Recorda la de la protagonista del relat de Joaquim Ruyra, Jacobé, a qui abans d'embogir les nines dels ulls li "prenien un esverament, una fixesa penosa, una obagor pròpia de les cabòries ombrívoles" (2004b). Poc abans d'això, Eugeni s'ha encantat mirant el cementiri del poble, que li agrada perquè des d'allà pot veure el mar; és el lloc on l'enterraran, de manera que el seu entusiasme preludia que serà l'indret on reposarà, un espai integrat en el paisatge marí. Un altre indicatiu s'avança a la mort, un animal simbòlic que ja apareixia a *Aloma*: un gat malalt que Eugeni vol surar, però que un dia troba mort i l'enterra a sota l'eucaliptus. Sembla que l'autora té la primera experiència de la mort amb aquest animal. El declivi del jove, doncs, l'anem coneixent per mitjà de comentaris i de fets simbòlics, tot i que mai accedim al seu pensament.

Si bé fins ara hem conegut en detall l'evolució del desig de morir dels personatges femenins de les novel·les, dels homes en sabem menys. El germà gran d'Aloma és una ombra en la narració i Eugeni se'ns presenta a través de la veu del jardiner. Ara bé, si el final de la protagonista de *Del que hom no pot fugir* o d'*Aloma* és obert i, fet i fet, desconeixem si es treuen la vida, en el cas dels personatges masculins la mort és clara i explícita. Del germà d'Aloma sabem que s'ha tallat les venes i que fins i tot ha deixat una nota de comiat, i d'Eugeni es troba el cos amb la cara desfigurada que les ones han arrossegat. Per tant, fins aquí, els personatges femenins que es plantegen el suïcidi tenen un món interior més desenvolupat i transparent (perquè encara que a *Aloma* la narració no és en primera persona, s'adopta una focalització interna fixa en la protagonista). També podem aventurar que els suïcidis més explícits són els dels personatges masculins; aquesta declaració, però, es desfarà amb *Mirall trencat*, on els

suïcidis de dos personatges femenins s'expliquen en detall mentre que el d'un personatge masculí és del tot ambigu.

Anem, doncs, a examinar l'episodi del suïcidi d'Eugeni, que té lloc on el cinquè capítol. La barca enmig del mar és el presagi que alguna cosa ha passat. És un element que forma un tot amb el noi, com si en fos una prolongació, perquè quan aprèn a manejar-la es diu que “aviat ell i la barca van ser una sola cosa, com la senyoreta Rosamaria i el seu cavall” (Rodoreda 2012: 145). Al matí després d'una festa, la família s'adona que l'embarcació s'ha deslligat i, al vespre, que el jove ha desaparegut. El cerquen sense èxit i al dia següent apareix:

I l'endemà el van trobar, l'Eugeni. No gaire lluny. A la platja. Amb la cara desfeta perquè les onades l'havien fet topar tota la nit contra les roques. El vaig anar a veure, estirat damunt de la sorra, abans que el recollissin, i em vaig treure la gorra i em vaig senyar. El van enterrar al cementiri del poble, com un cristià, perquè van dir que havia mort d'accident. (Rodoreda 2012: 164)

És una imatge que inevitablement fa pensar en els personatges amb la cara desfigurada perquè han hagut de travessar el riu a *La mort i la primavera*, una degradació del cos que respon, tanmateix, a motius diferents, perquè en el cas de la novel·la inacabada serà un sacrifici comunitari, mentre que ara és un acte individual i lliure, tot i que en ambdues situacions pot significar la crisi de la identitat. Eugeni perd la noció de qui és quan marxa a Amèrica deixant-ho tot enrere, i en tornar sent que no és més que un titella en mans dels capricis de persones riques. Rodoreda només descriu l'esguerrament del cos del suïcida en dues ocasions: en el cas d'Eugeni, fet malbé per les roques, i de Maria de *Mirall trencat*, travessada per les branques d'un llorer.

El mar és un espai obert a diferència del riu, que ha de seguir un camí. Tradicionalment, ha representat la llibertat, l'indòmit. A l'incipit de la novel·la ja s'assenyala la impossibilitat d'abastar-lo, quan un pintor dedicat a les marines el pinta en totes les seves formes i intenta debades captar-ne els colors: “és més difícil de pintar aquesta bèstia blava que cuidar-se de les flors” (Rodoreda 2012: 9), es queixa. I més endavant es proposa de pintar-lo amb una tela de sis metres,

però al final ho deixa córrer. El mar no es pot atrapar fàcilment, com una bèstia esquerpa. La frustració de copsar la immensitat d'aquesta “estesa de blau” (Rodoreda 2012: 9), es troba en sintonia amb el desassossec d'Eugeni, que no pot aconseguir la persona que va estimar ni tornar als moments de joventut. De fet, en prou feines es pot avenir al funcionament del món adult, per això es refugia en la innocència del jardiner i les seves flors. El mar també s'ha interpretat sovint com un espai maternal, de manera que endinsant-s'hi es retroben les aigües de l'embolcall uterí, el temps primer, l'origen. L'estiu següent de la mort d'Eugeni, quan els Bohigues decidiran vendre la casa, abans de partir Rosamaria es ficarà al mar, i el jardiner tindrà precisament el pensament que ella vol retrobar el que ha deixat enrere: “ella anava a trobar l'Eugeni pels voltants d'on s'havia deixat morir; a dir-li adéu, com si diguéssim”, en una aigua que respira (Rodoreda 2012: 208). Porta assenyala que l'autora tal vegada introdueix el mar influïda per Virginia Woolf, que li atorga un gran protagonisme a obres com *Al far* o *Les ones* (2012: 237).

Malgrat que s'escampa que ha estat un accident, a la casa tothom coneix la veritat. Es fa evident, doncs, que el suïcidi és una realitat impronunciable –de fet, en cap moment s'utilitza aquest terme–, que s'amaga perquè suposa un oprobi per la memòria del difunt i per les persones de l'entorn. La cuinera cerca la complicitat del jardiner amb aquestes paraules:

–¿Vostè s'ho creu, que ha mort d'accident? –em va preguntar la Quima–. ¿Oi que no? ¡Jo tampoc! Nedava com una anguila...

Però va quedar ben entès que havia estat un accident i el van dur al cementiri, per entre fonolls, amb capellà i creu alçada. (Rodoreda 2012: 164)

La memòria d'Eugeni, a diferència del que sol passar amb la resta de suïcides, que perduren en forma de record en els personatges propers, s'esborra aviat. El noi ha estat com una ombra. Els pares no arriben a conèixer ben bé el que li ha passat, ja que al jardiner li sap greu explicar-los la veritat. La barca la destrueixen al cap de poc, perquè manen al jardiner que l'estelli i que la cremi. El sogre té la imatge de la seva cara desfigurada gravada al cap durant un temps, però després la va deixant enrere. Sembla que tothom se'n va oblidant. Com diu

la cuinera: “Cregui’m; de l’Eugeni ningú no se’n recorda. I encara que se’n recordessin, ¿em vol dir què?” (Rodoreda 2012: 191). Al final, el jardiner fins i tot crema els fulls del seu diari íntim, que una serventa ha trobat. El darrer estiu és el de la disgregació: la família Bohigues ven la casa i tots els personatges emprenen el seu camí. La figura del jove es dissipa i es fa inabastable com el mar on es va deixar engolir.

3.3.2. LES SUÏCIDES NAUFRAGADES A *MIRALL TRENAT*

Mirall trencat és una novel·la que Mercè Rodoreda va compondre en paral·lel amb d’altres. La datació indica que la comença a Ginebra el 1968 i que l’acaba a Romanyà el 1974. És una obra polifònica, narrada tota en tercera persona amb una focalització interna variable, amb l’excepció d’un capítol, «El fantasma de Maria», en el qual ens detindrem perquè és cabdal en la temàtica que ens ocupa. Segueix els personatges d’una família, amb certes semblances amb *Jardí vora el mar* en la mesura que deixa de banda el relat d’un itinerari de vida per recolzar el pes de l’acció en diferents personatges. S’ha considerat una novel·la fronterera en la producció rodorediana, perquè les que la segueixen deixen de costat el context sociohistòric (Arnau 1990 o Arkinstall 2004: 137). *Mirall trencat* és una de les obres més reconegudes de Rodoreda, com asseveren els estudis que se li han dedicat. El domini de la mort i la degradació pel pas del temps com a temes centrals ha estat un dels continguts que més s’ha posat de relleu (Arnau 1976, 1979 i 2000b o Dodas 1993). També el record i la memòria, la voluntat de no entrar en el món adult, la idealització del passat i el paradís perdut de la infantesa (Arnau 1976, 1979 i 2000b, Campillo i Gustà 1985, Boyer 1990 o Dodas 1993). La tristesa, l’angoixa i la culpa com emocions que tenyeixen tota la novel·la (Arnau 2000b: 47-81). I el simbolisme de la natura, de les flors i del jardí (Arnau 1976, 1979 i 2000b, Campillo i Gustà 1985, González 1996 o Arkinstall 2004). Elements, tots, ben propis de l’univers rodoredià, als quals afegirem el suïcidi com a nuclear en el desenvolupament de la trama.

Com s’ha repetit, un dels grans temes de l’obra és la mort, una mort inevitable si ens atenem a l’argument, ja que es desenvolupa la història d’una

família al llarg de tres generacions, amb Teresa Goday de Valldaura com epicentre, que sobreviu a la mort de dos marits, el gendre, l'amant de joventut i dos nets, però que, com és natural, acaba morint. En el pròleg, Rodoreda ja anuncia que a la novel·la "mor molta gent" (1991: 22). La mort, però, no és només un final forçós al qual els personatges sucumbeixen, sinó que a la novel·la la mort escollida és un argument cabdal. Possiblement per això és, juntament amb *La mort i la primavera*, l'obra de Rodoreda on la crítica hi ha prestat més atenció. Arnau exposa la clau de lectura que considerem més encertada, tot i que com hem comentat més amunt, no coincidim amb la interpretació que fa de la ritualitat:

Tanmateix sembla establir-se un contrast entre la mort natural –en general, repulsiva– i el suïcidi, que esdevé un traspàs més ritual i, fins i tot, en algun cas, estètic. Perquè el suïcidi dels personatges joves, a més d'aconseguir eliminar les xacres de tot tipus que el pas del temps arrossega, pot assenyalar la voluntat del suïcida de fondre's amb un dels quatre elements per tal de defugir el desencís i, també, la finitud de l'existència humana. Per tal d'abastar alguna mena d'eternitat. Es tracta d'una fusió, d'un acostament, que s'efectua en l'aigua i en la vegetació preferentment. (Arnau 2000a: 103-104)

Dues dones acabaran amb la seva vida. La primera, Bàrbara, enterbolirà la història familiar, mentre que la segona mort, la de Maria, serà conseqüència precisament dels rancors i les baixeses de la família. Per Arnau, es tracta de dos personatges simbòlics: "Maria que, en morir en el llorer, ens fa pensar en la nena-planta, arquetipus de la innocència i de la infantesa, emprat per Novalis i Blake, entre d'altres; i Bàrbara, que amb els cabells llargs i rossos i ofegada en un canal, es converteix en el record de Salvador Valldaura, en una nova Ofèlia" (1991b: 9). Dodas, en un dels articles que més importància dona al suïcidi en una novel·la de Rodoreda, para esment a la seva centralitat i s'adona de com es lliga amb la tristesa i el record:

Pensem en la gran importància que té en aquest llibre el suïcidi. I el suïcidi no és altra cosa que l'elecció de la pròpia mort. En cap dels casos no es duu a terme en un «atac» de desesperació, ni com una venjança, ni com a conseqüència d'una follia. És conscientment triada, i es realitza amb tristesa: la Bàrbara, la

Maria moren recordant el temps passat (que, per l'edat de les suïcides i per la condició de temps feliç, és la infantesa). (1993: 295)

El record, la constatació del temps que s'escola, l'envelliment i la mort, com dèiem, és un dels camps temàtics que més s'evoquen en relació amb *Mirall trencat*, seguint l'estela del treball primerenc d'Arnau, que la titlla de "novel·la de la vellesa i de la mort", en què "el tema del temps, del seu pas terrible i angoixós, pel fet de ser un procés irreversible i irremeiable, domina les reflexions del llibre i les omple de desencís".⁶⁹ Observa que el transcórrer dels anys degrada i abat els personatges, que experimenten el temps com quelcom "personal i subjectiu": "Es precisament aquest el temps que interessa a la Rodoreda, el temps personal, de l'home, el que el va construir, però que, lentament també, el va destruint" (1976: 125). El record es converteix en un mitjà per combatre la desgana, perquè la narració del passat, del tot mitificada, eclipsa el present (1976: 125-126). De fet, Salvador Valldaura diu a la filla en una ocasió: "Filla meva, hi ha gent que amb un record en té per tota la vida" (Rodoreda 1991: 96). Dodas, en el fil dels arguments d'Arnau, insisteix en aquest vincle entre record i mort, especialment, entre record i suïcidi, i ho explica d'aquesta forma que val la pena que reproduïm per ser un dels estudis rodoredians que més extensament parla del suïcidi:

Acabem de dir que els suïcidents moren recordant. Un altre llaç estret, doncs, entre mort i record. Ja tenim diversos vincles que uneixen ambdós conceptes:

En primer lloc, dèiem que el record es fixa, per la seva condició de passat, en allò perdut, *mort*, idealitzant-lo i, en certa manera, homenatjant-lo.

Segonament, alguns personatges trien el propi final per no suportar el pes del record del passat (pensem que davant la mort d'Eladi també se'ns insinua un suïcidi, com a conseqüència de la impossibilitat de resistir la pròpia culpabilitat (...)).

Un altre cas evident de suïcidi ocasionat per la força –amb què es presenta un món desaparegut i, per tant, idealitzat com a paradís feliç– és el de la Bàrbara: i aquest moment de felicitat no és altre que la infantesa.

⁶⁹ Audí (2010) es fixa en com la novel·la genera una tensió entre la immobilitat, que sol lligar-se al record i la vellesa, i el moviment, que pren sovint la forma de la passejada i permet la coneixença.

Finalment, el suïcidi de Maria. Tampoc no és una mort feta amb desesperació, ni ràbia. Són suïcidis de tristesa: els joves que se suïciden són tan lúcids i, diria, desenganyats de la vida, que se situen perfectament en el to de *Mirall trencat*, el to de la vellesa. Maria mor quan veu que el món feliç (infància) desapareix: ella no vol que tot allò, tan perfecte, sigui per sempre més record (...).

És per aquest rebuig del món dels adults que Ramon fuig del passat (simbolitzat per la torre i la família). La Maria també fuig del passat, que ja era record. I és justament el record allò que fa que prengui la decisió de suïcidar-se (...). Decisió, per tant, presa amb tota consciència i lucidesa, i precisament vinguda per un record que arriba tot d'una, lligat en un lloc determinat.

Per això el suïcidi esdevé la màxima expressió de la mort. Davant de la pròpia mort assumida, més, escollida, els personatges ens revelen tota la seva força, la seva individualitat, i també la força dels seus records, de la seva vida. En aquests moments crucials s'enfronten cruament davant d'ells mateixos, del seu passat (car la filosofia que es desprèn de *Mirall trencat* és aquesta: que cadascú és el que ha viscut). I davant seu, davant del que han estat i el que ha estat la seva vida (ells, els altres, tot plasmat en els objectes-símbols: jardí en el cas de la Maria, fotografies en el cas d'Eladi...) elegeixen un final. D'aquesta manera el suïcidi és la veu de la personalitat: és la tria límit del propi futur, de la pròpia vida. I la vida i la mort no són res més que continuïtat. (1993: 295-296)

Així, seguint aquesta anàlisi, la càrrega del record, la culpa, podrien ser desencadenants, però és l'enyorança del passat, d'un món idealitzat i perdut, el detonant principal del suïcidi, una mort que es converteix en una afirmació de la individualitat, del lliure albir per dissenyar la pròpia vida. Per Dodas, a més, la mort provoca en la resta de personatges un record mental però també físic, com poden ser les seves cambres (1993: 297). Aquest record material fa pensar en la corda que guardarà la madrastra a *La mort i la primavera*, amb què la seva mare s'havia penjat. En el cas de *Mirall trencat* tindrà l'expressió més clara en el món vegetal: la violeta per a Bàrbara i el llorer per a Maria. Anem, ara, a desgranar en detall cada un d'aquests suïcidis i a cercar-hi els matisos i les complexitats. Ens fixarem especialment en com es crea un entramat isotòpic que posa en relació passatges allunyats temporalment dins la història, episodis vinculats amb el suïcidi, per mitjà de camps semàntics compartits que es

reflecteixen en un lèxic que es va repetint i en el qual ressona el que s'empra per descriure l'ofegament d'Ofèlia.

La mort de Bàrbara es narra al començament de l'obra, al segon capítol (que porta el seu nom) de la primera part, però la seva memòria impregnarà tota la novel·la, per l'impacte que provoca en un dels personatges principals, Salvador Valldaura, un recurs que Rodoreda ja empra a *Aloma*, en què hem vist que l'ombra de Daniel era contínuament present en la vida de la germana. De fet, crec que la trama de Bàrbara, malgrat que sigui un personatge articulat per l'enyorança, és eminentment prolèptica. Al llarg del capítol es va anunciant el seu destí i, també, la pertorbació que aquest personatge, el desenvolupament del qual en prou feines ocupa unes pàgines, tindrà en la resta de la història. Després, es transforma en un record punyent, que s'anirà evocant en analepsis.

Salvador i Bàrbara es coneixen a Viena, on ella fa de violinista i ell, de diplomàtic. Casacuberta examina com, a les darreres obres de Rodoreda, la capital austríaca desplega “ressons de mort, destrucció i descomposició” (2008: 79).⁷⁰ Viena es vincula a Bàrbara a *Mirall trencat*, un personatge que “és el prototipus de la *donna angelicata* dels preraphaelites finiseculars, un personatge dual, androgin, un ‘ídol de perversitat’, d’acord amb els estereotips del moment” (2008: 79-80); val a dir que veurem que Maria també es perfila com un personatge ambivalent. L’home la veu tocar i se n’enamora, i ja aleshores té una intuïció que ens avança com aquella figura el transformarà: “Tenia la impressió que les coses havien canviat i que no serien mai més del tot com fins aleshores” (Rodoreda 1991: 47). Li envia cada dia un pom de violetes –“Eren unes violetes pàl·lides, més aviat liles que morades, grosses. Però no feien gens d’olor, potser perquè eren d’un país fred” (Rodoreda 1991: 48)–, flor que, com sabem, no podem passar per alt. Bàrbara fa servir les violetes com ornament per al pit, igual

⁷⁰ L’origen d’aquesta imatge, Casacuberta la troba en el viatge que Rodoreda hi fa el 1971 quan Armand Obiols s’hi troba en el llit de mort (2008: 79). A banda de *Mirall trencat*, el símbol de la ciutat també vagarà en *Quanta, quanta guerra...*, com mostra el pròleg, on Rodoreda explica que va ser l’espurna pel somni angoixant del senyor que viu vora el mar (Casacuberta 2008: 81-84)

que, sense saber-ho, farà Teresa Goday més endavant, quan la reemplaçarà en el cor de Salvador. Seguint Arnau, a la novel·la el record es materialitza, “pren cos en un objecte concret, generalment en una flor”, que interpreta com “el símbol recurrent de la felicitat al llarg de la narrativa de la Rodoreda” (1976: 126). Arnau identifica el símbol perquè a les relacions amoroses se’ls en atribueix una, de flor, com les violetes a la història de Bàrbara i Salvador. Si bé és cert que la flor pot aparèixer inicialment lligada a la felicitat d’un moment d’amor intens, crec que a *Mirall trencat*, després del suïcidi de Bàrbara, es converteix en un correlat objectiu que desencadena sentiments vinculats al desig de mort. Així, per exemple, en un moment d’infantesa, la filla de Salvador, Sofia, recollirà violetes salvatges que creixen en el jardí i les llençarà pel camí, que en quedarà ple, mentre l’home no podrà evitar el record punyent de l’amant de Viena. Més endavant, Maria s’empassarà una violeta abans de llançar-se de la teulada, arreplegant-la amb la llengua com si fos una papallona.

La violinista vienesa és gairebé òrfena, com tants d’altres personatges rodoredians: pateix l’abandonament de la mare, que fuig amb un amant, i el pare la deixa de costat. Són els avis que se n’ocupen. La primera infantesa, aquella en què encara desconeixia la cruesa de la vida, és enyorada, i la jove es nega a fer-se adulta. En la primera cita a soles amb Salvador, es mostra estranyament xerraire, fins al punt que l’home pensa que n’hi pot passar alguna –“¿Què li deu passar que explica tantes coses?” (Rodoreda 1991: 49)–; li conta com ha anat la seva vida, de tal forma que podem pensar que en deixa un testimoni, una memòria, que ell haurà de carregar per sempre més. Altres indicis en aquest encontre fan pensar que alguna cosa no anirà bé. Uns ocells, quan travessen un bosquet, emprenen el vol cridant, de manera que els espanten. En adonar-se que només són aus, ella riu i ell pensa que això la fa diferent: “semblava una altra noia i se li veia una mena de maldat en els ulls” (Rodoreda 1991: 49). Els ulls, de nou, són allò que deixa veure el torbament. En aquest paratge, Salvador intenta besar-la, però abans ella s’arrabassa una violeta del pit, li dona i ell se l’acosta als llavis. És un gest que, com hem avançat, culminarà Maria la nit de la seva mort, quan menjarà aquesta flor.

La decisió de morir de Bàrbara és reposada. A la segona i darrera cita amb Salvador apareix vestida de negre –“era més bonica que mai, però anava negra de cap a peus” (Rodoreda 1991: 50)–, com si anés endolada, una vestimenta fúnebre que ja havia triat la suïcida del conte «Abans de morir» i que es contraposarà al blanc de Maria. Aquesta trobada, per Campillo i Gustà, pren “l’aspecte d’un ritual funerari” (1985: 33). L’encontre amb l’home implica endinsar-se en un món que defuig, el món de la traïció i l’abandó, el món adult. Sabem que Salvador, per exemple, és el primer que li regala flors, una dada que mostra que el temps de la innocència està en perill. Al sopar, la jove s’altera quan veu un mirall, símbol del pas inevitable del temps i també de la frontera entre mons, entre el real i l’irreal, llindar que serà important a mesura que arribem al desenllaç de la novel·la. Justifica el trasbals perquè de nena tenia un somni recurrent en què es quedava atrapada en un mirall com aquell, després que la mare l’hagués abandonada. Altres fets funcionen com indicis del desastre: Bàrbara toca la galta de Salvador amb força, “com si li volgués deixar una ratlla marcada” (Rodoreda 1991: 51), un senyal a la pell, la frontera del cos, que serà la metàfora de la impregnació que li deixarà per sempre més. Quan ell li toca els cabells, ella li diu que aquests segueixen creixent quan es mor, projectant la imatge d’una corporalitat viva, que continua amb la inèrcia de l’existència després del decés. De fet, el cos inert del gendre de Salvador, Eladi, tindrà un ull que no se li acabarà de tancar i la minyona en un moment té la sensació que es belluga, i diu: “qui sap fins a quin punt som morts quan morim” (Rodoreda 1991: 223). És una idea, aquesta de la vida que es perpetua més enllà del traspàs, recurrent en aquesta etapa.

Una el·lipsi dona pas al descobriment de la mort: “Al cap de dos dies en Quim l’anà a veure i li ensenyà el diari: la Bàrbara s’havia suïcidat. L’havien trobada ofegada en el canal” (Rodoreda 1991: 51). Vull fer notar que s’utilitza explícitament el verb *suïcidar-se*, que, com sabem, és poc habitual en la narrativa de Rodoreda. L’autora sol preferir expressions que provoquen certa confusió sobre els fets o bé descriure el mètode de la mort o la troballa del cos per referir-s’hi. En aquest sentit, a *Mirall trencat* no sabrem si la mort d’Eladi és volguda i, fins i tot, malgrat la claredat de la intencionalitat de la mort de Maria, el text, en

realitat, permetria fer-ne una lectura accidental: quan es troba a la teulada, es diu que “Una teula es desprengué i un peu li relliscà” (Rodoreda 1991: 205). Després, el seu fantasma ho explica sense aclarir-ho: “vaig caure damunt del llorer i la branca del vent i del llamp em travessà i em sortí per l’esquena” (Rodoreda 1991: 276), i una veu que sembla sortir del mirall l’avisava: “no rellisquis, podries caure i la mort et prendria i et duria al reialme secret on neixen les pedres lluents les vermelles les grogues les blanques...” (Rodoreda 1991: 277). Sorpren que en el cas de Bàrbara, en què la mort es produeix a l’aigua, no es dubti de la voluntarietat, perquè les morts a l’aigua solen ser confuses. A *Jardí vora el mar* s’especulava sobre la possibilitat que hagués estat un accident. I a *Mirall trencat*, la mort del petit Jaume al bassal generarà dubtes: sentencien que és una desgràcia més aviat perquè la veritat seria inassumible, tot i que ningú acaba de veure-ho clar i Armanda no creu que la marca morada del coll li hagi pogut fer l’aigua. Tal vegada en el cas de la violinista vienesa aquesta transparència a l’hora d’anunciar la mena de mort es reforça per la imatge del mite al qual remet, el d’Ofèlia, malgrat que a l’obra de Shakespeare sí que s’embolcalla la mort de la jove de confusió. En la imaginació de Salvador, Bàrbara es convertirà en el personatge shakespearà, com es desprèn del que escriurà, anys més tard, en el seu dietari:

Al fons del parc he passat hores sentint parrupejar les tórtoras. I l’aigua enllacada voltada d’heures m’ha fet entristir per Ofèlia. Cada reflex de llum la feia sortir del seu llit lluent, descarnada, amb els cabells guarnits de violetes, regalimants d’aigua negra. Ofèlia emmetzinada per la lluna, flotant en la seva nit de mort. La dolçor del record de la Bàrbara no es pot comparar a cap altra dolçor. (Rodoreda 1991: 214-215)

Fixem-nos en les categories semàntiques vinculades a la suïcida, al lèxic que correspon a la natura –“aigua”, “heures” o “llum”– i a la nit –“llit”, “lluna” o “nit”–, pertorbat per mots que expressen immobilitat, foscor, perill –l’aigua és “enllacada” i “negra” i la dona és “descarnada” i està “emmetzinada” en una “nit de mort”. A més, dos mots, encara que pertanyin al camp de la natura, s’eleva a símbols desestabilitzadors de l’harmonia: “les tórtoras” i les “violetes”, que

acompanyen la mort dins la novel·la. És una construcció isotòpica afí a la de l'escena del final de Maria. De fet, crec que a *Mirall trencat*, com anirem veient, la redundància en un vocabulari concret per evocar el suïcidi permet un itinerari de lectura que connecta episodis allunyats dins la història.

La revelació de la mort d'Ofèlia, la jove que embogeix quan Hamlet la rebutja i després mata el seu pare, també es descobreix, com passa amb Bàrbara, per l'anunci que en fa un personatge. La reina, la mare del protagonista, és qui avisa de la seva mort el germà i el rei: "Una pena trepitja una altra pena / de tan juntes que vénen. La teva germana / s'ha ofegat, Laertes" (Shakespeare 2008: 245). Si bé a *Mirall trencat* la descripció de l'escena de la mort no és més que una fantasia de Salvador, a *Hamlet* la reina la presenta amb exactitud:

Hi ha un salze que es decanta sobre el rierol,
i el seu fullatge gris es mira en l'aigua clara.
Allí ha trenat Ofèlia capritxoses garlandes
amb botons d'or, ortigues, margarides i unes flors
allargassades que els pastors vulgars designen
amb un nom més groller, però les noies castes
en diuen «dits de mort». Quan s'enfilava
per penjar les garlandes a l'inclinat brancatge,
la branca més maligna s'ha trencat
i els seus trofeus de flors i ella mateixa
han caigut dins el rierol plorós.
L'ample vestit que duia l'ha aguantada
sobre l'aigua uns instants, com les sirenes,
mentre cantava estrofes de cançons antigues,
com si desconegués el perill que corria
o com si fos un ésser nascut i aclimatat
en aquell element. Però aviat la roba,
feixuga de tant beure, ha fet callar
les melodies i s'ha endut la pobra noia
cap a una mort fangosa. (Shakespeare 2008: 245-246)

Més endavant, els enterramorts assenyalen que si a Ofèlia se li dona un enterrament cristià és perquè és noble; de fet, l'obra critica el diferent tractament que reben els suïcides segons el seu rang. Tanmateix, com dèiem, dins la narració la mort és ambigua, perquè la reina diu que la branca "s'ha trencat". Quan l'enterren, Laertes, el germà d'Ofèlia, s'enfada per la senzillesa de la cerimònia, i el capellà insisteix en aquesta "mort dubtosa", tot i que es veu clar que pensa que és un suïcidi:

Amb aquestes exèquies hem anat més lluny
del que permet l'Església. Va tenir una mort dubtosa:
si una ordre sobirana no ho hagués impedit,
reposaria en terra no santificada fins
al Dia del Judici, i, en comptes de pregàries,
li llançarien còdols, rocs i trossos de terrissa.
Se li han permès, en canvi, garlandes virginals,
flors de donzella i campanades per acompanyar-la
fins a l'últim sojorn.
(...) Profanaríem els oficis de difunts
cantant-li les absoltes, com si fos una ànima
que ha mort en pau. (Shakespeare 2008: 268-269)

Les flors que acompanyen Ofèlia es converteixen en un element simbòlic indissociable de la seva figura. Bàrbara també s'assimila a les flors, en concret a les violetes. Val a dir que es tracta d'una espècie que s'esmenta en diferents ocasions a *Hamlet*; per exemple, Ofèlia, ja embogida, assegura que les violetes es varen pansir després de la mort del seu pare i, una vegada morta, el seu germà, enfadat per la senzillesa de la cerimònia d'enterrament, projecta la imatge del cos de la jove com a terreny fèrtil per a les flors: "i que d'aquesta carn immaculada i tendra / en neixin violetes!" (Shakespeare 2008: 269), una construcció –la del cos com a adob o terreny fèrtil per a la vegetació i la fauna–, que retrobem sovint en Rodoreda. Ara bé, pel que fa a la descripció de l'acte, el d'Ofèlia s'acosta més al suïcidi de Maria. De Bàrbara no se'n posa mai en dubte la intencionalitat, en canvi, d'Ofèlia es discuteix sobre si ha estat un accident.

Com ja hem esmentat, dos enterraments, que obren amb un diàleg el cinquè acte, qüestionen el dictamen del jutge i no entenen que l'enterrin com a cristiana si no és perquè és noble. Tampoc la mort de Maria no serà clara: així com d'Ofèlia la reina diu que cau perquè la branca del salze s'ha trencat, de Maria es dirà que una teula es desprèn i ella rellisca.

Així mateix, Ofèlia és una dona amb una forta vinculació a l'aigua, fins al punt que la reina la compara amb un ésser mitològic aquàtic. Ja hem vist que el mar i el riu es relacionen simbòlicament amb la mort femenina. A banda que les dues suïcides de *Mirall trencat* es vinculin estretament a aquest element, es construirà una escena on apareix una sirena. El jardí del prostíbul on va Eladi es descriurà així, mostrant una natura aquosa, tant per la sensació d'aigua com pel caràcter fantasiós, que hi situa l'ésser mitològic híbrid:

El jardí era estret i profund. En ple capvespre, amb la claror grisa que anava baixant del cel, els arbres i tot el que era verd semblava naufragat. Dret al costat del nesprer se li posà un tremolor d'aigua davant dels ulls i l'ombra d'una sirena blava, empastifada d'algues, el mirava tafanera per entre un matoll de menta. Es fregà els ulls. Al fons del jardí abandonat i assedegat hi havia dos avellaners carregats d'avellanes tendres, mal amagades per les fulles com la sirena per la menta, protegides per una clofolla rasposa i amb grans arrissaments al capdamunt. Sentí un batec d'ales a dalt d'un arbre i aixecà els ulls però no veié cap ocell tot i que una branca tremolava. La sirena no era enlloc. ¿L'havia perduda caminets avall o havia fugit espantada pel vol d'aquell ocell invisible, ella, que només acariciava peixos platejats? Jardí naufragat. (Rodoreda 1991:164-165)

La confusió entre la vegetació i l'aigua, aquest jardí naufragat, amb tota la imatgeria que desplega, que es connecta amb la tradició mitològica de les dones d'aigua, serà ben present en la narració del suïcidi de Maria. Les descripcions del jardí, amb un aire decadent i ple de símbols, que s'acosta a la fantasia, semblen d'estil modernista (Arkininstall 2004: 149-151). Podria evocar alguna de les pintures de Santiago Rusiñol que capten jardins frondosos i nostàlgics, de tonalitats blavoses i ocres. Rusiñol, de fet, d'acord amb Sala, recrea paradisos

arcàdics on refugiar-se, en una natura que és un santuari, però que, en línia amb l'esperit decadent del *fin de siècle*, de vegades és també una natura malalta i abandonada (2006: 27-33). Així mateix, recorda les descripcions paisatgístiques de *La Faute de l'abbé Mouret*, on Albine també mor ofegada (malgrat que en el seu cas, per les flors) –“Elle ouvrait la bouche, cherchant le baiser qui devait l'étouffer, quand les jacinthes et les tubéreuses fumèrent, l'enveloppèrent d'un dernier soupir, si profond, qu'il couvrit le cœur des roses. Albine était morte dans le hoquet suprême des fleurs” (Zola 2016: 433).

Bàrbara esdevé un record recurrent per a Salvador: l'evoca quan veu la figura d'una Verge de Bronzino i sabem que, abans de morir, encara parlarà “de Viena, de les violetes sense perfum, dels violins...” (Rodoreda 1991: 186). En el dietari, el seu gendre llegirà: “El meu somni no ha mort; com més temps ha passat, més violent s'ha fet el record” (Rodoreda 1991: 214). S'hi obsessiona fins a tal punt, que els companys temen que faci “un disbarat” (Rodoreda 1991: 51). En el capítol següent, seguim amb el dol, però ara és el de Teresa Valldaura per la defunció del marit. L'el·lipsi, doncs, contraposa la pena institucionalitzada, tot i que poc sentida, amb aquella que no es pot acabar de verbalitzar, perquè la història de Salvador i Bàrbara és un xafardeig a Barcelona, revelada a mitges, confosa. Quan coneix Teresa, Salvador l'emprèn com una substituta capaç de continuar el que la mort ha interromput; Teresa, endolada, com anava Bàrbara abans de morir, serà una mena de doble de la difunta, la continuació de la suïcida –“L'endemà, abans de sortir de l'hotel amb la maleta, encarregà que cada dia fessin portar flors a la Teresa. ‘Violetes; fins que n'hi hagi’. Seria com si l'idil·li de Viena tornés a començar. Però més de peus a terra” (Rodoreda 1991: 53). En la festa de carnaval on s'enamoren, Teresa porta un vestit violeta, a joc amb les flors, amb “un pom de violetes a la banda del cor i un altre damunt dels cabells” (Rodoreda 1991: 55). Quan li pregunta si aquestes flors li agraden, Teresa menteix dient-li que són les seves preferides, una mentida que coincideix amb la que diu al seu confessor la protagonista que té el mateix nom de *Sóc una dona honrada?*. I és que les violetes, símbol de la mort, segurament s'adiuen poc amb Teresa, personatge d'una vitalitat fèrria. Si bé Salvador la percep com una dona que pot reemplaçar l'altra, en realitat es construeixen per oposició: “vida i mort,

sol i boira, realitat i ideal, cos i esperit, present i passat” (Casacuberta 2008: 80). Si el segon capítol clou amb la mort de Bàrbara, el tercer ho fa amb el casament de Salvador i Teresa, i les paraules finals són ben significatives: “I li féu un petó amb els ulls tancats perquè res no pogués distreure’l; tan llarg, que la mig ofegà” (Rodoreda 1991: 58). La referència a l’ofegament, que és com mor Bàrbara, no és gratuïta, sinó que emfasitza el caràcter de substituïda de la dona, que perllonga, si més no en la ment de Salvador, l’existència de la morta. Curiosament, en morir Teresa també es projectarà la seva continuïtat en un altre personatge, la seva filla, Sofia, que sentirà que s’hi converteix; en aquest cas, però, serà una encarnació benigna, que li farà sentir l’ímpetu de la mare, una força que és la de la natura. En aquesta etapa, la mort, com anem veient, sol comportar una perdurabilitat.

Trobava curiós el bon record que li havia deixat la seva mare. (...) La mort li féu adonar-se que la seva mare havia estat una persona excepcional (...). Havia deixat de ser la Sofia. Li hauria agradat de dir-se Teresa. I tot d’una, a dintre dels seus vestits negres, la sang, els músculs, els nervis, reclamaven no sabia què que fos més: respirar el dia i la nit, l’aire i el sol a ple pulmó, com les plantes, com la terra, com el mar. (Rodoreda 1991: 252)

Anem, ara, a examinar el segon suïcidi, també d’una dona, neta –si més no adoptiva– de Teresa i Salvador, Maria. Tant Arnau (1991*b*) com Dodas (1993) es fixen en com la novel·la va evolucionant d’un món realista a un de més poètic i simbòlic, mític, sent-ne la mort de Maria a la segona part el punt àlgid: “es tracta del desenllaç d’una culpa, a la vegada pròpia i heretada” (Dodas 1993: 291).

Realment, tots els punts de l’obra convergeixen en aquest centre tràgic: tot, personatges, casa, jardí, històries personals i secrets, s’hi veu involucrat. I a partir d’aquí tot continuarà com a conseqüència d’aquest suïcidi i de la fugida de Ramon. Els símbols tenen ja un paper explícit i important: el llorer, símbol de la immortalitat, impregna amb això la mort de Maria d’un caràcter profètic; veurem com aquesta immortalitat, aquest suïcidi vist no com a final, es compleix a la tercera part. (Dodas 1993: 292)

Quan neix Maria i encara es troba amb la mare biològica, la cupletista Pilar Segura, la llevadora fa una observació curiosa: “Mai no havia vist una nena amb tantes ganes de viure, ni que en el moment de néixer obrís uns ulls tan nets i tan bonics” (Rodoreda 1991: 114). Malgrat la precarietat en què es troba, perquè Pilar és mare soltera, sembla que serà la incursió en la rica família Farriols-Valldaura el que pertorbarà aquest desig de viure i orientarà el destí de la nena cap a la tragèdia. La seva arribada a la casa és fruit del rancor i la venjança, perquè Sofia vol assegurar-se de tenir-la ben a prop només perquè el seu marit, Eladi, s’avergonyeixi d’haver tingut una filla il·legítima. Maria és una nena oscil·lant, descrita des de la contradicció, que segueix i ajuda el seu germà Ramon quan maltracta l’altre germà, Jaume, o els animalons, però que allibera els insectes quan s’atipa que els nens s’hi diverteixin. Una amiga de la família la descriu com “desconcertant”: “Una cara d’una bellesa pura i, al mateix temps, lleugerament diabòlica. (...) Capaç d’aconseguir i capaç de renunciar” (Rodoreda 1991: 171). Quan mor, Armanda es qüestionarà si la noia ha estimat mai ningú i recordarà que un dia li havia demanat un ganivet tot dient-li que era per matar la mare, encara que en realitat l’usa per fer un forat a la soca d’un castanyer. Báder veu l’ambigüitat en la descripció del seu caràcter: “es de agua y fuego, es angelical y demoníaco, inocente y malicioso, virginal e impúdico, mártir y victimario, cuerpo y fantasma (...). Y lo mismo pasa con Bárbara, cuya semejanza con la Virgen es incompatible con el suicidio” (2021: 126-127); una duplicitat reflectida en tota una sèrie de tensions al llarg de la novel·la, com entre el corpori i el psíquic, que neix d’un malestar sempre present de forma al·legòrica, amb referències continuades a símptomes i malalties, així com a sensacions difícils d’explicar, que afecten tant els personatges femenins com els masculins, i que es reforcen amb l’estructura fragmentada (2021: 123-125).

Maria és vista, a més, com una estranya a la casa. Com li succeïa a la Cecília Ce d’*El carrer de les camèlies*, l’entorn evidencia que és una nena adoptada com delaten els noms amb els quals s’hi refereixen: la “Recollida” (Rodoreda 1991: 140), la “falsa germana” (Rodoreda 1991: 189), “no era ningú” (Rodoreda 1991: 195) o “la filla natural” (Rodoreda 1991: 200). Tal vegada per això Teresa, “una senyora fora de la casta” (1991: 14) en paraules de Rodoreda

al pròleg, ella també qüestionada pels orígens humils, se'n preocupa i la fa hereva. De fet, Bru-Domínguez considera que les dues són dones alteritzades i *outsiders* a la família benestant, reescriptures de la figura de la *femme fatale*; Maria, en concret, té trets de “the vampiric *femme fatale* as she is a nocturnal creature”, “attracted to a world forbidden to her, a world associated with danger and vice” (2009: 57).

El món dels infants s'envolta d'una naturalesa exuberant, rica i subjectivada, un paratge que facilita els jocs i les descobertes. Per Arnau, el nucli de l'obra és “un mite que és el de la infantesa i que té com a centre un jardí que és ara de somni” (1991b: 7). Un indret idealitzat que la nena ja intueix com a fràgil.

La Maria ja sabia que aquell món d'ombres i de branques no duraria sempre. El papà i la mamà deien: “Quan la Maria serà gran..., quan la Maria es casarà...” Ella no hauria volgut que les coses canviessin: la casa de les nines, la caixeta de música, les hores i les flors... i en Ramon. Sentia d'una manera vaga que només volia i només voldria allò per sempre; com si l'aigua estancada anés ofegant tots els altres desigs. (Rodoreda 1991: 135)

Ara bé, tant la naturalesa com la infantesa mostren un costat tèrbol. Segons Arnau, perquè “l'univers infantil és un món carregat d'ambigüitat, i el defineix tant la puresa i l'autenticitat com el sexe –l'univers complex d'Èdip i la proximitat de l'incest–, i la crueltat” (1991b: 8). Un dia, com una dolenteria, Ramon i Maria lliguen Jaume a un arbre, i mentre es va fent fosc, el nen té por d'un bosc que sembla que es desperta; sent gemecs i el vol dels ocells, el fred li llepa la cara i distingeix les ombres. Jaume té una sensibilitat especial per percebre-ho. Es diverteix amb els insectes, però després pateix quan veu que els germans martiritzen les sargantanes i, fet i fet, Maria l'insulta comparant-lo amb un llangardaix. Sembla un personatge porós, obert al contacte i a la fusió, semblant en aquest aspecte a la germana. La idea de transformació ve reforçada per una imatge que encisa Jaume: veu un arbre envoltat de papallones, insectes com flors, canviables, i té la impressió que és l'arbre, el que fa les papallones. Les fronteres entre espècies es difuminen, i és una fusió que no només

experimenta amb la natura, sinó també amb les persones. Un moment que està trist i Teresa l'acarona, el text diu: "I a ell li vingueren ganes d'entrar tot sencer a dintre de l'àvia i ser àvia" (Rodoreda 1991: 133). Fins i tot després de mort, anys més tard, Ramon barrejarà la seva figura amb la d'un pretendent de Maria que li fa nosa: "En Jaume-Màrius com un tumor ple de pus" (Rodoreda 1991: 190). La percepció de la naturalesa com un agent actiu i de límits difosos, amb la qual és possible fondre's, avança la fusió de Maria en arbre i, també, les metamorfosis de les dues següents novel·les. De fet, en l'espai natural que envolta la casa es percep que la naturalesa es desborda: és un jardí que en un límit és converteix en bosc, un bosc que abans era un parc però que s'ha deixat anar.

La mort del germà és una transgressió que portarà a la tragèdia. En paraules de l'autora al pròleg: "L'assassinat del petit Jaume pels seus germans (gelosies infantils complicades amb gelosies dels grans) és una de les claus –la clau– de la novel·la. Complex de culpabilitat de Maria –suïcidi– i de Ramon –fracàs– que repercuteix indirectament en els altres: Eladi, Sofia, etc." (1991: 22). Els germans arraconen Jaume amb una branca que té forma de forca contra un arbre, el punxen amb una agulla al coll i l'empenyen dins el bassal d'aigua. És una branca forcada com la que utilitzarà Eva a *Quanta, quanta guerra...* per empènyer els cadàvers que baixen del riu. El contacte branca-persona, a més, el trobarem a la mort de Maria, com també a la d'Eva i a la del pare del protagonista innominat de *La mort i la primavera*. Audí (2010) vincula Maria al "fet de clavar objectes o persones" per tal de posseir-los. De nena, per exemple, guarda una agulla de la còfia d'una de les minyones amb la qual juga a punxarse amb el germà. És una imatge que recorda, així mateix, les papallones que els germans dissequen, travessades per una agulla, activitat que reapareixerà en un dels passatges descartats de *La mort i la primavera*, en què el senyor de la casa coberta d'heura recorda com el seu primer amor es va clavar una papallona que encara movia les ales al pit, i per això ara ell, de vell, les col·lecciona. A *Mirall trencat*, la nit que Armanda quedarà sola a la casa, quan tothom n'ha fugit per l'inici de la guerra, emborratxada pel xampany, mig somiant, veurà asseguts tres esquelets a la seva taula i una nena de drap, "amb un vestit blanc" i "una papallona negra al mig del pit" (1991: 260), una representació clara de Maria.

Les papallones, insectes que Jaume contempla embadalit al jardí, són el símbol de la metamorfosi i de la llibertat, una llibertat escapçada per l'agulla-branca que travessa.

Quan se'ns havia presentat la bassa on mor Jaume, se'ns havia dit que l'aigua s'estremia, anunci del que havia de passar. A més, en un dels seus jocs d'infantesa, Ramon i Maria cauen a l'aigua, un espai que contraposa dos camps isotòpics, perquè d'una banda es diu que és com un "mar dels peixos que salten i de les balenes que nedan a poc a poc", un mamífer que "és la reina del mar", però de l'altra, l'aigua és "freda", "espessa, remoguda, sense cel i sense fulles", i les balenes del mar "nedan amb l'arpó clavat", i a dins tenen "budells i fetge i cor" i "l'aigua vermella" (Rodoreda 1991: 139). També la primera vegada que Ramon i Maria es besaran, ho faran a la vora de la bassa: és l'inici d'una relació incestuosa que desencadenarà el desastre, per tant, és de nou un acte que concerneix dos components de sentit contradictori, d'una banda, l'amor, i de l'altra, el del tabú i la prohibició.

Ella mirava l'aigua amb els braços encreuats a l'esquena, la fascinaven les bestioles que es movien per dintre i la feien tremolar. En Ramon se li posà al costat. "Jo sé més coses que tu. ¿Saps què fan els grans quan s'estimen? Juguen amb les llengües". L'havia agafada i l'havia feta girar de cara a ell. "¿Ho saps que els teus ulls i els meus són d'aigua? Seria bonic que l'aigua dels teus ulls i la dels meus es barreassin". La Maria veia fulles a dintre dels ulls d'en Ramon: un paradís lluent i fosc que li xuclava la voluntat. "Si l'aigua dels teus ulls i la dels meus es barreassin jo seria tu i tu series jo. ¿T'agradaria?". (Rodoreda 1991: 196)

L'aigua, que es barreja, que no ateny límits clars, fluïda, desfà les fronteres entre els éssers. Configura espais idíl·lics a la vegada que amenaçadors. Per Arnau és un símbol universal "molt emprat per Poe, Baudelaire i, darrere d'ells, els simbolistes" (1991b: 7). Tenim l'antecedent del suïcidi al canal del Danubi de Bàrbara, de manera que és un element vinculat a la mort, aquesta "aigua estancada" que va "ofegant" els "desigs", com evocava Maria, l'expiració de la

qual també s'hi vincularà. Seguint Arnau, la noia es relaciona “amb dos elements bàsics”, l'aigua i el món vegetal.

Si l'aigua és el signe de de la puresa-infantesa, en no poder-se perpetuar aquesta etapa vital més enllà dels seus límits naturals, a *Mirall trencat* hom procura de reconquerir-la a través de la mort. (...) tots els personatges que moren essent uns nens (Jaume, Maria) o que se suïciden en sentir la nostàlgia de la infantesa (Bàrbara) ho fan a l'aigua. (...) Per tant a la novel·la, l'aigua, la infantesa i la mort, es relacionen tan estretament que, a la fi, resulta impossible de poder-les destriar. (1991b: 9)

La mort de Maria, com passava amb la de Bàrbara, l'anticipen un conjunt d'indicis i detalls. De fet, l'homicidi del germà és un fet determinant. És Jaume qui llança al pou el braçalet amb campanetes de Maria, l'únic record que té de la mare biològica (tot i que ella no ho sap), i qui li crida “Recollida! Recollida!” (Rodoreda 1991: 140), quan ella encara ho ignora. Jaume, doncs, és qui li deixa endevinar que no pertany plenament a la família: això la trasbalsa però a la vegada li fa creure que el seu amor per Ramon pot ser legítim; també li fa descobrir la mort i el mal que radica dins un mateix. El dia que maten Jaume, Teresa veu “la cara de la Maria, blanca i trista com una aparició” (Rodoreda 1991: 144), sent impotència perquè no pot caminar i veure què passa, i la nena li sembla la figura de la mort: “Com si la cara de la Maria darrera els vidres hagués estat la cara de la Maria morta i hagués vingut a buscar-la perquè la seguís al país de les ombres” (Rodoreda 1991: 145). És un espectre que remet a la forma de fantasma que adoptarà en morir. Quan la institutriu és acomiadada, amb rancúnia, destapa la relació amorosa dels germans, ja adolescents, i acaba el capítol amb una sentència premonitòria: “En aquella casa no viurien mai més en pau” (Rodoreda 1991: 183). Els capítols que continuen, del IX al XVII de la segona part, estan centrats en aquesta trama: la revelació de l'amor entre Maria i Ramon, la descoberta que són germans de sang per part de pare i que, per tant, la seva relació és incestuosa, la fugida de Ramon, el suïcidi de Maria, la descoberta del cos i el dol.

La descripció que fa Ramon de Maria quan són de vacances a la costa amb la colla d'amics, tot just després que entrin en una església arran de mar, darrer moment que passaran plegats, està minada d'elements simbòlics que remetent al seu esdevenir, alguns dels quals ja ens són familiars: l'aigua que, com hem dit, sol vincular-se a la mort; el foc que clourà la novel·la i amb què es destruirà la memòria de la família; la imatge de la verge amb la qual ja era comparada la suïcida Bàrbara, que al·ludeix la virginitat, requisit de la núvia vestida de blanc, color que portarà Maria en la seva mort i que el seu nom apunta; l'arbre on quedarà la noia encastada, en llençar-se des de la teulada, amb la lluna al fons; la llosa que li encarregarà el pare per posar a la soca; les branques que la travessaran; el llamp que va esqueixar el llorer en una tempesta; la tórtora, presagi de mort, que Teresa veu el dia del traspàs de Salvador i el de Jaume, una au que té un "collaret negre" com el "collaret morat" que li queda al cos mort del nen (Rodoreda 1991: 146) –val a dir que Arnau interpreta el llorer i la tórtora com a símbols d'immortalitat (1991*b*: 7); o les papallones, que els germans travessen amb agulles i que s'assimilen a la jove.

La Maria a dintre de l'aigua, tota ella d'or i de foc; amb els peus com petxines. La Maria, poncella, verge com la verge de l'altaret. La Maria dels arbres i de les hores i del parc i de la lluna a la teulada. Maria sola, plana com una llosa sota els fullatges de la tardor esperant que de les branques ploguessin fulles. Maria a dintre del llit blau de l'aigua i lluny una vela una barca al voltant les bombolles de l'onada només tu i jo fins a la fi del món sols amb la pluja sols amb les tempestes cada llamp per honorar el teu nom Maria germana meva. (...) Maria lluny sota de les tempestes sota de la claror movedissa de les branques tórtores i papallones còmplices ells dos verge meva... (Rodoreda 1991: 189)

Advertim que la llengua s'ha alliberat de les convencions d'estil: s'han suprimit signes de puntuació i les imatges es juxtaposen, reproduint el flux de consciència del personatge. Es tracta d'una experimentació deutora del modernisme angloamericà, d'autors com James Joyce o Virginia Woolf. L'aigua oberta del mar es confon amb l'aigua estancada, bruta, de la bassa on havia mort Jaume –"l'aigua salada l'aigua al fons del parc era verda amb mosquits que

volaven, que feien ous”–, i el nen hi és com un no-nascut, com si la mort l’hagués tornat a l’origen, a l’aigua també estancada del ventre matern, mentre que Ramon, sol, està mancat d’aquest espai segur –“En Jaume com un fetus a dins de l’aigua verda amb els ous dels mosquits i ell a dins de l’aigua salada com un fetus de gegant en una aigua sense ventre... en sortiria sol naixeria sol no d’entre les cuixes d’una dona escopit a la vida amb sang...”. Tot seguit remet al vincle entre aigua i mort, en una imatge que emfasitza l’enigma que envolta freqüentment aquesta mena de desaparicions: “morir a dins de l’aigua una mort sense cadàver que faci nosa, endins, endins, on l’aigua no té color sal als pulmons...”. Ramon es troba trasbalsat, engelosit per la intromissió en la seva relació amb Maria de l’amic que li recorda Jaume –“Es posà a nedar vigorosament com si darrera seu tots els morts per l’aigua li haguessin d’estirar els peus”–, una pertorbació que anuncia la que l’acompanyarà sempre –“amb tots els seus mals per dintre que el rosegaven i el rosegarien quan estudiaria, quan caminaria, quan recordaria una verge assegurada a la platja” (Rodoreda 1991: 190). Per això, per tot el simbolisme que arrossega l’aigua a la novel·la i per l’associació amb Jaume, s’entén que de gran a Ramon, l’únic dels tres nens que arriba a l’adulthood, l’angoixarà: “Quan veia rius, quan veia el mar, li agafava vertigen, s’havia d’estirar a terra perquè no podia resistir de veure esteses d’aigua. L’aigua estesa el xuclava...” (Rodoreda 1991: 286). En acostar-se-li Maria, viu un breu oasi de pau, que és tensionat de nou per l’al·lusió al conjunt de símbols de la seva mort: l’arbre, la tórtora, la teulada i el llorer.

(...) tota la pau del món es féu entre la mà de la Maria i la pell del seu front tota la pau tu i jo per sempre sota els arbres on les tórtores diuen coses que no s’entenen perquè són enraonaments amb tota la innocència del matí de la vida... Maria... què en saben els altres si no l’han vista de petita ocell perdut damunt de la teulada tanca la porta que no s’escapin les nines perfum de llorer respir que duia la son Maria centre de tot. (Rodoreda 1991: 191)

L’incest que posa en escena aquesta relació assumeix un aire mític i apunta a la tragèdia. Té ressonàncies amb la història de Biblis, popularitzada per les *Metamorfosis* d’Ovidi i recollida, entre d’altres, en un relat de Joan Roís de

Corella, «Lamentació de Biblis»: en la versió ovidiana que Corella segueix, la jove estima el seu germà, un amor prohibit que acaba propiciant que el noi fugi i que ella embogeixi i vagaregi a la seva recerca sense poder aturar el plor, fins que és transformada en font. Hi trobem, per tant, el desig incestuós, la fugida del germà, la transformació i el vincle amb l'aigua, motius també presents a la novel·la de Rodoreda. A *Mirall trencat*, desvetllat el secret, sabent que són germans, Ramon fuig de casa i Maria se sent tancada i trista: “¿Per què no es moria tot?” (Rodoreda 1991: 201) pensa. Per Arnau, la noia “no dubta a sacrificar-se per tal d’aferrar-se eternament a la infantesa i esdevenir un pur infant, la seva quinta essència” (1991b: 7). Aleshores una nit, amb la camisa de dormir blanca, vaporosa, “de núvia” segons Armanda, va a la cornisa, baixa per l’escala de ferro i pren “el determini” (Rodoreda 1991: 201). El blanc de la roba contrasta amb el negre del vestit que portava Bàrbara: una va de núvia per unir-se a la natura, l’altra de dol, pels temps perduts. Abans de morir, les dues coincideixen a veure en un mirall una dimensió oculta. Maria contempla el seu reflex en l’objecte que, com sabem, és un símbol de l’obertura a un espai fantàstic, “a l’altra banda del mirall”. El mirall té aquesta naturalesa d’entrada a un altre món, com es veu en l’episodi de Bàrbara que somiava que s’hi quedava atrapada o més endavant quan Armanda recordarà que la mare li deia que a dins hi ha el dimoni (González 1996: 115). De fet, l’efecte de la camisa a la superfície reflectora sembla “una ala blanca”, una imatge que, com veurem, se’ls apareixerà als habitants de la casa reiteradament. En aquest espai confós es veu nua, com acabada d’arribar al món, en una regressió a l’origen, al naixement: la mort és com néixer de nou. I Maria s’engendra “d’onades mortes”, amb “el mar als peus”, perquè una altra vegada l’aigua es manifesta com un espai tèrbol. La innocència corrompuda es reforça per la comparació amb la núvia, figura al llindar entre la ingenuïtat infantil i l’adultesa: la corona, l’alternança dels colors blanc i vermell i l’anell.

Deixà la porta oberta i esbatanà el balcó. El vent li arremolinà la camisa de dormir cap a un costat: una ala blanca dins del mirall. Se li marcà el bust menut i les cuixes superbes. Presa en l’amor per ella mateixa mirava greument el seu reflex. De sobte quedà nua. Una mà invisible a l’altra banda del mirall se li havia endut

la camisa com si se la hi hagués enduta el vent. Tenia els pits en forma de copa, amb el mugró lleugerament ros, el llombrígol mal lligat... La mà invisible li posà el mar als peus. Naixia nua d'onades mortes, amb una aliança damunt del cap, com una corona, metrallada de brillants i de robins. Els colors nupcials. El vermell de la virginitat esquinçada i el blanc de la virginitat d'abans. L'anell caigué. Estengué els braços, obrí les cames, dreçà el cap. Feia l'estrella. Quan amb en Ramon estaven cansats de córrer i de cridar, s'aturaven en sec i feien l'estrella de cinc puntes. Immòbils, a veure qui aguantaria més. En Jaume se'ls acostava i els donava empentes: "Bellugueu-vos! Bellugueu-vos!" Aliança, mar i estrella, tot desaparegué del mirall, que s'emboirà. I ella. A la meitat de l'escala s'hagué d'agafar a la barana, un moment. S'aturà davant de l'habitació de l'àvia Teresa i escoltà. (Rodoreda 1991: 203-204)

El joc que confon l'aigua i el mirall recorre tota la novel·la.⁷¹ En el pròleg, Rodoreda explica:

L'aigua és un mirall (...). Tot el mar és un mirall. (...) Ho sap el cel. Els ulls són el mirall de l'ànima. I del món. Hi ha el mirall de la veritat dels egipcis que reflectia totes les passions; tant les altes com les baixes. Hi ha miralls màgics. Miralls diabòlics. Miralls que deformen. Hi ha miralls per caçar aloses. Hi ha el mirall de cada dia que ens fa estrangers a nosaltres mateixos. Darrera del mirall hi ha el somni; tots voldríem atènyer el somni, que és la nostra més profunda realitat, sense trencar el mirall. (1991: 22).

Maria entra a l'habitació i agafa l'àlbum de l'àvia, per cercar-hi una fotografia on surt amb els seus germans, que besa. Tot seguit descobreix el retrat de la seva mare, que l'encisa, tot i que no endevina qui és, i es fixa que dins el pou hi brilla alguna cosa sense saber tampoc que és el braçolet de la mare. I

⁷¹ Báder nota que amb l'assimilació entre l'aigua i el mirall l'autora fa trontollar la significació tradicional de l'horitzontalitat: aquesta posició –que adopta sovint el cos malalt que reposa– s'ha tendit a relacionar amb la feminitat –i també amb l'animalitat–, però Rodoreda ho capgira, perquè "combina la posició horitzontal del agua con la verticalidad del espejo, que en ambos casos anticipan la muerte/suicidio de los personajes femeninos" i, a més, l'horitzontalitat també es vincula als personatges masculins, com l'exposició del cos d'Eladi mort (2021: 127-129). Báder apunta que el suïcidi de Bàrbara està relacionat amb l'aigua, ja que mor com una Ofèlia, així com el de Maria, que es mira al mirall abans de matar-se i hi veu el mar (2021: 127-128).

continua amb el seu suïcidi, on es deixa veure la idea de metamorfosi perquè s'assimila a una papallona que cargola la llengua per absorbir el nèctar. De fet, el seu fantasma farà referència al desig de morir com aquest insecte: “Miràvem el llibre de les papallones junts ben junts germà meu... junts... cada papallona travessada per una agulla... volia morir com les papallones, negres i taronja, amb el ventre cobert de borrisol” (Rodoreda 1991: 277). El llorer, a més, es compara amb “un mar d'aigua negra” –per Arkininstall, perquè evoca un mirall obscurit, que ja no pot reflectir vida (2004: 151).

Amb una mà agafada a la barana de ferro, amb l'altra aguantant-se els cabells que el vent li tirava a la cara, baixà a la teulada. El cel tibant, velat a una banda per pols d'estrella, foradat a l'altra per estrelles grosses, l'envalentia. Amb els braços oberts per no perdre l'equilibri, i amb els cabells davant dels ulls, s'acostà a la cornisa reixada com una punta; tornà a mirar el banc de pedra que amb prou feines distingia, els arbres que s'acostaven al cel i el cel que s'acostava als arbres... es passà la llengua pels llavis unes quantes vegades. Si tens la llengua cargolada una bona estona contra el paladar, sentiràs el gust del nèctar. El llorer, fullat sota seu, que el vent feia gronxar, semblava un mar d'aigua negra. Una teula es desprengué i un peu li relliscà. En el moment de tirar-se daltabaix li sortí un gemec de la boca oberta. (Rodoreda 1991: 205)

Per aquesta referència a l'aigua, el mite d'Ofèlia, a banda de representar-se amb Bàrbara, és implícit a la mort de Maria (Dodas 1993: 300 o Báder 2021). Com hem vist, el suïcidi de la vienesa també es dibuixava en una “aigua negra” i en la ment de l'amant s'assimila a una Ofèlia. Fet i fet, la intertextualitat de *Mirall trencat* amb l'obra shakespeariana s'emfasitza, a més, en el sentiment que Maria i Hamlet comparteixen: la culpa i la divagació sobre la condició humana. Hamlet també es planteja deixar de viure, però l'atura la fe: “Ah, si no fos tan sòlida la carn, / si es pogués fondre i convertir en rosada... / Ah, si l'Etern no hagués dictat un manament / contrari al suïcidi... Oh Déu! Oh Déu! / Que rancis, avorrits, estèrils i mesquins / que em semblen tots els hàbits d'aquest món!” (Shakespeare 2008: 42).

Abans de llençar-se de la teulada, Maria s'ha projectat en un passeig nocturn pel parc, on mira el seu reflex en l'aigua de la bassa –“La seva cara a dintre de l'aigua era la cara d'una criatura amb els ulls d'aigua, amb la saliva d'aigua: una criatura d'aigua i de foc”–, imatge que esbargeix llençant terra. Troba la força i reviu la mort del germà, testimoniada pels animalons –“A dalt dels arbres els ocells semblava que escoltessin”. Pica l'aigua amb la força i va tastant les gotes que li esquitxen la cara d'aquella aigua de mort, i després trenca la força. I les flors de la mort la contemplen: “Al peu de l'arbre més vell de tots, les violetes la miraven. Una a una les anà trepitjant”, però en resta una, que es menja: “A la vora hi havia una violeta mig trinxada. L'agafà delicadament; si els seus ulls fossin un vidre d'engrandir, quin entreforc de nervis, quina bogeria de fils no veurien... Es posà la violeta als llavis, l'arplegà amb la llengua i se l'empassà”. Anys abans, Teresa, un dia assolellat, havia fet una acció semblant: “La Teresa havia agafat una flor: ‘A mi –digué– només m'agraden les coses boniques’. I se la menjà” (Rodoreda 1991: 82). Si com hem vist les dues coincideixen a ser personatges intrusos, habitant un món que no els pertany per naixement, l'acció de Teresa s'associa a la llum i al dia, mentre que la de Maria, a la foscor i la nit. Els símbols, fet i fet, sovint són ambivalents. La noia engoleix, doncs, tant l'aigua com les violetes, com si integrés definitivament la mort dins seu; a més, l'èmfasi en la llengua que recull la flor l'assimila de nou a una papallona, i aquesta transformació ve acompanyada de la sensació de ser “fulla podrida i fulla seca” (Rodoreda 1991: 203), una impressió que reiterarà el seu fantasma quan dirà que es va clavar en el llorer “com una fulla” (Rodoreda 1991: 278).

El capítol XV de la segona part, que segueix l'episodi de la mort de Maria, porta per títol «El llorer», senyal de la rellevància de l'arbre, tot i que la narració de l'endemà del suïcidi arrenca focalitzada amb les minyones que tornen de comprar a la plaça i comencen a preparar el dinar: s'adonen que no tenen fulles de llorer i surten a agafar-ne. En aquest moment, Armanda recorda que li havien explicat que una nit de tempesta un llamp l'havia esqueixat, “però aquella gran mutilació serví per fer-lo més frondós” (Rodoreda 1991: 207). De fet, el llorer ja és el protagonista del cinquè capítol de la primera part, que ens presenta la vida

a la casa com excusa per prestar atenció a l'arbre, que queda partit. Un dia de tempesta de primavera, pica contra la paret: "Sembla que vulgui entrar", diu la dida (Rodoreda 1991: 67). El temor de les habitants de la casa presagia el paper que jugarà l'arbre més endavant. En una escena on tot apunta que ha de passar una desgràcia –les criades tenen por, la pluja cau rabiosa–, un llamp esqueixa el llorer, just a l'instant que a Sofia li surt la primera dent, perforant-li la geniva. En paraules de Casacuberta, "dues llances que travessaran, en sentit literal i figurat respectivament, al cap de molts anys, el cos virginal de Maria" (2008: 80).

El llorer és una entitat viva, personificada. L'arbre esqueixat es descriu com un ésser que gemega, que té veu, que té braços, que mira, cosa que Jaume percep, mentre que Ramon està mancat d'aquesta sensibilitat:

El llorer, amb les branques que el vent feia gemegar, era més fosc: ple de braços, ple de veus, amb una esgarrifança de llum a cada fulla. De la soca, si la rascava amb una pedra cantelluda, en sortia suc a poc a poc. Digué baixet: "Les fulles del llorer ens miren". I en Ramon li pessigà el clatell: "No comencis a dir coses estranyes" (Rodoreda 1991: 127).

Vilallonga (1993) i González (1996) coincideixen a notar que en les novel·les d'aquesta etapa augmenta la presència dels arbres, on inspiren més aviat temor, advertiments de la tragèdia. Una de les minyones diu tenir-ne por: "Feia dos anys que era a la casa i encara li feien por els arbres; li semblava que creixien tots alhora i que es deien coses entre ells" (Rodoreda 1991: 208). El llorer, en especial, anuncia "la entrada a un mundo fantástico", "la entrada a esta realidad alterna" (González 1996: 107), com també ocorre amb el mirall i l'aigua.⁷² González, seguint Vladimir Propp, assenyala que en el folklore els arbres són una via "entre un mundo subterráneo y uno de exterior", de manera que determinen l'encreuament "entre dos mundos paralelos, al igual que acontece en el espejo de Alicia" (1996: 114-115). La metamorfosi de Maria és un recurs per escapar, una transformació en fantasma possibilitada per l'arbre, com

⁷² González, des d'una perspectiva biografista, defensa que el suïcidi de Maria obre un "espacio autobiográfico (...) para revelar fantasmas de la identidad de Rodoreda" (1996: 108), atès que la culpa per l'incest del personatge és la de l'autora.

la Dafne mítica que esdevé llorer per salvar-se de la violació: “En *Mirall trencat*, Maria no se ha transformado en el laurel, pero la metamorfosis es un escape de la angustia y soledad provocada por la intolerancia y opresión social que prohíbe relaciones incestuosas” (González 1996: 109). Coincidesc amb Maestre en l’apunt que Maria sí que “es metamorfosa en un arbre” quan es llança al llorer per no haver de créixer, una transformació que “no implica una mort, sinó una evolució o un canvi” (2021: 55). Fet i fet, pels habitants de la casa, el llorer serà un vestigi de Maria: Sofia n’agafa una fulla i l’estreny, se la fica a l’escot i se sent vencedora; Armada s’acomia de la noia tocant-lo i, al final de la novel·la, resa un parenostre al davant de l’arbre-memorial.

Tant l’aproximació de Maria al món natural com la subjectivació prèvia de l’arbre els predisposen a la fusió, que es farà mesclant saba i sang. En certa manera, és una unió de sang, matrimonial, idea que es reforça per la vestimenta de núvia i per les paraules del fantasma: “Casada amb el llorer” (Rodoreda 1991: 276), “em vaig clavar al llorer i molts anys molts anys he anat d’una banda a l’altra estimant el llorer que m’ajudà a morir de pressa” (Rodoreda 1991: 277) i “el llorer marit meu fins a la mort clavada en una espina com una fulla...” (Rodoreda 1991: 278). És al final del capítol «El llorer» que una minyona descobreix el cos, fent-li la impressió que és l’arbre qui sagna, una sang que, com les violetes de Viena, no fa olor:

El mirà una mica inquieta. Alguna cosa no era com sempre. La soca del llorer estava coberta d’uns regalims de color de mangra. I la terra, al voltant, era molla i clapada d’estries vermelles. Aquells regalims brillaven. Els tocà amb la punta d’un dit, s’olorà el dit i no feia olor de res. Mirà enlaire. Per entre les fulles espesses veié una cosa blanca, com si un llençol hagués caigut d’un balcó i hagués quedat penjat al mig del llorer. Tornà a passar el dit pels regalims i arrencà a córrer esperitada i cridant que per la soca del llorer baixava sang. L’Armanda, asseguda pelant tomàquets, i la Jacinta, rentant llagostins a raig d’aixeta, giraren el cap en rodó. L’Armanda digué: “Anem a dalt a veure què passa”, tot donant una mala mirada a la Júlia perquè estava tan esverada. Pujaren al tercer pis, sortiren al balcó i s’hi abocaren. L’Armanda es tapà la cara

amb les mans i es doblegà tota com si li haguessin clavat un cop de puny al ventre. Les altres dues es senyaren amb els ulls tancats. (Rodoreda 1991: 208)

En el funeral, el vent escampa “olor de mort” dels rams i les corones, i Armanda està desconsolada. Es descriu la preparació del cos, convertit pel desbudellament en quelcom abjecte.

Ella li havia rentat la cara... aquell fil de sang seca a un costat de la boca se li havia encastrat com si fos una crosta de mal. I el ventre, Déu meu... Havia ajudat a vestir-la. Els homes que havien despenjat la noia morta havien estat a punt de desmaiar-se; els havia hagut de donar conyac. L’havia pentinada; aquells cabells negres i ondats que tantes vegades li havia esclarit d’amagat de la senyoreta Rosa... Asseguda, encegada per les llàgrimes, escoltava el vent. El vent agradava a la Maria i havia vingut a fer-li companyia, a barrejar-se amb la festa negra. (Rodoreda 1991: 209)

El suïcidi, per allò que té d’enigmàtic, de clos, d’incomprensible, impacta en l’entorn de forma diferent a una mort natural. Com passava amb Bàrbara, que deixa una empremta per sempre més a algú altre, a Salvador, el traspàs de Maria accelera el decaïment del seu pare, que ha de fer “un esforç per viure” (Rodoreda 1991: 213) i és com si morís: “aquell Eladi que havia estat ell i que mai més no podria ser ell...” (Rodoreda 1991: 216). Ja abans de la desgràcia, quan va a interrompre l’estiueig dels fills perquè sospita del seu amor, divaga sobre com li podrien haver anat les coses, desencantat: “La seva vida potser sí que era una vida trista, però ¿no són tristes totes les vides es visquin com es visquin?” (Rodoreda 1991: 186). D’acord amb Báder, el suïcidi de les dues dones es relaciona per mitjà d’aquest personatge, ja que, en morir Maria, es tanca a la biblioteca i llegeix el dietari de Salvador, on s’evoca la mort de la violinista vienesa (2021: 128). Eladi es passa els dies contemplant una llosa de pedra amb el nom de la noia que ha posat al peu del llorer, un contacte entre pedra, terra i arbre que reapareixerà en la següent novel·la, una sepultura que defuig l’artifici i va a l’essència, encara que aquí el cos de Maria només hi reposa metonímicament. Eladi és, també, un personatge ambigu, tens, que es mou entre

les classes socials, contradictori amb el que desitja i el que fa, en una posició de constant indecisió (Campillo i Gustà 1985: 42-44). La mort de Maria precipita la d'Eladi, una mort estranya, secreta: "Ningú (...) no sabia res del cert" (Rodoreda 1991: 221). És Armanda, la minyona, qui torna a fer planar el dubte; nota que des de feia setmanes "ja semblava mort" (Rodoreda 1991: 222) i s'entossudeix a saber-ne la causa, perquè troba una ampolleta amb les restes d'un líquid estrany al seu armariet. Boyer es mostra partidari d'interpretar-ho com un suïcidi: "Eladi dont la mort pose une question qui restera sans réponse, puisqu'il s'agit peut-être d'un suicide" (1990: 21) i també Arnau (1976) i Dodas (1993) apunten aquesta possibilitat. En qualsevol cas, l'autora prefereix no incidir-hi més: és una acció satèl·lit entorn del suïcidi de Maria, que és l'esdeveniment central que s'ha anat preparant al llarg de la novel·la i que repercutirà en la desfeta familiar.

L'impacte no incideix només en la psique dels personatges, sinó que Maria té una continuïtat que poden percebre físicament. Ens pot fer pensar en les creences primitives que advertien que el suïcida no mor del tot, sinó que torna al món adoptant una altra forma, com pugui ser la d'espectre o la de vampir. Quan només queda Sofia a la casa, nota una presència a l'habitació de la noia i després de la guerra, el notari sent que alguna cosa li frega la galta al jardí, com "una teranyina", i després veu "una ombra; una mena d'ala llarga i blanquinosa" (Rodoreda 1991: 272), com la del reflex de la brusa en el mirall. Després de buidar la casa, els operaris asseguren que hi ha un fantasma: els objectes es mouen i un sent que "una teranyina" el frega (Rodoreda 1991: 280). També Armanda ho nota, però ella percep que és una carícia amorosa.⁷³ Seguint Báder, las "fronteras porosas entre lo físico y lo no-físico revelan el caos que afecta la vida de los personajes rodoledianos: los recuerdos incorpóreos irrumpen constantemente en la realidad cotidiana, contagian –como una enfermedad– el destino de todos los miembros de la familia" (2021: 126-127). A partir d'una lectura posthumanista, assenyala el trasbals de les categories: "la porosidad de

⁷³ Báder assenyala com els personatges de la novel·la tenen un desig de tocar i que, precisament, per mitjà del tacte es fan seus els espais, els objectes i les persones: "Ese apego a lo material contrabalancea el paso irrevocable del tiempo que desafía la memoria; el papel constitutivo del cuerpo en la evocación de los recuerdos –herencia proustiana– hace que el fantasma de Maria intente revelar-se físicamente: tocando caras, moviendo telas, extinguiendo velas" (2021: 127).

los límites que dividen lo material de lo inmaterial sugiere que la autora catalana va més allà de problematitzar cuestiones ligadas con la femineidad: interrogar lo físico le lleva a polemizar la noción de lo humano” (2021: 130).

En el capítol «El fantasma de Maria»,⁷⁴ “punt culminant del procés d’irrealització que vertebrava la novel·la” (Dodas 1993: 297-298), una veu incorporada en primera persona, adoptant la tècnica del flux de consciència, fa perdurar la noia en forma d’espectre, que s’aferra a les seves pertinences: “No us endugueu aquesta pedra que sóc jo no us endugueu res del que havia estat la meua vida...” (Rodoreda 1991: 276); “Deixeu estar tot el que havia estat meu; mentre tot estigui com estava jo no seré ben morta” (Rodoreda 1991: 277). El fantasma incideix en la importància de la forma de morir, perquè els suïcides no abandonen del tot el món: “Els que es maten viuen al costat de les coses que havien estat d’ells una mort lenta...” (Rodoreda 1991: 277). La resta, en canvi, han pogut deixar el món, perquè són “morts de debò”: “Si us endueu les meves coses vindran els lletjos, els que moren de malaltia, els corcats, els morts de debò” (Rodoreda 1991: 277). El jardí, espai simbòlic de la infantesa, és el seu darrer redós, i es nega a partir sota terra “on no hi ha arbres ni vent ni fulles ni flors” (Rodoreda 1991: 277). Arnau apunta que Maria aconseguix la immortalitat al jardí (1991b: 7), tot i que sembla que, buidada la casa, Armanda veurà com la terra l’absorbeix: “una boira petita, una mica de boira de no-res, indecisa, una ala transparent que s’anà allunyant i a l’últim es fongué com si la terra l’hagués xuclada” (Rodoreda 1991: 293).

Si hem examinat l’aigua com un motiu persistent al llarg de la novel·la –i fins i tot la terra i l’aire connectats pel símbol de l’arbre–, ara vull prestar atenció a un altre dels quatre elements clàssics: el foc, que al final destrueix tots els mobles de la casa. Al darrer capítol, la mirada de la rata s’hi fixa: “Sentí espetecs i veié aixecar-se unes flames vermelles altes fins al cel. Les branques i les fulles dels primers arbres del parc semblaven incendiades. El foc durà tota la nit” (Rodoreda 1991: 296). El foc provocat, l’incendi, és present al final de totes les

⁷⁴ Glenn (2009) considera que en aquest capítol, en què la noia s’adreça al germà, als records, a la memòria, amb un estil que tendeix a l’el·lipsi i el silenci, s’hi pot identificar un eco de la Guerra Civil, una confrontació entre germans.

novel·les d'aquest bloc: el protagonista de *Quanta, quanta guerra...* crema la casa de la vella que ha substituït la seva estimada i tota la natura de l'entorn, un foc purificador, que ha de permetre un nou origen; i a *La mort i la primavera*, l'incendi del poble és el punt àlgid de la revolta per poder decidir com es vol morir. I fins i tot a *Jardí vora el mar*, encara que no es produeix un incendi, el jardiner crema la barca i el diari del jove suïcidat. Cremar allò vell, allò corromput, per donar pas a una nova cosa. És el que fa Sofia quan decideix que res de la casa es pot aprofitar, que tot està impregnat de records i de desgràcies, i que cal ensorrar-ho tot per construir de bell nou. Seguint Casacuberta, per sobreviure, els personatges han d'apartar-se del passat, de la nostàlgia que provoca una memòria familiar tenyida de mort: "Si Sofia n'és l'única supervivent és perquè ha tallat les amarres amb el passat i s'ha sabut emmotllar a un futur que es presenta en forma d'excavadores i de febre constructora. La memòria del lloc no queda, a la fi, ni en la rata morta que tanca, simbòlicament, la novel·la" (2008: 81).⁷⁵ De fet, l'altra gran supervivent de família, Teresa, ja de gran, postrada a la cadira, sent que voldria partir del món amb un incendi: "Quan estaria a punt d'emprendre el gran viatge, li agradaria cremar-ho tot: que tot el que havia estimat, mobles, arbres, casa, morís encès. Purificat. Fora records! I ella al mig de tot barrejada amb les esbergínies i el conill de la natura morta" (Rodoreda 1991: 144).

Mirall trencat és una novel·la complexa que té com a centre el suïcidi, carregat d'un simbolisme que estén un camp isotòpic que articula l'obra i permet una lectura cohesionada, que va bastint ecos i que connecta amb altres obres, sobretot amb l'ofegament d'Ofèlia. El lèxic crea una atmosfera pròpia: l'aigua, el llorer, les violetes, les tórtres... L'episodi complet de Maria, amb la mort com a nucli tràgic tant d'aquesta subtrama com del conjunt, és la narració d'un suïcidi més llarga i desenvolupada en Rodoreda. El suïcidi de Bàrbara n'és un precedent i el d'Eladi una conseqüència. Segurament és, juntament amb *La mort i la primavera*, l'obra on el tema pren més volada.

⁷⁵ Seguint Arnau, si les obres de Rodoreda tendien a acabar "obertes i amb un animal o element alat – ocells a *La plaça del Diamant*, àngels a *El carrer de les Camèlies*– que simbolitzava una esperança", en el cas de *Mirall trencat* el final és tancat: "el foc ho destrueix tot i la majoria de personatges moren", amb una rata com a darrer personatge que també sucumbeix (1991: 7).

3.3.3. LA MORT DESINDIVIDUALITZADA A VIATGES I FLORS

Mercè Rodoreda confecciona les dues parts que integren l'aplec *Viatges i flors* en moments diferents: mentre que «Flors de debò» l'escriu a començaments dels seixanta a Ginebra, «Viatges a uns quants pobles» el crea a finals dels setanta a Romanyà de la Selva (Arnau 1990: 95). El primer conjunt de relats que redacta (tot i que se situa a la segona part de l'obra), inventa flors “antropomòrfiques”, que un narrador presenta proporcionant al lector consells al respecte, però, en realitat, aquests sovint es poden aplicar a la vida (Arnau 2000a: 40-42). L'inventari reuneix flors de tota mena, algunes amb un costat inquietant, d'altres de benèfic i moltes que trenquen categories, com les que sorgeixen de la hibridació o la que subverteix el gènere (el flor). En la línia de la fusió entre espècies, apareix una imatge que trobarem amb força a *Quanta, quanta guerra...*: la persona que es planta, en el relat «Flor trasplantada», en què un rei fa plantar les noies fins al coll esperant que els cabells floreixin. I també la natura destructiva, en «Flor gelosa», on les arrels desfan una casa per sota, com les glicines de *La mort i la primavera*. El conjunt de narracions comparteix amb les obres d'aquest bloc l'atmosfera fantàstica, la subjectivació de la natura, la predilecció per l'encreuament i la reflexió sobre les condicions de l'existència, però pel tema que ens ocupa ens interessa més l'altre recull.

Els contes de «Viatges a uns quants pobles» pertanyen a l'època de confecció de *Quanta, quanta guerra...* i potser per això en comparteixen l'esperit,⁷⁶ la mirada abatuda del món i el narrador-protagonista que fuig sense una destinació clara; en paraules de l'autora, les narracions “reflecteixen la vida, la inutilitat de l'existència, la lluita per subsistir” (Rodoreda 2009: 7). Els pobles

⁷⁶ Arnau assenyala una sèrie de paral·lelismes entre «Viatges a uns quants pobles» i *Quanta, quanta guerra...*: “d’una banda, el mateix fil conductor, el viatge d’un noi jove i sense nom per diferents contrades; d’una altra, la discreta però igualment obsessiva presència de la guerra, amb les funestes seqüeles que arrossega: la mort, la desolació...; però també cal esmentar d’altres afinitats: la figura omnipresent de la lluna i de l’onirisme que l’acompanya, el relleu d’elements esotèrics... I, sobretot, la importància del regne vegetal, del bosc bàsicament, que es converteix en sagrat en aquesta etapa, amb un arquetipus que hi senyoreja i que esdevindrà el leitmotiv de la ficció, l’arbre, semblantment a la novel·la anterior” (1990: 97).

que anem descobrint són fantasiosos, cadascun des d'una lògica pròpia.⁷⁷ Es perfila, això sí, una mateixa atmosfera, on els pobles són propers a la natura, fins al punt que de vegades el poble és (dins) el bosc. Les comparacions de les persones amb la vegetació o amb els animals són habituals. Per exemple, al «Viatge al poble dels guerrers», les dones que esperen els marits són “altes i vincladisses com els joncs de la riera” (Rodoreda 2011: 46) i al «Viatge al poble de les nenes perdudes» una nena explica que somiava “que era peix, que era ocell, que era serp, que era hiena...” (Rodoreda 2011: 47). Les persones poblen el bosc com un resident més, integrades, habitant un arbre-casa, que fins i tot les nodreix. Al darrer relat esmentat, les nenes es perden al bosc i no en surten, s'apropien d'un arbre i mengen castanyes. Una de les nenes explica que abans vivia bé, però les flors de llessamí la varen cridar perquè anés al bosc; prefereix quedar-s'hi, perquè “a la nit les branques dels castanyers baixaven fins on era i tot abraçant-la l'acotxaven i li deien que l'estimarien fins a l'hora de la mort” (Rodoreda 2011: 48). Malgrat l'aire rondallesc,⁷⁸ el relat tergiversa els contes populars perquè les nenes perdudes no volen tornar (Arnau 1988: 131). El bosc també pot ser trist, com el del «Viatge al poble de les dones abandonades», on al peu dels arbres hi ha “un capoll de cuc de seda” (Rodoreda 2011: 49) en què hi viu una dona, amb un infant que juga a la vora amb una pedra enganxada a un cordill i que s'amaga a les soques, i tots plegats s'alimenten de fulles. En paraules d'Arnau, “el cicle de la vida humana gira imaginativament al voltant de l'arbre” (1990: 100). L'híbrid persona-cuc el retrobem al «Viatge al poble dels homes ganduls», on la reproducció és asexual, perquè els mascles poden reproduir-se sols, en una dissolució del límit entre espècies: els nois fan “un cuc negre”, del qual “surt una bestiola amb trenta potes”, que s'acaba convertint en

⁷⁷ Arnau assenyala la influència en *Viatges i flors* de Le Clézio –a qui Rodoreda cita–, amb llibres fantàstics com *Voyages de l'autre côté*, en què una noia s'endinsa en un arbre; però la influència principal la veu en Henri Michaux, un autor original que vol trencar la rigidesa dels gèneres literaris, que es decanta per la poeticitat, que té predilecció pels viatges fantàstics, que permeten fugir de la quotidianitat, com els somnis, i que, tanmateix, construeix un món pessimista i angoixant (2000a: 31-40).

⁷⁸ Contrí i Cortés (2003) examinen la simulació de la llengua oral a «Viatges a uns quants pobles», on es recorre a elements d'oralitat que doten de naturalitat i versemblança els relats: l'economia de paraules, l'ús de repeticions, incisos, vacil·lacions, frases fetes, diminutius i onomatopeies, l'abundància de conjuncions de coordinació, les enumeracions, la narració en primera persona, etc. Asseguren que aquesta tècnica apareix sobretot “en els textos més simbòlics de l'autora, com *Quanta, quanta guerra...*, *Viatges i flors* o *La mort i la primavera*” (2003: 119).

un infant (Rodoreda 2011: 65). I, com passa en aquesta etapa, el bosc, la vegetació, pot mostrar un costat tenebrós. Al «Viatge al poble de la por», la gent viu amb malfiança de l'entorn, amb la sensació “que cada fulla de cada arbre és un ull carregat de poder i d'intel·ligència, no que els mira, sinó que els observa i enregistra tot el que pensen” (Rodoreda 2011: 83). També els animals poden estar personificats, com al «Viatge al poble de les rates ben criades», on els rosegadors tenen enteniment i parlen. Es tracta, doncs, d'un món natural clarament subjectivat, que porta a l'extrem el que en les novel·les trobem sovint insinuat –si, posem per cas, *Mirall trencat* acabava des de la focalització d'una rata, aquí l'animal té capacitats humanes, i si allà s'hi feia un símil entre Maria i les papallones, ara trobem dones que habiten capolls de cuc. És una tendència a la porositat, al trencament de fronteres entre éssers que afecta altres categories com l'espai, que s'estén sense límits clars, i el temps, que es trastoca afectant l'envelliment natural de les persones, fins i tot la irreversibilitat de la mort. Com veurem a les dues novel·les que segueixen aquest apartat, la pertorbació de la realitat que es manifesta amb l'exploració d'existències alternatives o impossibles sembla que és la resposta a un món trasbalsat per la violència.

I és que la guerra i tot el que implica, la mort o la descomposició de l'individu, travessen els relats. Al «Viatge al poble dels morts», per exemple, la guerra ha desfet el poble i els habitants celebren “una processó de morts” (Rodoreda 2011: 65) dues nits a l'any, les dels solsticis, en què els morts, esguerrats, van fins al que queda del poble i s'estan a la vora del que havia estat seu. Un aferrament al que ha pertangut en vida que trobàvem en el fantasma de Maria, perquè els objectes es lliguen als records, de manera que allò material té una dimensió que entronca amb allò transcendent. A més, la guerra i la violència arrossega temes habituals en Rodoreda, com el caràcter repressiu de la societat i el desig d'evasió.

L'homogeneïtzació de la societat, integrada per individus repetits, que no es diferencien els uns dels altres, com els que trobarem a *Quanta i quanta guerra...* i a *La mort i la primavera*, és una constant. Mentre la natura és descrita amb precisió, la representació de les persones en aquesta etapa és desindividualitzada, mancada d'identitat, com una entitat gregària (Arnau 1990:

99). Els pobles per on el narrador-protagonista va passant són un tot indestruïble: tenen una característica que els defineix, normalment un costum hiperbòlic que els distingeix, i els habitants el reproduïen sense desviar-se'n. Al «Viatge al poble dels guerrers», les dones són totes iguals, joves i maques, i esperen pacientment els seus homes. Al «Viatge al poble de les nenes perdudes», les nenes són rosses amb els ulls blaus, vesteixen igual i porten un pom de flors. Al «Viatge al poble de la bruixeria», la gent és “com tota la gent”, encara que té una mirada inquietant (Rodoreda 2011: 59). Al «Viatge al poble de les iaies teixidores», totes “són iguals” (Rodoreda 2011: 62). Aquesta visió uniforme de la gent desdramatitza la mort, perquè la pèrdua de la individualitat fa que la persona no sigui única, sinó un ésser que es pot reemplaçar. En els contes es desprèn que el traspàs no és un fet dramàtic, sinó un esdeveniment natural que no té gaire transcendència en l'esdevenir col·lectiu. Per això, per exemple, les iaies teixidores s'enfronten a la desaparició amb una actitud distanciada, de cosa quotidiana: “Quan la més vella es mor de seguida la substitueixen per una de més jove. L'enterren sense plorar. I damunt de la tomba, totes les tombes estan inclinades a sol ixent, hi deixen una corona de coronindus i un ram d'agulles de fer mitja de metall lluent. Perquè duri” (Rodoreda 2011: 62).

D'altra banda, el viatge s'erigeix com una metàfora de la fuga, i la irrealitat del món que es va desplegant permet un distanciament perquè l'exploració sigui, també, interna, “un encarament de l'escriptor amb la seva realitat més profunda” (Rodoreda 2009: 8). Al relat «Viatge al poble de la bruixeria», a tall d'exemple, els habitants són un pèl inquietants, com “si tot d'una fugissin d'allà on eren i emprenguessin el seu viatge per dintre, bastant endintre i enllà de l'espai” (Rodoreda 2011: 59). I del viatge com a metàfora de l'evasió al suïcidi hi ha un pas. La mort, de nou, més que un desenllaç inevitable, és una sortida, la fugida d'una vida trista. És al conte «Viatge al poble dels penjats» que ho veiem més clar, quan el narrador-protagonista va a parar a “un bosc ombriu com una catedral” (Rodoreda 2011: 71), “una mena de cementiri vegetal, un espai sagrat” com a *La mort i la primavera* (Arnau 1990: 100). És un indret on dels arbres – “potser roures, potser alzines” (Rodoreda 2011: 71)– penja un home. Així com en algun conte l'arbre és casa i font d'aliment, ara es vincula a la mort (Arnau

1990: 100). S'explica que els homes són pecadors i com a punició les seves criatures moren, per això embogeixen i es penjen. La imatge d'un bosc on hi ha penjats –conseqüència de la culpa i del càstig– en les branques dels arbres recorda indefectiblement el Cant XIII de l'«Infern» de la *Divina Comèdia*, on hem vist que en el setè cercle es troben els suïcides convertits en arbres, que han nascut de la llavor que és la seva ànima, devorats per éssers híbrids, les harpies, esperant el judici final, després del qual els seus cossos penjaran de les branques. Els penjats de Rodoreda són homes desesperats, tot i que preparen amb calma la vestimenta de la seva mort: una camisa blanca i uns pantalons i una armilla de pell d'una vaca que han sacrificat. En penjar-se, troben el repòs que cercaven: “Mata la vaca; amb la pell es fa els pantalons i l'armilla, net i amb camisa blanca se'n va al bosc, tria l'arbre, s'assegura que la branca resisteixi, es passa la corda al coll després d'haver-li fet el nus escorredor, puja a dalt d'una pedra i salta. Sempre més es gronxa tranquil” (Rodoreda 2011: 73). En paraules de Nadal, “el suïcidi, seguit pels homes com un ritual, esdevé l'única possibilitat de pau i d'assoliment de felicitat” (2011: 35). La ressemblança amb *La mort i la primavera* és clara, tot i que en el cas de la novel·la, veurem que no és el suïcidi el que està ritualitzat, sinó la mort.

Així, els relats ens presenten un món en què l'ésser humà es desplaça deixant lloc a altres formes d'existència i s'emmotlla a les normes de la natura perquè segurament li proporcionen un sentit que la seva realitat, devastada per la guerra, ha deixat de tenir. El viatge com a evasió té la màxima expressió en el suïcidi, que es planteja com una sortida plàcida a la cruesa de l'existència, però també com un acte comunitari i desindividualitzat, gairebé irreflexiu, cosa que es desvia del suïcidi rodoredià per excel·lència, que sol reivindicar-se com un gest de llibertat individual. És, doncs, un suïcidi que tensiona encara més l'encaix de l'individu en la societat, perquè té, alhora, una dimensió singular i una de col·lectiva.

3.3.4. EL TRASPÀS DEL SUBJECTE CÈNTRIC A *QUANTA, QUANTA GUERRA...*⁷⁹

Quanta, quanta guerra... és l'única novel·la que Mercè Rodoreda escriu totalment quan ja s'ha instal·lat a Catalunya després de viure a l'exili; en el pròleg explica que la comença un any després de publicar *Mirall trencat*. Hi ressonen, tanmateix, imatges i temes de les obres iniciades en etapes anteriors, especialment de *Viatges i flors* i de *La mort i la primavera*, amb les quals constitueix, com hem vist, la tríada que Arnau (1990) anomena “de l'altra banda del mirall”, perquè els universos que basteixen tenen reminiscències sagrades i esotèriques. De fet, els estudis de *Quanta, quanta guerra...* han tendit a posar-ne de relleu el caràcter espiritualista i la influència de l'alquímia i de la filosofia rosacreu (Arnau 1987, 1988 i 1990 o Contrí i Cortés 2000). L'estranyesa i l'onirisme del món que crea l'han situada, a més, en el gènere fantàstic (Arnau 1990 o Arkininstall 2015).⁸⁰ També l'han considerada la narració d'un viatge iniciàtic, de coneixença i mític, i sovint l'han titllada de *Bildungsroman* (Campillo 1981, Bieder 1983, Arnau 1990, Pérez 1993, Cortés 1998, Łuczak 2003a, Contrí i Cortés 2000 i 2014 o Sosa-Velasco 2010).⁸¹ I s'ha notat el seu acostament a la picaresca, amb nombroses escenes on el protagonista passa gana i ha de recórrer a l'enginy (Arnau 1990, Pérez 1993 o Sosa-Velasco 2010).⁸² La guerra,

⁷⁹ En aquest apartat, reprenc i amplio el capítol que es publicarà a Zurrón (2023).

⁸⁰ Arkininstall (2015) connecta les ambigüitats de la novel·la, la inestabilitat, amb el recurs de l'estrany i la fantasia –el doble, els miralls, els monstres...–, indicis tot plegat que vincula a l'experiència traumàtica de la guerra.

⁸¹ Campillo, que observa el viatge iniciàtic del protagonista, el posa en relació amb obres universals com *Llibre de meravelles* de Ramon Llull i *Alicia en terra de meravelles* de Lewis Carroll (1981: 129). Contrí i Cortés assenyalen que la novel·la, que es troba en la línia de les tendències literàries europees, es pot llegir com un “viatge iniciàtic d'Adrià Guinart”, un personatge que segueix les etapes evolutives i l'itinerari dels herois clàssics, amb una estructura circular, a la vegada que com una novel·la d'aprenentatge o *bildungsroman* (2014: 79-83). Cortés (1998) apunta que a *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera* Rodoreda fa ús del mite de forma estructural, no només al·lusiva, com a la resta d'obres.

⁸² Pérez (1993) sosté que la novel·la comparteix elements amb el gènere de la picaresca, com la veu en primera persona d'un adolescent que s'allunya de casa i viu una sèrie d'experiències dures que, pel fet d'haver d'afrontar-les amb enginy, li comporten un aprenentatge. Una estructura que, al capdavall, coincideix a grans trets amb el monomite, també identificable a l'obra, que narra el viatge circular de l'heroi. Ara bé, el personatge d'Eva no funciona com a objecte de recerca, sinó que encarna elements propis dels herois –el desig de l'aventura, l'acció–, fins i tot més que Adrià, que es comporta com un

anunciada pel títol, és una temàtica que els estudis han enfrontat més aviat des de la discussió sobre com es tracta, quina importància arriba a tenir a l'argument i si es pot assegurar que l'ambientació abstracta correspon a la Guerra Civil (Łuczak 2003a o Mora 2008).

En aquest apartat, m'interessa observar sobretot com el suïcidi s'executa en una dimensió al·legòrica i transcendental: el desig de morir s'expressa amb la voluntat de transformar-se, concretament, d'integrar el món natural. La podem llegir, com ha fet la crítica, com una novel·la iniciàtica, però entenent això com la narració d'un recorregut que culmina en l'adopció d'una nova forma, cosa que implica l'inici de quelcom diferent. Com diu Arnau, les novel·les d'aquest bloc "busquen establir un lligam entre l'home i l'element líquid i vegetal, un lligam únicament possible amb la mort" (1990: 12). Es tractaria d'una mort integrada en ritus iniciàtics, "una mort metafòrica, seguida d'un nou naixement", que ha de portar a un nou origen (1990: 12-13). És una iniciació que ve acompanyada d'una transformació interna que, seguint la lectura junguiana, Arnau anomena "d'individualització" (1990: 13-14). Aquest canvi intern de què parla l'estudiosa, característic dels relats iniciàtics, va acompanyat de la transformació física –de vegades només en un pla simbòlic–, de manera que la dicotomia interior-exterior no ens semblarà tan clara. Em decanto per la idea que el viatge iniciàtic és afavorit pel vincle de l'individu amb la natura, que desencadena una subjectivitat que contrasta amb l'inicial. L'humà, el subjecte cèntric i estable, entra en crisi, es corromp amb elements extrínsecs. És en la fusió persona-vegetal, fruit de la violència extrema i de la necessitat d'adaptació, que l'individu transcendeix el món quotidià, que el traspassa. La transcorporació implica la mort de l'ésser que s'ha estat per esdevenir-ne un de nou. En aquest cas, el nou subjecte és híbrid, entre l'humà i la planta, en una posició fronterera que el fa ser conscient que la categorització de la naturalesa com a ens favorable enfront de la barbàrie de la civilització cau en el maniqueisme, en el reduccionisme. El nou subjecte se situa en la complexitat i en l'ambigüitat.

antiheroi quan deserta de la batalla; la mort de la dona, tanmateix, trenca amb l'esperable i es converteix en una acció desmitificadora.

A *Mirall trencat* ja s'explorava aquesta hibridació, sobretot en la narració de la mort de Maria, que queda fusionada en el llorer del jardí per restar-hi en forma d'esperit. El monòleg de Maria negant-se a abandonar aquest espai ressona en el de *La mort i la primavera* que, com veurem, pronuncia el protagonista –si més no en un dels finals possibles– que, després d'haver-se matat dins l'arbre, vagareja pel bosc en forma d'ombra. En ambdós textos, doncs, la fusió en arbre dona pas a una existència fantasmagòrica. A *Quanta, quanta guerra...* això no serà així, per ventura perquè l'única hibridació efectiva amb l'arbre que s'acaba duent a terme no és volguda, sinó fruit de la violència. Aquella que experimenta el protagonista, en canvi, és una unió més aviat simbòlica, que no necessita de la mort física per originar-se. L'ambient oníric afavoreix la confusió entre éssers i els contactes estranys. Per Buffery, la novel·la adopta una perspectiva ecocèntrica, que s'esforça a encabir la diversitat de l'existència, amb un protagonista liminar –en una edat entre la infantesa i l'adulthood, en un vagareig nòmada per espais alteritzats (2018: 23-24). No debades Rodoreda encapçala la novel·la amb el títol de l'aiguafort de Goya: “El sueño de la razón engendra monstruos”. L'original diu “produce”, no “engendra”, un canvi potser intencionat que recorda la descripció del ressorgiment del món després del diluvi a *Les Metamorfosis* d'Ovidi, quan la terra “va infantar innumbrables espècies i en part va refer les formes antigues, en part va crear nous monstres” (2012: 16). Els monstres, terrorífics i esgarrifosos, són també éssers híbrids, deformes, nascuts de la fusió.

En aquest univers obert i enigmàtic s'hi situa Adrià Guinart, un jove en fuga que deixa enrere casa seva per anar a la guerra, vista com una aventura que permet conèixer món i escapar de l'entorn familiar ofegador.⁸³ “Al meu Adrià l'impulsa a anar-se'n de casa la seva aspiració de llibertat”, ens en diu Rodoreda (2008c: 14), adduint una motivació recurrent en els seus personatges. L'amic que convenç Adrià per marxar li assegura: “Ara començarem a viure” (Rodoreda

⁸³ Duprey posa en relació el protagonista amb el Caïn bíblic: ambdós abandonen casa seva per emprendre un “viaje de fundación”, que “en el caso de Caïn será la fundación de ciudades y en el de Adrià será la fundación de una memoria colectiva mediante la recolección de historias de lo que es la guerra en su encuentro con diferentes cuentistas”, uns relats que atesora, que es converteixen en memòria per poder ser contats després de nou, una diversitat de narracions que “se contrapone a la narración monumental que caracterizó al fascismo sobre el mito de la nación; de la unión nacional” (2007: 79).

2008d: 31), perquè a l'inici la guerra es presenta com un esdeveniment indeterminat i fascinant. També el protagonista d'«En una nit obscura» manifesta la mateixa necessitat de fugir concretada en anar a la guerra: “Jo havia anat a la guerra per desig d'aventura, per necessitat d'ambients nous, per fugir de mi mateix, que em detestava” (Rodoreda 1979: 272). També l'autora (2013: 126) a una entrevista amb Carmen Alcalde confessa que la guerra la cansa i l'horroritza a la vegada que l'atreu. És l'ambivalència de l'abjecte, que es rebutja però desperta curiositat, potser perquè ens situa enfront d'allò límit i ens fa reconèixer-nos-hi. La guerra és, per a Łuczak (2003a), un tema estructurador i generador de significats: proporciona la llibertat al protagonista d'anar a viure una aventura que li farà conèixer més profundament el món i l'ésser humà.⁸⁴ En ser-hi, tanmateix, la batalla no té cap encant, la llibertat que Adrià espera trobar-hi esdevé un miratge, perquè es tracta d'una llibertat que, com diu Rodoreda en el pròleg, “només mena a un canvi de presó” (2008c: 14).⁸⁵ Per això Adrià se n'allunya ben aviat i s'endinsa en el bosc on anirà coneixent tot tipus de personatges. Sosa-Velasco (2010), a partir de les teories espacials de Michel de Certeau, descriu Adrià com un subjecte exiliat: un personatge fronterer, dins i fora de la guerra, que fa del seu viatge un acte d'enunciació, un discurs de recerca d'un lloc de pertinença on poder configurar una identitat, que no és individual, sinó que es forneix de l'experiència dels altres.⁸⁶ Aquest apropament a l'alteritat el podem entendre més enllà de l'acte d'aprendre de les històries que li són narrades, sinó que veurem que Adrià vol incorporar –en el sentit etimològic del verb, d'introduir en el seu cos– l'alteritat.

⁸⁴ Malgrat la manca de concreció i la dimensió al·legòrica, Łuczak (2003a) defensa que fa referència a la Guerra Civil espanyola.

⁸⁵ La decepció després d'haver-se introduït en un espai anhelat és pròpia dels personatges rodoredians. En *El carrer de les camèlies*, per exemple, Cecília Ce es decep en comprovar que el món de l'alta societat és fals i banal i, com Adrià, sent que no es troba bé enlloc. Per això, al final de l'obra, els dos protagonistes tornaran al lloc d'origen.

⁸⁶ La fragmentació de l'obra i la multiplicitat de personatges que Adrià es va trobant afavoreixen, seguint Sosa-Velasco, la configuració d'una memòria col·lectiva, integrada per moltes veus. Entenent com Halbwachs que la memòria col·lectiva és una construcció, la d'Adrià “es la de los disidentes; de aquellos que se separan de la doctrina común, creencia o conducta; por extensión, la de los vencidos y exiliados de la guerra” (2010: 56).

En el camí d'iniciació, Arnau diu que el protagonista conserva dos trets de quan era un nen: "un embolcall misteriós i una poderosa atracció pel món vegetal" (1990: 106). Certament, la seducció que la naturalesa exerceix sobre ell es mostra en la seva infantesa, quan descobrim que ha fet una malifeta amb la filla de la veïna: la despulla i la deixa "com un cuc" (Rodoreda 2008d: 24), i després la porta fins al camp, on es dedica a arrencar totes les violetes –de nou aquesta flor–, perquè vol que l'únic element amb aquest color siguin els ulls de la nena. Tot seguit li fa un llit amb les fulles, de manera que la unió fulles-nena evoca una violeta. El color dels ulls pren, per Contrí i Cortés, una dimensió simbòlica: seguint Helio Zendáel, s'associa amb Júpiter, incitador del desig i les emocions, i, d'acord amb Enrique Llop, és una porta al transcendent, un color que empeny Adrià a la recerca i que retrobarà en Eva (2000: 31-32). De fet, Arnau assenyala que la violeta "representa la humilitat" i "té un color clarament simbòlic", "és el color de la passió de Crist" i té a veure "amb el verd i amb l'Arcà XIV del Tarot que representa 'La Temperance', símbol de l'Alquímia" (1990: 154). Quan la nena comença a plorar, Adrià sent l'impuls de matar-la, però intenta consolar-la portant-li un gat, que l'esgarrapa i la fa sagnar. En descobrir-ho, la mare l'apallissa i ell vol morir-se, de manera que es llença una i una altra vegada des de la teulada. A això se li afegeix el naixement de la seva germana, que coneixem per una única frase intercalada en la narració d'aquest episodi. A continuació, decideix plantar-se, evadir-se de la seva realitat per formar part de la vegetació, per ser un arbre esponerós, ben arrelat a la terra: "I, a la nit, em vaig plantar. Després de fer un sot molt fondo al peu de l'avellaner, m'hi vaig ficar i em vaig cobrir de terra fins als genolls. Havia dut la regadora plena d'aigua i em vaig regar. Volia que em sortissin arrels: ser tot branques i fulles" (Rodoreda 2008d: 25). El món vegetal que predomina en la infantesa d'Adrià deixa una empremta que el condiciona d'adult (Arnau 1987: 67). És un anhel que ja no l'abandona, que anirà sentint al llarg del seu recorregut, perquè neix d'una sensació fonda de desubicació i d'incomoditat. És una necessitat d'evasió corporal, de transformar el cos, que expressarà quan diu que voldria ser riu, i tot seguit es compara amb un peix quan hi neda –"Hauria volgut ser riu per sentir-me fort i m'hi vaig ficar. Nedava com un peix" (Rodoreda 2008d: 44)–, o quan

contempla amb enveja les plantes, que saben sempre el que han de fer, mentre que ell es sent fora de lloc i desplaçat:

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

En un entorn dominat per la por i la mort, el món vegetal serà el redós protector, “ben arrelat a la terra i en permanent renovació, se sent, diferentment de l'home, segur de la pròpia immortalitat”, per això Adrià voldrà fondre-s'hi (Arnau 1990: 143). És un desig d'evadir-se familiar en l'obra rodorediana, però que ara més que mai s'adreça a un objectiu específic. No és, només, la voluntat d'acabar amb tot o de fugir, sinó que es concreta en l'anhel d'integrar la natura. La vocació vegetal d'Adrià, Duprey la relaciona amb una pulsio de mort; i el caràcter pulsional respon a una repetició, per tal d'aconseguir “un retorno a la tierra y, metafóricamente, al origen” (2007: 82). De fet, un dels personatges de la novel·la li diu: “La vida, si no ho saps, recorda-ho, és una repetició” (Rodoreda 2008d: 62). Sabem que Adrià intenta matar-se de nen, quan es llença de la teulada del cobert –de forma semblant a Maria de *Mirall trencat*–, després del violent escarment de la mare: “Jo em volia morir. Vaig pujar a la teulada del cobert de les eines i em vaig tirar daltabaix. Vaig caure de quatre grapes” (Rodoreda 2008d: 25). És l'expressió del neguit per fugir d'un ambient advers i violent. Més endavant, a la guerra, torna a expressar aquesta inquietud, aquesta sensació d'incomoditat, i no només en els espais civilitzats, sinó també en els naturals: “No estava bé enlloc. Ni pels camps, ni sota dels arbres, ni a dintre de cases abandonades” (Rodoreda 2008d: 57). En Adrià, aquest és un desig de mort, però no de finitud: és la voluntat de ser quelcom d'altre. Així, doncs, quan s'enfronta al suïcidi d'una noia, el menysprea amb un esperit d'allò més vitalista. Podem interpretar el seu malestar i el seu acostament a la mort en aquesta línia

de voler tornar a l'origen –el paradís perdut tan evocat–, però també podem pensar que Adrià, que rebutja el lloc d'on prové i també el seu cos, s'encamina cap a un nou estat, per adoptar la forma d'un ésser que pugui sobreviure en un ambient descontrolat.

El món natural de la novel·la ha cridat l'atenció de la crítica, que s'ha fixat en la seva ambivalència: de vegades és protector però en d'altres és angoixant i repressiu (Arnau 1990 o Cortés 2010). En la infantesa, Adrià treballa al camp, ajudant la mare en el cultiu de clavells. Després de la mort del pare, és un refugi per tirar endavant: “Els clavells donaven molta feina i s'havia de viure” (Rodoreda 2008d: 27). El nen, que s'ofega a casa, s'escapa a les nits i cerca la companyia dels elements del poble: els trens, les cases, els balcons o la font configuren un espai reconfortant però que a la vegada li fa por, com les branques dels arbres, que li sembla que se li hagin de tirar a sobre. Quan fuig a la guerra, és dels clavells de qui s'acomia –“¡Adéu clavells, adéu!” (Rodoreda 2008d: 29). Arriba al front adormit i, després d'una el·lipsi, descobrim que s'ha perdut. L'elisió de l'explicació sobre el despertar afavoreix la sensació que s'introdueix en un univers fantasiós, irreal, perquè ara el que se'ns mostra és un paratge natural, de pinassa, amb animalons i ocells, i la primera persona que veu, un noi que corre, ens diu “que no semblava de debò” (Rodoreda 2008d: 33). Bieder nota que Adrià connecta amb la natura, com ja feien els personatges rodoredians anteriors, que troben en l'espai natural seguretat i evasió (1983: 228-229), i Arnau assegura que “nombrosos personatges es relacionen amb animals, i amb ells es poden establir uns lligams més sòlids que no pas amb les persones” (1990: 136-137). Ara bé, la natura i la seva fauna no sempre són aliades. Les bestioles de vegades són hostils, com mostra l'escena en què els soldats pateixen una plaga de polls i Adrià es plany –“Se'ns menjaven” (Rodoreda 2008d: 57)–, o quan ajagut al bosc sense esma, un escorpí se li acosta amenaçant “amb el fibló enlaire” (Rodoreda 2008d: 76), tot i que és un ocell qui el caça i el salva. També és un animal, un gos, amb qui estableix un dels vincles més estrets, que el defensa quan el masover de la masia on ha passat una temporada l'apallissa.

Els territoris on arriba oscil·len entre el *locus amoenus*, com el riu i la riba on coneix Eva, i el *locus horridus*, com l'entorn en què els joves se separen la

primera vegada: “Els arbres eren vells; sota de tanta branca amb el riu negre a sota, ni respirava. L’una darrera de l’altra dues fulles em van fregar la galta com si fossin els dits d’un mort. Una lluna esmicolada es deixava endur pel riu” (Rodoreda 2008d: 47). És una naturalesa que, tot i que no deixa de ser quotidiana, té un aire estrany, “és bàsicament el subjectivisme el tret que la fa inquietant, en desenfocar-la i animar-la. I, en esdevenir viva, com ho és tot en aquest univers de ficció, reflectirà la concepció màgica del món” (Arnau 1990: 140-141). És un món natural viu, replet d’animals i vegetals subjectivats.⁸⁷ El protagonista es fixa en el patiment dels animalons i en el seu comportament, envoltat contínuament d’insectes, gossos, gats i animals de granja. Sent que les branques gemeguen quan les trepitja o que els arbres l’observen. I les persones s’acosten a l’animalitat, sent comparades amb trets de bèstia pel riure, pel parlar o pel seu cos. Contrí i Cortés assenyalen que la natura condiona l’evolució del protagonista i és, a més, el símbol de la ciclicitat i el renaixement de la vida, de la reencarnació (2000: 69-71). El bosc voreja la sacralitat, un lloc esponerós però també aterridor, com diu Arnau, és un “cementiri vegetal” (1990: 100). Aquesta és una consideració molt escaient, que en part pot justificar la lectura d’aquest espai com a heterotopia, seguint la noció foucaultiana. De fet, com veurem, crec que la novel·la construeix dos espais heterotòpics en diàleg: el bosc i el jardí.

Els paratges boscosos per on s’endinsa Adrià, espais en conflicte i alteritzats, als límits de la guerra, encaixen amb la consideració d’heterotopia.⁸⁸ Foucault apunta que els espais que habitem, una xarxa dispersa i jerarquitzada però també juxtaposada i interconnectada, són heterogenis i relacionals, i se

⁸⁷ L’atmosfera onírica i subjectiva pot fer pensar a la del film *El manuscrit trobat a Saragossa*, les fotografies del qual, exposades al vestíbul d’un cinema del Passeig de Gràcia, desperten en Rodoreda les ganes de fer una novel·la amb aquell ambient: “Una de les pel·lícules més originals, més poètiques, més extraordinàriament fora del món que mai havia vist” (2008c: 7), explica en el pròleg. De fet, a la pel·lícula veiem paisatges desèrtics, amb cranis i ossos escampats arreu, i cossos de penjats. És un món obert on abunden els personatges fantasmagòrics, grotescos i estrambòtics.

⁸⁸ El concepte foucaultià ja ha estat aplicat a l’obra de Rodoreda. Hem vist que Mestre l’utilitza per descriure el cementiri del conte «Semblava de seda», un espai sense vida, “el no-res, el no-lloc” (2021: 84). D’altra banda, Sosa-Velasco, seguint la idea de Foucault que el mirall pot funcionar com heterotopia, explica el seu ús metafòric a *Quanta, quanta guerra...*: el mirall dona compte del pas del temps i del creixement personal, i incideix en la idea de frontera on Adrià es mou (2010: 53-55); el mirall –o el reflex de l’aigua– mostra, a més, la realitat des d’una mirada subjectivadora (Campillo 1981). Crec que el concepte d’heterotopia es pot portar més enllà en la darrera narrativa de Rodoreda, on els mons que dibuixa funcionen com espais altres.

superposen els uns als altres. N'hi ha que entren en contradicció amb la resta, que categoritza en utòpics i en heterotòpics. L'heterotopia és un lloc real, una utopia efectiva dins el món ordinari, en què la resta de llocs es troben "représentés, contestés et inversés"; com espai altre és, doncs, un reflex contestatari d'allà on vivim, dels espais normatius, que permet veure'n l'artificialitat (1994: 755-756). L'espai de la novel·la és una heterotopia de desviació, amb la seva manera pròpia de funcionar. És un espai d'aparença onírica, al qual Adrià s'hi introdueix adormit, i que fa dubtar de la seva veracitat. Una extensió vegetal animada, que protegeix i fa por. Quan arribarà al darrer bosc, les imatges terrorífiques se succeiran. Les cases buides, una fossa plena de morts i presències estranyes que el seguiran. Aleshores creurà que res no és "de debò", que tot és un somni (Rodoreda 2008d: 178). Com espai desviat, té les seves pròpies normes, com veurem amb la consigna per enterrar els morts. A la novel·la es descriu com es fan els enterraments en el món ordinari: les germanes d'Adrià, de mortes, porten el vestit de la primera comunió, una corona de roses i un rosari, i són vetllades a casa dins una caixa. En canvi, la pràctica que duran a terme Adrià i Eva s'allunya de la convenció, perquè pretén fusionar la persona amb l'arbre, aconseguir un ésser híbrid.⁸⁹ És una pràctica que fa notar l'artificialitat que envolta la mort en la nostra societat. De fet, com comprovarem, la transformació violenta d'Eva amb arbre trencarà tant el costum quotidià com la fórmula que ella instaura.

En trobar-se al bell mig de la guerra, Adrià es nega a matar i es proposa ajudar a viure: "Jo aniria pel món, ajudaria i salvaria vides" diu (Rodoreda 2008d: 36), i més endavant, quan retroba els seus companys soldats i li ensenyen a fer servir un fusell, falla expressament i diu: "No volia que m'ensenyessin a matar ningú" (Rodoreda 2008d: 54). Potser per aquest rebuig de la violència i aquesta preferència per les cures, Slagter (2007) considera que la veu d'Adrià és femenina, encarnada en un cos masculí per poder recórrer aquells espais a priori

⁸⁹ Per Foucault hi ha dos tipus generals d'heterotopies: d'una banda, les de crisi, pròpies de les societats primitives, que hi situen individus en determinats estats –com les persones grans o les que menstruen; d'altra banda, les de desviació, que es donen en les societats actuals, en què s'hi emplacen les persones que no segueixen les regles, que surten de la normalitat instaurada –com ocorre a les presons o als centres psiquiàtrics (1994: 756-757).

vedats a les dones, com els camps de batalla.⁹⁰ Si bé les masculinitats rodoredianes sovint s'allunyen dels models validats socialment (Maestre 2021), soc escèptica davant l'afirmació de Slagter que la masculinitat atípica del protagonista és deutora del gènere de l'autora.⁹¹ Crec que les aproximacions d'aquesta mena són arriscades, perquè obliden que Rodoreda té l'expertesa literària suficient per construir personatges complexos que se'n distanciïn. De fet, és evident que l'autora crea expressament un personatge que no encaixa en els patrons d'home, però tampoc en els de persona, perquè el descriu sovint fent ús de la hibridació: de petit, ens diu que el confonen amb una nena perquè porta els cabells llargs i al col·legi un mossèn el compara amb un arcàngel perquè ja sap escriure i amb un mussol per la seva forma de mirar. També Eva s'escapa de les estructures dominants: expressa que preferiria ser un noi i reiteradament se la compara amb plantes i animals. En ambdós joves, tant el gènere com la humanitat trontollen. Coincideixo, tanmateix, en l'apreciació de Slagter que Adrià i Eva “represent an idealistic model for a new social construct”, una parella que defuig els rols tradicionals i que s'estima des de la llibertat (2007: 124). Ara bé, com recorda Slagter (2007), la violenta mort d'Eva deixarà veure el pessimisme vers la possibilitat d'un món comprensiu, que no constrenyi.

Quan fuig del camp de batalla, doncs, Adrià intenta trobar sentit a la realitat, potser una forma de tenir-ne cert control. El determini de salvar vides se li desperta quan a l'inici del seu vagareig troba un home penjat i el baixa de l'arbre. Tanmateix, l'home li retreu que ell volia morir penjat de l'arbre en un sac, perquè els ocells no se'l mengessin abans que algú el pogués enterrar. L'home havia anat a la guerra per escapar d'una situació amorosa complicada i

⁹⁰ Slagter anomena novel·les “cross-gender” aquelles amb un protagonista masculí, en què l'autora usaria “the guise of a male narrator” (2007: 118). Tanmateix, creu que la veu masculina no li serveix per configurar personatges amb trets atribuïts a la masculinitat hegemònica, sinó que els protagonistes rodoredians se situen en una posició de feblesa i ambigüitat. Per això, qualifica la tècnica que utilitza de “narrative possession”, que defineix com “an author slipping into, or inhabiting the body of the fictive narrator instead of creating a wholly separate entity to control and manipulate” (2007: 119). Arkinstall també pensa que Rodoreda es decanta per un personatge masculí perquè la guerra s'associa culturalment a l'home i la feminització d'Adrià “makes him representative of the defeated in Spain's Civil War” (2015: 65). Coll el qualifica de gairebé androgin (2019: 233).

⁹¹ Al capdavant, a Rodoreda trobem personatges masculins secundaris que ja disten del model tradicional, com Antoni de *La plaça del Diamant*, així com personatges femenins amb actituds que se situarien en les esferes d'acció masculines, com Eva a *Quanta, quanta guerra...*

angoixant, però no hi ha trobat el que cercava, ben al contrari, sent que ja és mort –“I la guerra m’ha matat”, assegura (Rodoreda 2008d: 38)– i, en consonància amb tants de personatges rodoredians, es fa evident que és preferible renunciar a una vida que només porta tristesa. Adrià no pot forçar-lo a perllongar aquella mena d’existència, en un entorn d’una violència intolerable. Opta, doncs, per ajudar-lo a morir: “El vaig embolicar amb el sac i el vaig arrossegar fins al darrera de la roca, prop de l’arbre on s’havia penjat. De mica en mica el vaig anar cobrint de pedres” (Rodoreda 2008d: 38). L’arbre és el vegetal principal, “the emblem of the life force of nature” (Bieder 1983: 231), “l’element sagrat en el qual busquen l’eternitat els personatges de la novel·la, en el qual concentren el desig de perpetuar-se un cop morts, d’una manera poètica i mítica” (Arnau 1990: 142). Al nostre imaginari, el cos mort es vincula amb l’arbre i el bosc per mitjà del penjat, una figuració dantesca que arrela de lluny, de Judes penjat al camp de sang. També al relat «Viatge al poble dels penjats» Rodoreda ja inventava un bosc on les persones pengen dels arbres, desolades per la mort dels seus fills. I apareixerà de nou a *La mort i la primavera* quan sabrem que la mare de la madrastra es va penjar d’una glicina.

De fet, aquest no és el primer suïcidi de la novel·la. El primer ocorre en la infantesa d’Adrià: el pare, maquinista de tren, veu dues vegades en la diferència d’un any un misteriós home a les vies, que desapareix després i, pensant-se que és una visió, a la tercera vegada no frena i l’atropella. És un relat fantasmagòric, que no ens aclareix què ha passat realment. L’impacte, tanmateix, fa que el pare mori d’un atac de cor al cap de poc. Notem que en aquestes narracions d’infantesa vinculades al suïcidi apareix reiteradament la lluna. S’hi fa referència tant quan Adrià es llença de la teulada –“tota aquella nit, que era de lluna” (Rodoreda 2008d: 25)– com quan apareix per primera vegada l’home que vol ser atropellat pel tren –“la lluna semblava de foc” (Rodoreda 2008d: 26)– i la nit que finalment l’atropella –“una nit de lluna clara (Rodoreda 2008d: 27). En aquesta etapa, per tant, el suïcidi és un acte nocturn, com ho havia estat fins ara en bona part de la narrativa rodorediana, i està vetllat per la figura de la lluna. Per Arnau, l’astre “és el símbol de la mort i del renaixement” (1987: 71).

Més endavant, després de l'episodi del penjat, un altre personatge, Isabel, sembla que sent un impuls de morir. El seu promès ja no s'hi vol casar perquè ha quedat esguerrat, ha perdut un braç a la guerra, i la noia no vol continuar vivint: "va arrencar a córrer fins a les onades cridant que es volia morir" (Rodoreda 2008d: 85). Però les amigues l'aturen. Al cap de poc, Adrià troba una altra noia amb el mateix nom, i aquesta sí que sembla que es treu la vida en presència seva seguint el mateix mètode. L'homonímia nominal, que es repetirà al cap de poc amb una senyora gran que també es diu Isabel, accentua la seva indeterminació i homogeneïtat. De fet, de molts personatges no en sabem el nom, de manera que la coincidència en aquest cas és significativa, ja que malgrat conèixer com es diuen, les noies no deixen de ser personatges desindividualitzats, que es confonen. Abans de matar-se, una papallona groga s'encasta en els seus cabells "com morta" (Rodoreda 2008d: 89), un contacte efímer persona-insecte que apareixia a *Mirall trencat* i que retrobarem a *La mort i la primavera* quan les papallones envolten el protagonista i el seu pare al bosc dels morts, i també en un passatge descartat quan sabem que la seva mare es va posar una papallona viva enganxada al pit. La papallona, animal alat, pot funcionar com un símbol de llibertat, vist que aquests personatges decideixen com volen que sigui la seva mort. També representa la metamorfosi, com veurem més clarament a la novel·la inacabada. La noia, enamorada d'Adrià, se li ofereix, vol seguir-lo i projecta amb tots els detalls una vida junts, i això angoixa el noi, que tem perdre la seva identitat, dissoldre's en ella. Aleshores la compara amb l'estimada, que només vol ser independent: "L'Eva, que no volia res, que no demanava res" (Rodoreda 2008d: 90). El rebuig condueix la jove a la mort, un impuls que pot recordar les primeres novel·les de Rodoreda, on el desamor és un motiu de suïcidi. Aquí, tanmateix, la mort és una fusió harmònica amb l'aigua. Contrí i Cortés expliquen que l'aigua de vegades es vincula amb la mort, perquè arrossega cadàvers i "significa, doncs, la destrucció de la part material dels cossos", i a més esdevé un espai on matar-se (2000: 48-66). No oblidem, però, que també pot formar part d'un paisatge idealitzat, ja que Adrià i Eva s'hi coneixen. Isabel es fica dins el mar, com si s'hagués transformat en onades: "I se'n va anar cap a les onades i es va ficar aigua endins, endins, i no la vaig veure

mai més” (Rodoreda 2008d: 91). El seu suïcidi desperta en Adrià una defensa aferrissada de la vida. Tanmateix, ja a la segona part de la novel·la, es posa en dubte que en realitat hagi mort. La senyora gran que també es diu Isabel dona a Adrià la papallona groga assecada, i li diu que és la noia qui li ha entregat. La mort, per tant, no és inequívoca, sinó que es confon.

L’enterrament del penjat havia estat un acte d’empatia poc conscient, fruit de la improvisació, malgrat que Adrià ja s’havia decantat per integrar-hi els elements propis del món natural, l’arbre i les pedres, això és, la vegetació i el mineral. Crec que Rodoreda també dona a aquests dos elements naturals una dimensió cultural, de manera que la frontera entre una i l’altra categoria es desdibuixa. La mirada que té vers la pedra i l’arbre és aquella que els vincula a la història de la humanitat, als seus personatges llegendaris, als seus ritus i a les seves creences. Pot recordar les convencions que durant segles varen portar a enterrar els suïcides en els encreuaments de camins o amb una pedra a sobre per tal d’evitar que retornessin adoptant una altra forma, entenent la mort des d’una concepció màgica. O a les conviccions que han fet veure en la natura una reminiscència d’un més enllà. Això ho veiem en aquesta explicació que fa quan l’entrevista Carmen Alcalde, en què fa referència al dolmen de Romanyà de la Selva i als druides:

Amb una mà damunt de la pedra mil·lenària per veure si podia copsar-ne la influència màgica dels corrents tel·lúrics i dels corrents aeris, vaig evocar les pedres blaves de Stonehenge, tanta pedra misteriosament traslladada de lloc per convertir-la en monument megalític. Pedres d’una tonelada, de dues tonelades, de tres tonelades, alçades enlaire per posar-les planes per l’eternitat damunt d’altres pedres i voltar-les del cercle encantat. Del dolmen de Romanyà a pensar en els druides. Segons Robert Graves druida vol dir Home d’alzina, el camí és curt. Els homes blancs que ensenyaven a la joventut el moviment dels astres, la grandesa del món i de la terra, les ciències de la naturalesa, la força i la puixança dels déus immortals. Els seus poders màgics eren innombrables, feien aixecar-se els vents i les tempestes, cobrien la terra de boires per portar confusió als exèrcits enemics. Eren mestres en l’art de transformar els cossos. Segons Plini exercien la medicina per viure. Podien assecar els vius. Fabricaven elixirs d’oblit. Eren capaços de crear visions a distància. Els era interdit de portar armes i matar.

Se sabien immortals. Per trobar un druida a Romanyà una nit de lluna donaria anys de vida; perquè m'ensenyés l'art de fer córrer les boires i adquirir saviesa... no n'he vist mai cap, però estic segura que encara en queden alguns de mig abaltits pel cor de les alzines que eren el seu arbre sagrat. Admiro la majestat del xiprer, la fulla tan ben dibuixada del roure, la tendresa dels pollancs i l'escabellament dels desmais, però el meu arbre, per discret, per la seva fulla perenne, la soca rugosa de suro, és l'alzina sagrada. (Rodoreda 1996: 109)

En certa manera, la imatgeria d'aquest fragment fa pensar en la comparació que fa Ruyra quan descriu com una pedra druídica la roca on s'estimba Jacobé. L'encant que tenen per l'autora els druides, els homes-alzina –un arbre que destaca en la fisonomia de Romanyà–, és evident, i convé destacar que els atribueix, entre molts altres, el poder de transformar cossos i la norma de no matar. Tal caracterització fa pensar en Adrià, el jove que es nega a participar de l'atrocitat de la guerra i que té l'impuls de convertir els cossos en arbre. La sistematització d'aquesta vocació, tanmateix, la durà a terme gràcies a la fórmula d'Eva. Quan deixa l'indret on ha enterrat el penjat, després de vetllar-lo, va a nedar al riu, i a l'altra costat veu la noia per primera vegada, nua i amb una força per empènyer els morts que baixen pel riu, perquè no es podreixin encallats a la riba, entorn que considera el seu palau. Personatge central en la novel·la, la jove amb els ulls de color de violeta és afí a la necessitat de fugir del protagonista: “De vegades aquesta manera de ser meva em fa fugir... només hi ha els morts que no em facin por” dirà la segona i darrera vegada que es veuran (Rodoreda 2008d: 66), tot i que ella sent més fort la crida de l'aventura, està menys perduda i sap que es mou per la recerca de la llibertat. La predilecció pels morts, la sent perquè no li exigeixen res, perquè no la retenen. Com comenta Bieder, els joves es coneixen al límit de la guerra, a la natura, en un riu que, tot i que baixa morts, els forneix d'un espai d'innocència. Eva és com si tingués un origen natural, que segurament connectarà amb la seva mort (1983: 231-233). És “com una noia d'aigua”, personatge de la tradició mitològica catalana (Coll 2019: 230) i sembla “la imatge d'un arbre” (Arnau 1990: 153-154). De fet, Adrià, per descriure'n el cos, fa comparacions amb un clavell, un préssec madur, pedretes de riu i una anguila. I, com li havia passat amb la veïna, sent un impuls

d'estirar-la a sobre d'un llit de fulles de violeta. Més endavant Eva, renegant de la família biològica, diu que els pares que ha triat són el cel i la terra, "ell carregat d'estrelles, ella carregada de flors" (Rodoreda 2008d: 65). Eva és un ésser fronterer, assimilant-se contínuament a la natura i movent-se entre la vida i la mort. De fet, en la segona trobada, diu a Adrià que pensa que és "una morta viva... que ja m'hauria mort fa vides i vides d'altra gent" (Rodoreda 2008d: 66). És, de nou, la visió de la mort com un acte no definitiu, com un pas a la reencarnació; Eva no és una, sinó que incorpora l'alteritat de totes les persones que ha estat, mor i reneix com la natura, està viva però morta, com una zombi, com un ésser oscil·lant, perifèric i obert al contacte amb l'Altre.

Per Buffery, Eva serveix al protagonista per acostar-se a l'alteritat des de la identificació, captant el món des dels seus ulls (2018: 25). La segona vegada que es troben, és la noia que proporciona la consigna per sepultar els cossos de tal manera que puguin convertir-se en arbres: "Se'ls ha d'enterrar ben endins de la terra perquè puguin reposar per sempre ben a la vora de les arrels. I fer-se arbres" (Rodoreda 2008d: 66). És un consell gairebé poètic, que crida l'atenció pel contrast amb el costum agressiu de *La mort i la primavera*: la finalitat d'ambdós és la fusió en arbre, però si en la novel·la inacabada es força els habitants moribunds del poble a beure ciment perquè l'ànima no se'ls escapi i a ficar-se dins el tronc d'un arbre, a *Quanta, quanta guerra...* el cos inert entra en contacte amb les arrels per trobar repòs, per tenir una bona mort que pugui donar pas a un nou origen. El primer enterrament que es descriu després de trobar-se amb Eva, és el del savi que viu en una caseta arran de mar, al final de la primera part de la novel·la. Adrià l'enterra fent un clot en un racó del cementiri i a sobre hi posa pedres. El següent ja serà a l'inici de la tercera part, quan Adrià troba una fossa plena de morts en un poble desert i els cobreix de terra. A partir d'aquí comença un itinerari per un bosc terrorífic, que l'amenaça precisament perquè n'és un element extern, per això voldria integrar-lo: "Vaig alçar-me agafat a la soca d'un arbre... poder ser arbre poder ser núvol poder ser vent" (Rodoreda 2008d: 178). Sent que l'entorn està animat, que els arbres caminen, i que el bosc ha entrat dins ell i l'ha transformat en un altre ésser –"¿Vaig entrar en el bosc o ell havia entrat en mi?" (Rodoreda 2008d: 179).

La transformació i la hibridació són recursos metafòrics ben presents en l'imaginari popular, habitat per éssers que mesclen l'humà amb el vegetal i l'animal, o que adopten corporalitats noves, interespècie. Els personatges arboris o els arbres antropomòrfics són habituals:

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

El tarannà rondallesc de la novel·la no ha passat desapercbut.⁹² El protagonista, com un heroi cridat al viatge, surt de casa i arriba al bosc, indret espiritual a la vegada que perillós, lloc recurrent en els contes on cal superar obstacles i confrontar-se a tota mena d'éssers grotescos, com els gegants –“Un home que semblava un gegant” (Rodoreda 2008d: 49), diu del company de la molinera que el té retingut– i les bruixes. Els animals i les plantes de vegades tenen trets humans –com ocorre sovint a les faules i als contes–, i els humans en tenen d'animals, vegetals o fins i tot còsmics. Un home que fa vida amb un gat dissecat, per exemple, s'hi arriba a confondre i es comporta com s'hi ho fos, miolant quan es fica al llit fins que li agafa la son. O un senyor en una masia on se celebren unes noces és tan gras que Adrià tot el temps s'hi refereix com “l'home-lluna” (Rodoreda 2008d: 149). La transformació en arbre pot ben bé formar part d'aquest repertori que dona a la novel·la un aire de narració popular. Com és ben sabut, també és un tema abundant a les mitologies. Ovidi, a *Les metamorfosis*, dona compte de nombrosos personatges que esdevenen arbre, així com d'altres que es converteixen en animals, en vegetals o en minerals.

La tradició sembla que afavoreix que siguin els personatges femenins els que es transformen en arbre, segurament seguint el mite de la mare natura i

⁹² Campillo comenta que és una novel·la amb una fragmentació en episodis, com si es tractés de rondalles o exemples (1981: 130). I Arnau fa notar que l'integren “un enfilall de narracions, de caire bíblic, mitològic o popular” (1990: 104).

l'assimilació de la fertilitat de la terra amb la dona (Viladomiu 2006: 171). Aquesta figura de la “dona-arbre” apareix de forma habitual en accions artístiques a partir de la dècada dels seixanta, indagant el nexa amb la natura, d'acord amb “una voluntat d'integració i immersió del cos dins i amb el paisatge” (Viladomiu 2006: 176). El discurs de denúncia ecofeminista compartit per moltes d'aquestes obres no és traslladable de cap a peus a Rodoreda, malgrat que coincideixen en la representació d'un subjecte en crisi. Pons, observant les “continuities of being” en Fina Miralles, posa de relleu que la seva obra artística agita categoritzacions dicotòmiques, com humà-animal, subjecte-objecte o natural-artificial, així com la posició cèntrica de l'ésser humà i el concepte d'alteritat (2017: 49). Quan es desvetlla la complexitat dels límits que separen aquestes ordenacions es fa transparent el seu caràcter jeràrquic. Miralles planteja un subjecte descentrat, que tendeix a la fusió i al contacte amb l'alteritat (2017: 50, 60). Voldria posar de relleu que les obres d'artistes com Fina Miralles o Ana Mendieta són contemporànies a les “de l'altra banda del mirall” de Rodoreda. Tot i que les autores pertanyin a generacions diferents, la seva obra es fa en el mateix context historicocultural i de circulació d'idees. Per això no és estrany que descobrim que un dels temes centrals de la pintora Susina Amat, gran amiga de Rodoreda en aquesta època –s'havien conegut, de fet, en el Comissariat de Propaganda durant la Guerra Civil–, és la fusió d'éssers, la creació de personatges amb parts humanes, animals i vegetals.⁹³ Les dues autores comparteixen la creació d'ambients onírics, esotèrics i metafísics (Saludes 1996).

⁹³ Cabré connecta el tema de la transformació rodolediana amb les pintures d'Amat de cap al 1977, sobretot amb aquella que mostra la metamorfosi d'una persona primer en peix i després en ocell: “Transformació que sorgeix en el trànsit des d'una riba a l'altra, a través d'un procés d'aprenentatge i de revelació del coneixement sobre el món i les relacions humanes” (2013: 32-33).



«Dona-arbre» (1973) de Fina Miralles



De la sèrie *Els quatre elements* (1980) de Susina Amat.
Reproduïda a la *Revista de Girona* (1996)

La hibridació en arbre, però, no sempre és benèfica. A *Quanta, quanta guerra...* és precisament el cos de la dona el que és sotmès a una transformació agressiva, en un episodi que contradiu i desmitifica aquestes unions harmòniques de la “dona-arbre” i de l’arquetip de la mare natura. Eva es fusiona amb l’arbre salvatgement, després que una vella, com les bruixes de les rondalles que habiten una caseta enmig del bosc, la segresti i mercadegi amb el seu cos. És a la tercera i darrera part de la novel·la, quan Adrià s’endinsa en el bosc terrorífic i subjectivat després d’haver enterrat els morts de la fossa. Són diversos els indicis que fan pensar que arribem a un final que donarà lloc a un nou origen, com la sensació d’Adrià que ara és algú altre o la tempesta, com un diluvi, que cau quan es refugia en una cova. Més enllà del desig d’Adrià de fer part d’aquell bosc per tal de no ser-ne un element hostil, té el pensament que si mor es convertirà en casa per les seves bestioles, una imatge que veiem que és habitual en Rodoreda:

Potser un dia un caçador o un rodacamins com jo, si moria a la vora d'on m'havia assegut, trobaria la meva carcassa en comptes de trobar la carcassa d'un animal salvatge. Amb la punta del peu enretiraria un os i a sota hi hauria caus de formigues o el cau d'un centpeus o algun cuc que es cargolaria desesperat de sentir-se descobert, de sentir tot el seu món desfet. (Rodoreda 2008d: 180)

Després s'acosta a una muntanya amb entitat pròpia: té l'inici del forat d'un túnel que l'havia de travessar i que no es va poder acabar perquè els obrers morien, alguns engolits per la terra, i a l'enfonsada que va quedar va sorgir un estany d'aigua tèrbola. És una nit fosca “amb una lluna al mig més blava que la neu glaçada en el cementiri del cel” (Rodoreda 2008d: 190). Una veu l'atreu a l'estany i quelcom li empeny, en una aigua que fa “pudor de sang”. Arriba a “una mena de platja” i és com “si acabés de néixer, amb prou feines sabia caminar” (Rodoreda 2008d: 191), fins que arriba a un indret on, estirada en una pedra, veu Eva “nua com un liri” (Rodoreda 2008d: 192). Tot seguit una bèstia l'ataca i es queda “com mort” (Rodoreda 2008d: 193). Tot l'itinerari d'Adrià té lloc, per Arnau, al llarg d'una nit simbòlica, amb la lluna de fons que acaba deixant lloc al sol, perquè el temps és “metafòric”; l'inici de dia és un ressorgiment, perquè Adrià ha tornat a l'estat embrionari, “com ho demostra la sang i l'aigua que l'envolta” (1987: 70-71). Adrià perd la consciència de qui és, en una mena d'escissió de la seva individualitat. I, des d'aquesta posició descentrada i confosa, torna al desig de ser arbre:

Estava fora de mi, hauria volgut no ser jo, ser a dalt en comptes de ser a baix, ser un arbre ben arrapat a la terra arrels endins branques enlaire amb el sol al damunt amb el blau al damunt i amb el viure furiós de les estrelles al damunt. Neu pluja gebre. Que els ocells no fessin niu a les meves branques però sí que hi vinguessin a cantar. Amb la cabellera de les fulles escabellada per tots els vents... (Rodoreda 2008d: 193)

La torbació d'Adrià és total: “¿Podia ser que coses de debò i coses de somni s'haguessin barrejat i no pogués arribar a destriar quines eren les de debò i quines les de somni?” (Rodoreda 2008d: 194). La visió que vindrà serà

desoladora: els camps són plens de morts, tants, que no se'ls pot ni cremar i els voltors se'ls van menjant. I, fugint, Adrià arriba a la casa enmig del bosc on viu la vella. Aleshores la dona li explica que va trobar Eva ferida a l'hort i la va retenir lligada, fins que els soldats varen començar a arribar un rere l'altre i aleshores la va prostituir. A la fi, set soldats, representants de l'atrocitat i la bogeria de la guerra, se la varen emportar "bosc enllà" (Rodoreda 2008d: 208) i la vella la va trobar l'endemà "nua sota dels arbres amb una branca clavada allà on neix la vida" (Rodoreda 2008d: 209), i la va enterrar sota l'arbre més vell de l'entorn. Malgrat que Bieder ho interpreti com un retorn desitjat a la maternal natura –"In death Eva attains the integration into the living world of nature which both she and Adrià had sought as children" (1983: 233)–, i que Arnau apunti que Eva només aconsegueix integrar el món vegetal amb la mort, "el sacrifici, el ritu religiós per excel·lència" (1990: 153-154), crec que no podem deixar d'observar que la unió que reclamava Eva era harmònica i poètica. La seva fusió amb la branca és física i forçada, i mostra la pitjor cara de la natura i de l'ésser humà, aquella que pot ser terrorífica i destructiva. És la que enllaça amb *La mort i la primavera*, en què el riu, les glicines i la muntanya amenacen constantment el poble, on els habitants hauran de morir encimentats dins un arbre, "l'arbre-taüt" com l'anomena Arnau (1988). El violent final d'Eva, seguint Buffery, "can be seen as the culmination of the novel's anti-anthropocentric exploration of a landscape ravaged and polluted by disharmony, war and human domination of nature" (2018: 23). El vincle plàcid de l'ésser humà amb la natura es revela com artificial (Buffery 2018: 26-27). La mort d'Eva pot recordar la de Maria de *Mirall trencat*, ja que ambdues moren travessades per branques. De fet, les dues joves es vinculen al color blanc; Maria s'hi vesteix per morir, com si fos una núvia, i Eva apareix "sovint acompanyada o suplantada, en la seva funció altruista i generosa, per un cavall d'aquest color" (Arnau 1990: 154-155). Ara bé, la seva mort no és escollida, no es pot entendre com una integració volguda a la natura. La novel·la ens mostra que tant la dicotomia jeràrquica natura-civilització com la consideració idealitzada del medi natural són poc més que una ficció.

Adrià es troba en un món violent, d'imatges apocalíptiques, amb cossos que baixen pel riu o que es troben en fosses, amb l'assassinat brutal d'Eva, que

era un símbol de vida i bellesa, com si es tractés d'un infern, d'un submón (Duprey 2007: 85-86).⁹⁴ Però, d'acord amb Duprey, només la violència pot donar lloc a un nou origen (2007: 87). Adrià inicia un procés de deshumanització. Ja no pot sentir compassió pels altres, tot i que aquest era un dels motius que l'impulsaven a fer camí. Ara, per primera vegada, és capaç de matar, portat al límit per la violència. I no en té prou amb matar la vella, sinó que ha de destruir tota la natura que l'envolta, per això hi cala foc. Poc després ajuda una dona a enterrar el seu fill, ben endins de la terra amb una pedra a sobre, però quan marxa en una barca pel riu, veu que va ple de morts. Quan totes les estructures estan trasbalsades, les consignes que donen sentit ja no són operatives: són tants els morts que els han de cremar. Es destrueix el món conegut per donar lloc a un nou origen, una devastació que recorda els versos d'Ovidi que narren la gènesi del món: "Quan, doncs, la terra enllotada del recent diluvi es va tornar a enroentir amb els sols eteris i amb la xardor profunda, va infantar innumbrables espècies i en part va refer les formes antigues, en part va crear nous monstres" (2012: 16). El diluvi ha estat reemplaçat per l'incendi, pel foc que ha cremat el bosc maleït on habitava la vella i que crema els morts, les antigues vides. I el món podrà veure néixer "nous monstres", entenent aquí la monstruositat com una "una conformació contrària a l'ordre natural" (DIEC), com el que no encaixa en les convencions.

A la fi, desolat per tanta "vida cremada" (Rodoreda 2008d: 216), Adrià anuncia que vol retrobar casa seva. A mesura que avançava el seu vagareig, havia sentit una veu que no se sap d'on sortia que li repetia "torna a casa" (Rodoreda 2008d: 93, 165 i 181). Ara vol cultivar de nou el camp de clavells, com la seva família, perquè fer ressorgir la vida ara pren sentit. L'activitat de jardineria, a més, li permet, de nou, un contacte controlat amb la vegetació. La pregunta que el pescador fa a Adrià poc abans que trobi Eva morta, "Tu, ¿què hi tens, a dintre? ¿Jardí o infern?", per Bieder assenyala el conflicte entre natura i civilització (1983: 235). Creu que Adrià es decanta per la guerra, perquè el jardí

⁹⁴ Buffery s'interessa per la connexió entre el paisatge apocalíptic i el context sociohistòric de la transició espanyola –tot i que s'hagi considerat una obra evasiva o escapista–, amb la idea que el retorn de l'exili de Rodoreda, després d'un llarg període que ha transformat l'espai així com era a la seva memòria, dona lloc a uns "landscapes that evoke a sense of rupture, discontinuity and death" (2018: 18).

en realitat és un espai al seu interior, un reducte de les memòries d'infantesa: "Adrià breaks with the green world of nature to accept his place in the world of commitment and suffering" (1983: 235-236). En canvi, Arnau considera que el final és optimista, "amb el retorn de l'heroi al seu univers infantil, que sembla ser l'única pàtria possible" (1990: 120). Penso, tanmateix, que la resposta d'Adrià al pescador, quan li fa dir si dins hi té el jardí o l'infern, és prou reveladora: "Una mica de tot" (Rodoreda 2008d: 196). Com hem vist, la novel·la deconstrueix els binomis categòrics i dona preferència a les mescles, a les realitats complexes. En paraules de Mora, a "Adrià se li ha trastocat l'equilibri entre home i natura, com també se li han anat capgirant els altres equilibris que coneixia de la seva vida anterior, familiar/estrany, normal/excepcional, guerra/pau" (2008: 246). La determinació d'Adrià d'anar al poble no és el retorn al punt de partida per retrobar-se amb els espais d'infantesa, sinó que ara es configura una situació nova. El noi ho diu ben clar: "Tornaria diferent. Havia vist la mort de la vora. O el mal" (Rodoreda 2008d: 215) i, de fet, no sap ni on és, casa seva, de manera que no sabem ben bé on anirà a parar per cultivar. El jardí de clavells és la segona heterotopia a què ens referíem abans; si el bosc és el símbol de l'espai natural salvatge, el jardí l'és de l'espai natural sota control. Per Foucault, és un espai simbòlic que vol concentrar tota la perfecció, un paratge il·lusori que pretén equilibrar i també denunciar la inhabilitat del món ordinari (1994: 758-761). Els espais on es refugia Adrià, primer el bosc i després el jardí, són sempre alteritzats. Funcionen, per tant, amb unes normes pròpies que fan sortir a la llum que la normalitat de la civilització és atroç, perquè és la normalitat de la guerra i la barbàrie. Per això, Adrià no entén les categories estables, no se sent còmode en els entorns acomodats a les convencions, perquè el seu lloc és el de la frontera, el de la complexitat.

La societat de *Quanta, quanta guerra...* és un conjunt si fa no fa uniforme; desconeixem el nom de molts personatges i quan els sabem de vegades es repeteixen, abunden els bessons i els personatges que semblen desdoblaments i, en general, les persones es poden confondre les unes amb les altres: "La gent era tota igual: amb cames, amb cuixes, amb ulls, amb boques, amb dents", observa Adrià quan narra la seva infantesa (Rodoreda 2008d: 23), descripció

que recorda la dels morts que troba a la fossa: “plena de gent morta: cames, braços, caps, ventres, esquenes...” (Rodoreda 2008d: 175). Mora, en desacord amb les interpretacions que atribueixen un pensament esotèric i alquímic a Rodoreda, diu que precisament és el que denuncia de la societat que representa, que és “compactament secreta, opaca per a l’individu” (2008: 237). La tensió entre la individualitat i l’alteritat recorre la novel·la, amb un protagonista que fuig quan sent que pot deixar de ser ell, que estima només quan no implica un lligam de dependència, però que anhela integrar altres formes de vida –“¿De quina manera el mateix pot esdevenir un altre?” (Rodoreda 2008d: 121) planteja el savi que viu arran de mar. La crisi de la identitat és ben present en la narrativa rodorediana, però en aquesta novel·la es culmina, fins al punt que no és només la identitat el que es posa en conflicte, sinó la condició de ser humà.

El subjecte que s’uneix amb la natura en una mort simbòlica esdevé un trop de la destrucció de la humanitat. Els suïcidis de la novel·la són fantasmagòrics, incerts, com la mateixa mort. Dubtem de l’existència de l’home que es deixa atropellar pel tren, de les intencions del penjat que Adrià acaba enterrant i de la desaparició entre les ones d’Isabel. Entretant, el protagonista deixa enrere els seus intents de matar-se en la infantesa i es decanta per transformar-se en un ésser al marge del que és humà, capaç de viure en un món on tant la natura com les persones tenen una faceta violenta i terrorífica. En un món post-humà i post-antropocèntric, el subjecte estable desapareix, s’esfuma, i en sorgeix un de fronterer, un subjecte arbori que podrà habitar entre els nous monstres engendrats després del diluvi i l’incendi.

3.3.5. LES MORTS ARBRADES A LA MORT I LA PRIMAVERA

La mort i la primavera és una novel·la inacabada, particularitat que ha encès discussions sobre quina n’ha de ser l’edició canònica, la més fidel a les intencions de l’autora (Pons Roig 2017 o Fernández Martínez 2019). Com explica Arnau (1988: 128), l’obra, que ella ubica dins el grup de les esotèriques, ja es presenta al Premi Sant Jordi de 1961, de manera que situar-la al final d’aquest capítol seria problemàtic si ens baséssim exclusivament en el criteri temporal.

Tanmateix, la seva elaboració literària del suïcidi, amb la mort que transforma el cos pel contacte amb l'alteritat, té una gran afinitat amb la resta d'obres que hi hem inclòs. Arnau nota que hi ha certa coherència en l'ordre cronològic de publicació del corpus rodoredià, "un muntatge inconscient" (1988: 129). D'acord amb Pons Roig, l'autora deixa de treballar-hi vers el 1963 (2017: 207). Arnau, en canvi, apunta que a finals dels setanta la reprèn i s'hi dedica intensament en els darrers anys de vida, de manera que "cobra un sentit especial des d'una perspectiva d'obra final", perquè sembla "recollir i concentrar la sacralització de la mort, estretament lligada a la vegetació" (Arnau 1990: 8). Com passava amb *Quanta, quanta guerra...*, sobre *La mort i la primavera* s'ha insistit en la idea de la iniciació com a fil conductor (Arnau 1990 o Pérez 1991)⁹⁵ i en la construcció d'una narració mítica, on ressonen creences primitives⁹⁶ i relats d'origen (Busquets 1989, Cortés 1998 i 1999).⁹⁷ També se l'ha analitzada a partir de concepcions esotèriques, alquímiques i gnòstiques (Arnau 1990)⁹⁸ i com una novel·la amb un component fantàstic, amb una estètica gòtica i elements meravellosos (Fernández Martínez 2019).⁹⁹ La idea de repetició, de regeneració,

⁹⁵ Arnau sosté que la iniciació no només és un viatge individual, sinó que ara és també ritual; de fet, diu que la novel·la obre amb el "suïcidi ritual" del pare del protagonista, fet que el marca i que, al final, després d'haver-se iniciat, intentarà subvertir de l'única manera que veu possible: "el mateix suïcidi, un suïcidi ritual, que perpetrarà a la darrera part de la novel·la" (1990: 29-30). La iniciació pròpia de la pubertat consta de dues proves: "el pas per sota del riu del poble i la lluita amb l'home del garrot", que impliquen "una mort només metafòrica, que dona pas a la maduresa, a un nou naixement", però que comporta "una destrucció física" (1990: 31). També hi ha una "iniciació esotèrica", que implica una pràctica on el ferrer és clau: és "l'encarregat dels ritus funeraris", que n'ha de guardar els secrets (1990: 32).

⁹⁶ El 3 de desembre de 2021 s'ha defensat la tesi *Ànimes preses. "La mort i la primavera", de Mercè Rodoreda: etnografia, primitivisme i espiritualitat* de Neus Penalba, però no hi hem pogut tenir accés.

⁹⁷ Busquets, per exemple, planteja que un dels conflictes de la novel·la és el complex d'Èdip (1989: 118). A banda del mite d'Èdip, Cortés (1999) identifica el de la creació –en la formació de l'univers que es presenta– i el d'Osiris –en la recerca de la immortalitat i en el cadàver trobat en un arbre, si més no en una de les versions. També la caiguda del pensament religiós, la mort de Déu: "the physical death of the individual is the immediate consequence of the knowledge of the divine death".

⁹⁸ Arnau sosté que Rodoreda "es decanta per l'evocació de la sacralització", pròpia d'un món primitiu, desconegut i cruel, que genera por i angoixa (1990: 27-29). Per Arnau, el gnosticisme influeix la concepció de l'obra, una perspectiva que té com una figura cabdal "la de l'home considerat com un estrany en el món, però alhora com la d'un presoner"; "Des de la perspectiva gnòstica que considera el cos com una presó, com el mal, entenem la humanitat tarada o esperpèntica, repulsiva sovint, que Mercè Rodoreda reflecteix a *La mort i la primavera*" (1990: 37-40). El personatge del pres reforça aquesta idea: possiblement el que ha robat és el foc, "símbol de la veritat en el gnosticisme" (1990: 45). És el ferrer, sabedor dels secrets, qui té el foc, i el seu robatori és una "revolta contra el que representa", amb ecos al mite de Prometeu (1990: 82).

⁹⁹ Fernández Martínez observa una estètica gòtica a la novel·la, un "gòtico rodorediano", amb "símbolos que pueblan el imaginario de la autora en este inusual fresco narrativo" (2019: 298). Assegura que són

de cicle vital lligat al símbol de la natura, ha estat examinat com un dels grans temes, ja anunciat pel títol (Arnau 1990 o Pérez 1991).

M'interessa llegir *La mort i la primavera* seguint l'argumentació de l'apartat anterior, amb la idea que el cos està obert al contagi, a les incorporacions, i que el traspàs dona lloc a una subjectivitat escindida, híbrida, que integra l'alteritat, tot i que ara el contacte amb l'Altre serà una qüestió tensa, perquè es veu amenaçada la supervivència del Jo. En qualsevol cas, mentre la mort d'Adrià a *Quanta, quanta guerra...* i la unió amb la vegetació era simbòlica, aquí la fusió home-arbre és física i real. És, a més, una vindicació de la possibilitat d'escollir la manera i el moment de morir –un dels temes a parer meu principals de la novel·la–, enfront d'un destí subjugat a les ordenacions d'un poble d'aires primitius i creences mítiques.

La tensió de la individualitat recorre de nou aquesta obra. La comunitat és un col·lectiu homogeni, innominat: “A la claror dels focs tots els homes i totes les dones s'assemblaven”, comenta el protagonista (Rodoreda 2017b: 39), impressió que anirà reiterant. Un poble que perpetua l'atrocitat a l'empara dels costums i les creences inqüestionables, que s'alimenta principalment de cavalls i que apallissa les criatures i les tanca als armaris.¹⁰⁰ Una de les tradicions centrals de la festa major, amb aire de ritu iniciàtic i de sacrifici humà, és escollir un home a l'atzar i fer-lo entrar drogat al riu perquè passi per sota del poble; sovint en surt mort i, si sobreviu, queda desfigurat, “amb la cara feta malbé i de vegades amb la cara arrencada” (Rodoreda 2017b: 15) i experimenta una mena de mort simbòlica, perquè és com si tornés “a néixer sense l'embranchida i l'encegament de la primera vegada” (Rodoreda 2017b: 40). La degradació del cos, tan present en la narrativa de maduresa de l'autora, aquí arriba a l'extrem, a l'abruptesa. El poble té, a més, una convicció fèrria sobre com s'ha de morir, que ritualitza el traspàs seguint unes creences mítiques. En paraules d'Arnau, “la

molts els elements gòtics reconeixibles, com les transgressions, els temes tabú, la monstruositat, els dobles, l'abjecció, les ombres, els espais com el bosc o el castell, la fragmentació estructural o la confusió (2019: 301).

¹⁰⁰ Arnau explica la influència en el poble dels costums del relat «Voyage au pays de la magie» d'Henri Michaux: el càstig d'arrancar la cara als delinqüents, el fet d'embenar els ulls als nens, l'ús de les plantes com a actiu màgic o els ritus entorn de l'amor (2000a: 35-36). Val a dir que a Michaux l'aigua és un símbol de la maternitat, que és “acollidora i nodridora, però també engolidora i terrible”. Evoca, a més, “el naixement i alhora la mort” (Segarra 2013: 56), una interpretació que podem resseguir en Rodoreda.

mort serà la gran esperança i, com a conseqüència, la gran festa de la comunitat” (1990: 36) i, per Pons Roig, és “una mort vigilada (una forma germinal de biopoder, o de necropoder, que s’avança a les reflexions de Foucault)” (2017: 339). Es dibuixa com un món que frega la fantasia, de fet, quan el protagonista travessa el camp de planters a la primera part, on hi ha els arbres envoltats de papallones que després es trasplanten al bosc per encabir-hi els morts, té una sensació d’irrealitat, perquè diu que “semblaven coses que només es veuen quan estàs adormit” (Rodoreda 2017b: 20), un ambient oníric que se sostindrà a tota la novel·la.¹⁰¹ Ara bé, no deixa de treure a la llum les tibantors de la vida en comunitat, les relacions de poder que s’estableixen, les jerarquies, el sotmetiment a la diferència i als menys privilegiats, la brutalitat contra els animals, les ideologies cegues que dictaminen el curs de la vida, les creences que es fan passar per veritats i les veritats que s’oculten i es tergiversen, i la impossibilitat de desitjar lliurement. Com diu Pons Roig, “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, i sobretot de la ideologia com allò que destrueix la persona, tant de manera simbòlica com real” (2017: 353-354). Si anem a l’essència de tot plegat, no dista tant dels retrats socials que Rodoreda fa en altres obres i que, com hem vist, sovint desperten en els personatges una voluntat de fugir-ne, tot i que això de vegades és inviable, perquè l’individu porta dins seu tots els mals de la societat, l’individu és la societat, de manera que potser matar-se serà l’única sortida possible.

Els habitants es descriuen sovint amb trets de bèstia –el fill del ferrer, per exemple, diu que tots s’assemblen als cavalls–, i n’hi ha que fins i tot experimenten una animalització, procés que es viu com una degradació a la condició més baixa. La mare del protagonista cridava a la finestra dels noucasats com un gos i el pres es va transformant en un cavall per l’aïllament i l’assetjament que pateix –es diu que “aviat renillaria perquè la boca ja se li començava a fer com de cavall” (Rodoreda 2017b: 84), “quan les dones rentaven, les més boges

¹⁰¹ Per Fernández Martínez, l’estètica gòtica, amb trets com la por continuada, l’obscuritat o la nebulositat, s’aproxima a la narració del trauma, “que se muestra en la novela, entre otras fórmulas, mediante la distorsión diegética, las alucinaciones y/o el narrador no fiable” (2019: 304).

li cridaven, renilla, renilla” (Rodoreda 2017b: 88) i les famílies li llencen carn que de vegades ha de collir del terra “com un cavall quan esbrota l’herba” (Rodoreda 2017b: 88), encara que quan el protagonista l’acompanya i hi conversa, la veu li canvia, torna a ser “de persona” (Rodoreda 2017b: 111). De fet, la despersonificació és el càstig per qui està pres, condició a la qual es sotmet només a qui roba. Per Arnau, la constatació que el cos es degrada pel pas del temps fa sentir als personatges que perilla la seva humanitat o identitat, i això és reforçat amb les “comparacions amb animals” i la insinuació de la metamorfosi, que els deshumanitza (1990: 41-43). La descripció amb trets animals la trobem també en un dels fragments descartats de la novel·la, en la caracterització de la filla del protagonista, de qui es compara el braç amb el d’una sargantana, el seu cor amb el d’un ocell i la llengua amb la d’un peix. En un altre fragment descartat, quan el protagonista és escollit per fer el pas del riu, es diu que la madrastra està a sobre d’un arbre i canta com un ocell. La frontera entre humanitat i animalitat no és clara, es desestabilitza, i per extensió aquella que separa de la vegetació.

La natura, per Arnau, presenta “límits imprecisos”, es fusiona amb la humanitat, tot i que sempre és més poderosa (1990: 63). En un poble que viu constantment pendent de l’entorn, la naturalesa és una entitat viva, subjectivada: sembla que les branques respiren o que l’aigua desitja i riu. S’ha vist com una entitat feminitzada, una lectura pròxima a l’ecocrítica essencialista, que traça un lligam entre feminitat i natura; Busquets, per exemple, proposa que la muntanya de la Maraldina, amb la seva abundant vegetació, és el símbol de la Mare, a la qual l’etimologia del topònim remet, “es el gran Útero cíclico: sepulcro y semilla, primavera y muerte” (1989: 118), tot i que Pons Roig s’inclina per considerar-lo un homenatge a la muntanya lunar, el Mons Maraldi (2017: 281-282), i Arnau veu la natura com un ens sexual (1990: 61-62). És, en la línia de *Quanta, quanta guerra...*, una natura ambivalent, de vegades favorable, que acompanya i crea un espai d’evasió i confort, i d’altres destructora, com el vent, les glicines, la muntanya o el riu que fan perillar el poble o com la lluita a mort entre els ocells blancs i els endolats per fer-se amb els nius –aus que provenen dels mateixos ous, “biològicament enllaçats i alhora enemistats a perpetuïtat, com la vida i la mort, o com el bé i el mal” (Pons Roig 2017: 340). Per Fernández Martínez,

Rodoreda converteix “el espacio natural, creador de vida por antonomasia, en un *locus horridus*, donde todos los significados se colapsan y volatilizan” (2019: 308). És des d’aquesta petitesa humana enfront d’una natura omnipresent que es pot entendre que el senyor de la casa coberta d’heura assegurí que “les plantes i les flors són una malura de la terra” (Rodoreda 2017b: 133). Però no és només l’entitat natural qui mostra facetes variables, sinó que les persones, animalitzades i naturalitzades, intercanvien fàcilment el paper d’abusadores amb el d’abusades, com la madrastra, assetjada pel poble però que tracta malament el protagonista i pega als nois inconscients que han perdut contra l’home del garrot, o el fill del ferrer, tractat sempre com un noi malalt, però que després es deleix quan crea el caos al poble i rebutja la companyia del protagonista quan queda desfigurat. Les categories com puguin ser el bé i el mal o l’opressor i la víctima, doncs, no són clares, sinó que preval la complexitat.

La natura funciona com la principal al·legoria de la mort i el renaixement, del final que necessàriament dona lloc a un nou origen. És la imatge constant de la repetició, com l’heura que mor i reneix cada any, com les flors: “Quan una es pansia de seguida en sortia una de nova de dintre de la que havia mort: la morta estirava la viva, estiu i hivern, sense parar” (Rodoreda 2017b: 53), com les estacions que sempre tornen. És un tema típicament rodoredià, que posa la mort al centre de la vida, o bé la vida com quelcom que pot seguir la mort. Arnau el relaciona “amb la voluntat d’immortalitat, una voluntat que gira entorn de l’arbre, considerat universalment un arquetipus i, ahora, un símbol alquímic”, figura d’unió entre la terra i el cel que, seguint Eliade, és “una imatge del cosmos vivent, en constant regeneració” (1990: 58-59).

Les normes que envolten la mort són rígides i inamovibles, i exigeixen una preparació que ja havíem percebut en altres escrits, com en el conte «Abans de morir», a *La plaça del Diamant* o a *Mirall trencat*. Ara bé, mentre que a les obres esmentades en els costums mortuoris ressonaven les convencions socials que envolten el decés en la nostra cultura, com la indumentària obscura, els accessoris religiosos o les notes d’acomiadament, a *La mort i la primavera* l’autora se’n desprèn per concebre una regla estranya al món ordinari, tot i que pugui tenir-hi certs ecos, com el tall en forma de creu amb que s’obre el tronc

dels arbres. En el segon capítol de la primera part ja coneixem l'ordenació de la mort: les persones grans van al bosc quan s'acosta la seva hora i es fiquen dins l'arbre que tenen assignat, havent-los fet beure abans ciment perquè l'ànima no se'ls escapi, i després se'ls identifica amb una placa i una argolla; mentrestant, als infants se'ls tanca als armaris de la cuina perquè no vegin el que passa, i la gent torna a la matinada, festiva. Malgrat la crueltat, no deixa de ser un costum versemblant en la mesura que les societats, des de l'inici de l'hominització, com mostren les restes paleoantropològiques, han envoltat la mort de ritus. Curiosament, el bosc no es construeix, només, com un espai de mort, sinó que en un dels passatges descartats es detalla que els caramens, criatures fictícies amb les quals el poble creu, conceben els infants a les soques dels arbres d'un bosc, "el bosc de l'ocell que canta" (Rodoreda 2017b: 335).

El bosc dels morts, "un bosc artificial", remet als Cant XIII de l'«Infern» de la *Divina Comèdia*, on es descriu "un bosc antropomòrfic", però pot connectar també amb les històries que circulen sobre la cultura celta, segons les quals els druides "immolaven les víctimes al bell mig del bosc i els suïcidis religiosos eren una pràctica freqüent" i els taüts es feien de la fusta d'un arbre que es plantava en néixer la persona (Arnau 1990: 65-69). És interessant la concepció del bosc com un espai desnaturalitzat, de fusió entre la natura i l'artifici, entre la natura i la cultura, perquè certament els arbres que en formen part es fan créixer en un planter i després s'hi disposen quan arriba el moment. És, per tant, un bosc dissenyat per l'ésser humà, disciplinat, que s'allunya de la imatge del bosc salvatge i lliure de *Quanta, quanta guerra...*, potser per això el desig de formar-ne part no serà tan clar.

L'espai adreçat a la mort no és només el bosc, sinó que la comunitat preveu la desviació a la norma. Sabem que també hi ha un cementiri "dels enterrats sense ànima: dels que morien sols o de desgràcia" (Rodoreda 2017b: 60). A més, els que moren ofegats es llencen al riu, i es creu que resten com ombra diluïda en l'aigua:

Els qui morien a l'aigua els tornaven a l'aigua. I el riu se'ls enduia i no se'n sabia mai més res. Però de nit, allà on els havien llençats, es veia una ombra. No cada nit. Ni avui ni demà ni aquesta nit ni l'altra, sinó alguna nit. Una ombra que a

dintre de l'aigua tremolava amb l'aigua. I deien que l'ombra del mort tornava allà on havia nascut. Deien que morir era fondre's amb l'ombra. (Rodoreda 2017b: 87)

La mort ritual, al capdavant, és un imperatiu però també és vista com un honor, que li neguen, per exemple, a la filla del protagonista. La criatura ha de ser enterrada pel pare, que fa la seva pròpia cerimònia: la cobreix de terra, però abans li posa “una pedra llisa i plana” a sobre de la cara (Rodoreda 2017b: 157). En la versió descartada d'aquest passatge, el que li posa a sobre és la canyeta amb què feia bombolles, i les pedres li serveixen per fer una rotllana a sobre la terra. Terra, fusta i pedra, matèries naturals que, com hem vist, protagonitzen els enterraments en aquest apartat.

La fixació que té el poble amb la mort és omnipresent i els seus habitants la interioritzen, fins al punt que s'hi senten atrets. Com diu Arnau, l'ambigüitat “embolcalla també la mort amb un sentiment ambivalent de repulsió i d'atracció” (1990: 36). Malgrat que és cert que la persona morta pot cohibir, com quan el protagonista en un passatge descartat tem trepitjar el lloc on la mare de la madrastra està enterrada, domina un sentiment de curiositat. El cadàver, encarnació de la mort, cos que tendeix a generar por per fer-nos confrontar amb el límit, amb l'abisme del desconegut, aquí desperta un interès mòrbid, lleig. Com deia Bataille, el cos mort ens esgarrifa però a la vegada ens atreu, perquè és el vaticini del nostre destí (2017: 47-48). És una inclinació que voreja el tabú, ja que es desvia d'allò tradicionalment acceptat. La podem entendre com una emoció proscriu o un sentiment detestable, conceptes que pren Pons per a l'anàlisi poètica: l'*emoció proscriu* d'Alison Jaggar es refereix a “sentiments convencionalment inacceptables que no es corresponen als valors hegemònics” i el *sentiment detestable* de Sianne Ngai és aquell que té “un marcat caràcter ambivalent que pot resultar críticament productiu” (2020: 42). És una fascinació recurrent en Rodoreda: a «Cop de lluna», el pagès confessa que la caixa on havia de reposar la seva dona estava plena de terra, perquè ell va conservar el cadàver; a «Rom negrita» una dona explica l'impacte que li ha fet un mort, però assegura que és una imatge que l'atreu i li agrada; Teresa a *Mirall trencat* no vol que l'apartin del cos mort del seu net; i Adrià a *Quanta, quanta guerra...* té

l'impuls de contemplar les germanes mortes i Eva confessa una atracció pels morts perquè no li exigeixen res. A *La mort i la primavera*, un habitant diu “que li agradava veure morir” (Rodoreda 2017b: 32), mentre observa el ritual del ciment i l'arbre; de fet, el protagonista tampoc no pot evitar mirar, malgrat que sigui el seu pare qui mor salvatgement, és “la obligació a mirar lo indeseable” en paraules de Fernández Martínez (2019: 306-307). El protagonista i la madrastra boicotegen el bosc de la mort quan, amb els seus jocs, intercanvien les argolles de lloc i obren els arbres per treure'n els ossos, fins i tot el del pare per veure què en queda. I més endavant el fill del ferrer demana al protagonista que obri de nou un arbre perquè vol descobrir l'anatomia dels cossos. Són escenes conduïdes per una atracció desviada de la norma social que no deixen de revelar una fascinació impronunciable pel descobriment del traspàs i del cos inert, potser perquè ens enfronta al nostre destí. La podem vincular amb el desig de mort, una tendència també socialment proscriu.

El suïcidi implica, al capdavant, una subversió a la norma comunitària, amb la reivindicació de la llibertat individual per decidir sobre la mort, símbol de la capacitat de tenir el control de la pròpia vida. A la novel·la es van donant actes de resistència, que avancen la insurrecció final. Com hem esmentat, el protagonista i la madrastra, per exemple, alteren els morts obrint els arbres i traient-ne els ossos. Aquest traspàs és seguit pel qüestionament de la norma en el poble, perquè els joves posen en dubte l'existència de les ànimes: “Ja feia temps que els joves de la banda dels rentadors deien que s'havia de deixar morir la gent de la seva mort. I els vells de l'escorxador deien que tot havia de ser com abans” (Rodoreda 2017b: 80). Més endavant, el senyor de la casa de l'heura es mostra d'acord amb la postura del pres, “que ja que un no pot triar la manera de viure almenys ha de poder triar la manera de morir i s'hauria d'acabar...” (Rodoreda 2017b: 132), i confessa que ell vol morir sense ciment: “no vull morir de la manera que ells fan morir...” (Rodoreda 2017b: 133). La seva voluntat serà, tanmateix, esguerrada, perquè no aconsegueix que el poble no l'encimenti. El pres, conscient que no vol viure com ho fa la resta, assegura que sap la veritat, la “de debò”, i per això l'han tancat (Rodoreda 2017b: 110). Revela el caràcter mític de les creences del poble, dels seus relats fundacionals, dels

seus costums, de l'existència de les ombres, de les criatures que anomenen caramens, i reclama la llibertat de morir com es vol. De fet, com hem vist, segurament aconseguix morir sense la intromissió aliena, perquè quan hi ha l'aldarull al poble aprofita i es llença a l'aigua, que se l'endú. La revolta comença amb un incendi i amb la baralla pel descontentament que neix de la manera com s'han d'enterrar els morts. L'incendi, com passava a *Quanta, quanta guerra...*, s'esdevé quan la violència col·lectiva arriba al punt més àlgid, i el foc funciona com a destructor i purificador.

La novel·la s'obre i es tanca amb el suïcidi, dos episodis vinculats que incidiran en la idea de repetició, ara bé, mentre que el primer és frustrat, el segon serà reeixit, amb el qual subvertirà aquest retorn inaturable. Malgrat que Arnau (1990) insisteix en la idea que al bosc dels morts les persones s'hi suïciden d'acord amb el ritual, crec que no podem considerar-ho així, perquè els personatges són forçats a seguir aquesta pràctica, no ho fan amb llibertat ni per la seva pròpia mà, de fet, n'hi ha que fins i tot s'hi resisteixen, i el suïcidi implica voluntarietat. Els únics personatges que s'encaminen lliurement a la mort són el protagonista i el seu pare (i es fa referència a la mare de la madrastra, que es va penjar). Precisament aquest és el conflicte que planteja la novel·la: l'impediment de deixar morir la gent quan i com vulgui. Coincideixo amb Pons Roig que difícilment podem parlar de "suïcidi ritual" i que cal matisar la influència dantesca, ja que la selva no és equivalent al bosc de *La mort i la primavera*, que és més aviat "el bosc dels morts", "un cementiri de gent que ha estat morta (¿eutanasiada?) mitjançant un ritual que s'ha imposat en el moment de la seva mort, i no pas un suïcidi ritualitzat" (2017: 354-355). Certament, no es permet que els suïcides descansin al bosc, sinó que ho han de fer al cementiri (Pons Roig 2017: 356). A la negació per als suïcidents de la sepultura convencional hi podem veure l'eco del que ha ocorregut al llarg de la història a la cultura occidental, on se'ls ha castigat exclouent-los de l'espai de repòs que es considera que permet la salvació de l'ànima.

Quan el protagonista té catorze anys, veu el pare, deformat per haver hagut de passar pel riu que travessa el poble, amb una destrat i una forca: marca un arbre amb una pedra i obre una creu a la soca amb la destrat. Més endavant,

ja cap al final de la novel·la, sabrem que el pare repetia sovint que no volia viure, una cantarella que turmentava la dona: “Ens mirava i deia que es mataria i que quan es mataria riuria pensant que l’estaríem esperant i que no el veuríem mai més...” (Rodoreda 2017b: 168). Dins l’arbre hi ha un pinyol, que l’home treu, deixant un buit del qual surt fum; l’home, plorant, s’hi introdueix d’esquena, per uns moments juntament amb dues papallones, una unió persona-papallona que ja es donava a *Quanta, quanta guerra...* i que evoca la idea de transformació, per ser un insecte que prové d’una metamorfosi. De fet, a *Mirall trencat* ja es mostrava com una bestiola oscil·lant, comparable a una flor i subjecte al canvi. Jaume un dia troba un arbre envoltat de papallones que havien estat cucs: “Les papallones s’empaitaven, entraven i sortien de les branques com si fossin flors que no es poguessin estar quietes” (Rodoreda 1991: 132).

És el protagonista qui, impactat, explica el que ha vist al ferrer, que avisa el poble i aleshores treuen el pare de l’arbre introduint una branca pel punt central de la creu: “La branca que havien clavat endintre per poder obrir la ratlla més bé l’apuntalava endarrera clavada al ventre” (Rodoreda 2017b: 33). És una imatge que també ens recorda la novel·la anterior, amb la incursió forçada de la branca en el cos. El poble vol complir amb el costum: omplir-lo de ciment abans que mori perquè l’ànima no s’escapi –“amb el darrer alè, sense que ningú se n’adoni, l’ànima fuig” (Rodoreda 2017b: 34) explica el ferrer–, i després el tornen a ficar dins l’arbre. Malgrat que aconseguix morir, el suïcidi, el desig de morir com vol, és frustrat. L’home queda engolit o fusionat a l’arbre, que el fill i la madrastra abraçaran més endavant per sentir-s’hi a prop.

La incorporació a la natura no es produeix només en aquest ritual, sinó que els que moren al riu integren l’aigua i en alguns passatges els personatges senten que formen part del món natural. El pres, que contempla sempre el riu, “de tant sentir passar el riu, va dir, i de tant veure córrer l’aigua, el qui passava i el qui corria era ell...” (Rodoreda 2017b: 111), i, de fet, s’hi acabarà llançant, o el protagonista quan és sotmès al ritu del riu: “Em va semblar que era aigua” (Rodoreda 2017b: 167). Quan acaba la prova, sent que tot ell és diferent i en un passatge descartat vincula convertir-se en natura amb la possibilitat de sobreviure: “poder ser pedra o núvol o fulla, tot el que viu sense la rosada negra

que podreix i acaba” (Rodoreda 2017b: 256). I un dia que neva, la madrastra i el protagonista tornen al bosc dels morts i es queden contemplant els arbres, fins que senten que en són un: “I no ens en vam anar fins que ens va semblar que érem arbres, perquè a les plantes dels peus hi sentíem créixer i néixer arrels de fred de gebre que ens anaven lligant on érem. Ens va costat de desclavar els peus i els teníem com morts” (Rodoreda 2017b: 71-72). És una visió harmònica de la persona amb el món on viu, una dissolució de les fronteres clares on acaba la individualitat, perquè el cos és permeable, lluny de ser un organisme estanc. Tanmateix, la insistència en la incorporació de l’alteritat no assolirà el grau de la novel·la anterior, perquè ara l’amenaça de l’entorn és continuada i es percep una preocupació incessant per l’anul·lació del Jo.

Entremig del suïcidi del pare i el fill, se’n fa referència a un altre sense desenvolupar-lo gaire, el de la mare de la madrastra, del qual es diu: “La seva mare s’havia penjat” (Rodoreda 2017b: 50). I després:

S’havia penjat a la nit passant una corda en l’entreforc de la glicina i ella, l’endemà al matí, la primera cosa que havia vist quan havia sortit a l’eixida havia estat els peus de la seva mare estirats avall, però que no havia tingut gens de por perquè encara no sabia què era un penjat ni sabia que, d’aquella manera que s’havia posat, la seva mare fos morta. (Rodoreda 2017b: 63)

En un passatge descartat, la filla guarda un tros de la corda que la mare ha utilitzat, acte que mostra l’entitat que agafa el suïcidi, ja que s’escull un dels elements que n’han format part com a objecte de record. És la segona vegada que en les novel·les de Rodoreda apareix una persona penjada, les dues en aquesta etapa i coincidint a escollir un arbre o una planta arbòria. Així doncs, es configura una triple forma de morir que té a veure amb l’arbre: en fusió amb les arrels com ocorre a *Quanta, quanta guerra...*, dins el tronc com a *La mort i la primavera* i a les branques. L’arbre, que connecta la terra i l’aire, forma part de l’imaginari del suïcidi. Cap al final de la novel·la, quan el protagonista pensa recurrentment en la mort, l’associa a l’arbre, perquè al poble les morts són “arbrades”, i pensa que la mort viu “a dintre de l’arbre de la punta més alta de

l'última fulla fins a l'enfonsament més endins de l'arrel" (Rodoreda 2017b: 188). En paraules de Busquets, els arbres són "cementerios vivientes" (1989: 119).

També l'aigua pertany a l'imaginari del suïcidi, i a la novel·la en trobem un cas. Possiblement el pres es mata aprofitant la revolta al poble: es deixa caure al riu, que se l'emporta. És una mort vaga, de dissolució en el líquid, com ho era la d'Isabel a *Quanta, quanta guerra...*, que contrasta amb el suïcidi explícit en l'aigua d'Eugeni a *Jardí vora el mar* o de Bàrbara a *Mirall trencat*, on es mostra com evidència de l'ofegament el cadàver. En aquesta etapa, l'aigua és un espai confós, un mirall que reflecteix l'ocult, un redós tant de mort com d'enamorament –quan ha de fer el ritu de llençar-se al riu, el protagonista pensa que hi ha "dues menes d'aigua: la que fa bé i la que fa mal" (Rodoreda 2017b: 163)–, un lloc de vida però també de ressorgiment, imprecís, que s'escola sense límits clars.

El suïcidi del protagonista es va congriant al llarg de la narració, amb la descripció dels seus pensaments tèrbols. Està determinat, a més, per l'intent del pare a l'inici, personatge mirall del qual ell va repetint els actes. Un dels primers antecedents del desig de morir és l'impuls que sent de matar el fill del ferrer. És un personatge que sembla el seu doble: s'insinua que n'és el germanastre, perquè el ferrer li diu que ell és el seu pare vertader; la filla del protagonista l'estima com si fos el seu pare i el protagonista assegura que moltes de les coses que diu són les que ell pensa –"Potser s'havia fet jo de tant pensar en mi" (Rodoreda 2017b: 120). El fill del ferrer el segueix arreu, i el protagonista diu: "Moltes vegades m'havia hagut d'aguantar les ganes de matar-lo. De tirar-lo al riu d'una empenta al Pont de Fusta o de clavar-li un cop de destrat com si fos l'arbre d'un mort" (Rodoreda 2017b: 118). D'altra banda, mostra un anhel de regressió, una enyorança per l'instant en què encara no existia; en un dels passatges descartats, va a viure amb la filla a una cova, i se sent "protegit per la terra", i hi troba "tot el repòs d'abans de néixer" (Rodoreda 2017b: 223-224). Així mateix, la mort real del protagonista és avançada per la projecció que en fa just abans que senti néixer el desig per primera vegada, arran del riu, quan s'imagina que és mort:

Vaig tancar els ulls com si fos mort. Era mort. M'hauria quedat allí tota la vida fins que el vent hagués esventat la meva pols. I la veia feta pols de sofre

enganxada a sota de les abelles després d’haver estat carn i després terra i a punt de fer noves les flors. I la meua vida desfeta un cop feta mort volava i de primavera a primavera només viuria la mort de l’hivern. (Rodoreda 2017b: 126)

El desig se li desperta a continuació –“I vaig sentit néixer el desig com no havia sentit mai...” (Rodoreda 2017b: 128)–, quan veu sortir una noia del riu, en una escena que recorda la primera trobada d’Adrià i Eva, una jove que es diferencia de la resta, perquè té els cabells curts. L’arribada del desig suposa una amenaça. En el poble, el desig no s’accepta, s’extingeix, segons el pres, “perquè el desig fa viure i per això els fa por”, i el van matant i inculcant el temor a tot (Rodoreda 2017b: 113). En créixer, per això, el senyor de la casa de l’hora diu que “al costat de les ganes de viure hi tindràs les ganes de morir i serà així fins a l’acabament” (Rodoreda 2017b: 133). Arnau li dona a aquesta dona una dimensió llegendària, com si fos un dels personatges femenins que habiten prop de l’aigua i que aparentment es vinculen a la mort, de manera que desitjar-la és decantar-se pel final de la vida:

(...) la figura més clarament màgica de l’univers de ficció, la dona d’aigua, significativament la més desitjable i inabastable, que simbolitza, de fet, la mort. (...) amor i mort es fondrien, finalment, en una figura femenina mitificada, divina en aquest cas; es tracta d’una unió de contraris, aquella que solda vida i mort, que ha marcat amb força la lírica occidental i que queda reflectida a *La mort i la primavera*. (1990: 89-90)

En un món que ofega, la perpetuació per mitjà de la procreació es rebutja. La paternitat no volguda del protagonista li fa sentir el desig de fugir, el deprimeix: “perquè viure és trist... perquè néixer és trist... i no podia mirar-la perquè tot se’m feia amarg i amb menys vida... (...) més m’hauria estimat que no hagués nascut per tot el que sabia que li esperava... respirar” (Rodoreda 2017b: 154). Tampoc la seva dona volia ser mare, ja que li diu que no estima la criatura “perquè ella no l’havia volguda perquè havia vingut sense que ningú la demanés i s’havia ficat a casa i havia fet un buit a dintre de l’aire on vivia” (Rodoreda 2017b: 186). L’angoixa davant l’engendrament és, com sabem, un tema recurrent a la nostra

autora. El fill és aquell estrany ambigu, perquè és un altre però també un mateix, és una extensió del Jo que, a la vegada, el fa perillar. De fet, el recorregut suïcida del protagonista ha estat llegit per Arnau com un “procés d’individualització”, que el dota d’una identitat, ja que al final aconseguirà que el seu nom, que desconeixem, figuri a la medalla de l’arbre (1990: 70).

El protagonista sent que viu per inèrcia, que li manca voluntarietat, que les coses passen sense que pugui decidir-les: “Sentia que la vida se m’havia tornat lletja de tant viure-la” (Rodoreda 2017b: 164), perquè viure és repetir inconscientment el que està establert, el mateix que han fet les generacions anteriors. És una vida gastada perquè no és més que una repetició. A poc a poc es va assemblant al seu pare. Quan fa la prova del riu i es mira a l’aigua, aquesta li reflecteix la seva nova cara, estafeta, que li recorda: “a dintre de l’aigua hi havia la cara del meu pare” (Rodoreda 2017b: 178). I la dona el deixa precisament per aquest motiu. La degradació física del cos, entitat mutilada que rebutja, seguida d’una solitud imposada –per això fa i desfà figuretes de fang–, comporta una degeneració psíquica imparable: veu i pensa la mort, les “morts arbrades” (Rodoreda 2017b: 187-188), i intenta trobar inútilment “un lligam amb la vida” (Rodoreda 2017b: 193). Finalment, va al bosc, abraça l’arbre on es troba el senyor de la casa de les hores i després obre la creu al seu, i aleshores li ve una olor nova, “un deix fresc com una onada que se’m ficava a dins de tot i em feia respirar l’olor que era com de vida” (Rodoreda 2017b: 201), i li torna el desig, perquè percep una mena de carícia mullada a la galta, com si fos de la dona de l’aigua, i intenta mantenir aquesta sensació. Llavors sent que tota la natura de l’entorn, les branques, les fulles, l’herba, estan vives, “com si totes les coses que no tenen veu em volguessin parlar” (Rodoreda 2017b: 202). Amb l’entrada a l’arbre, seguint Arnau, “neix una esperança en aquest univers resclosit”, perquè sent una frescor vital agradable, “que es relaciona, sempre a la novel·la, amb espais subterranis o tancats, aquells que se situen decididament al marge del món, que defugen la realitat i s’interioritzen” (1990: 70). Amb això, el protagonista pertorba la repetició a què ell i el poble són sotmesos: tot i que ha hagut de fer com tants d’altres el ritu del riu, ell l’acaba amb el descobriment de la veritat, i tot i que repeteix la forma de morir del seu pare, ell se’n surt. Pérez sosté que rebutja

l'absurditat de la iteració, del temps imparabile, i per això escull morir: "his final words suggest a belief that he is escaping from the eternal round itself" (1991: 195). S'introdueix al tronc:

...i em vaig clavar el punxó a l'alçada del cor i la meva vida és closa. La meva vida la puc començar a explicar per on vull, la puc explicar d'una manera diferent (...), però faci el que faci, la meva vida és closa. (...) No puc canviar res de la meva vida. La mort va fugir pel cor i quan ja no vaig tenir la mort a dintre em vaig morir... (Rodoreda 2017b: 203)

L'objecte punxant recorda el que travessa les papallones, una imatge amb què Rodoreda insisteix. En el passatge descartat que narra la mateixa escena, el punxó –en aquest cas, un clau rovellat– no se'l clava, però el manté a l'alçada del cor, alerta perquè si algú intenta treure'l es pugui matar abans. S'incideix, a més, en la idea de transformació, d'assimilació a l'arbre: "jo ja estaria mort: arbre dintre de l'arbre" (Rodoreda 2017b: 271). La metamorfosi es reforça amb la imatge de l'eruga que es fa papallona, que deixa la forma antiga, com veiem en aquest fragment descartat: "De tant en tant, com sempre, una eruga cega queia de dalt d'una branca, i damunt d'un tou de fulles o entre brins d'herba, flonja i encantada, s'anava buidant de papallona i la papallona mullada deixava la pell d'eruga on havia viscut i que havia estat ella mateixa" (Rodoreda 2017b: 266). En paraules d'Arnau, "únicament la mort pot donar pas a una nova naixença, més perfecta, i en la qual el temps ja no comptarà" (1990), és l'única esperança possible d'una existència diferent, i seguint Pons Roig: "No hi ha un veritable traspàs. Només un canvi d'estat. Ni tan sols de lloc" (2017: 381). La mort, doncs, de nou s'esvaeix, es difumina entre diferents formes d'existència.

Tot i que en l'edició de Núria Folch revisada per Arnau Pons Roig la novel·la acaba aquí, comptem amb els fragments d'un capítol en gestació que vindria a continuació. Es tracta d'un "monòleg *post mortem*", amb l'expressió de Pons Roig (2017: 396), en què el protagonista, o la seva consciència, evoca el poble i els seus habitants, els seus costums i algunes situacions viscudes, amb un deix de recança. Podem pensar que s'ha convertit en una ombra, una entitat que es descriu com "una voluntat sense cos i sense veu" (Rodoreda 2017b: 87).

Accedim, doncs, a una divagació no verbalitzada, que troba suport en la tècnica del flux de consciència. Hi ha un paral·lelisme clar amb el monòleg de Maria a *Mirall trencat*, tant pel procediment narratiu com pel tema: el suïcidi, en ambdós casos executat amb la hibridació amb l'arbre, desencadena una existència descorporalitzada, fantasmagòrica, incrustada en el món que s'havia habitat, com si no es volgués o no es pogués abandonar. La idea de romandre-hi és present: Maria insisteix perquè ningú toqui les seves pertinences i assegura que els “que es maten viuen al costat de les coses que havien estat d'ells” (Rodoreda 1991: 277), i l'ombra de la novel·la inacabada divaga: “Tornar. Deixar-me voltar per les coses... tornar per refer per afegir per canviar...” (Rodoreda 2017b: 277). En el cas del protagonista de *La mort i la primavera*, la nova forma és imprecisa, liminar, que el situa dins i fora del món –“no sóc enlloc però en alguna banda alguna cosa ha quedat de mi...” (Rodoreda 2017b: 281).

El suïcidi és més que mai un símbol de la possibilitat de tenir el control sobre l'esdevenir vital, no perquè es prefereixi la mort, sinó perquè poder decidir sobre ella és una garantia de llibertat. Com diu Pons Roig, “no és que Rodoreda glorifiqui la mort o pretengui mitificar-la, sinó que la novel·la reivindica, ras i curt, la revolta que hi ha en aquest gest lliure, per tal d'escapar d'una vida *invivable*. (...) El suïcidi hi esdevé, paradoxalment, un gest de vindicació de la humanitat” (2017: 386). Per això Rodoreda projecta imaginaris d'existències diverses, híbrides, fantàstiques, que obren les portes a explorar noves formes de viure –“i a les fosques fer un altre jo” (Rodoreda 2017b: 279) exhala l'espectre. És el desig de somiar en vides il·limitades, situades precisament en la complexitat dels límits.

V. CONCLUSIONS

El treball es va encetar amb l'objectiu d'analitzar la representació literària del suïcidi posant el focus en l'obra de Mercè Rodoreda, en diàleg amb la tradició occidental i, en concret, amb les lletres catalanes. El suïcidi se'ns apareixia com un fenomen travessat i construït per molts discursos al llarg de la història – filosòfics, morals, mèdics, sociològics, psicològics– i enteníem que l'àmbit literari havia funcionat com un discurs més que, per les seves especificitats, permetia fer-ne una exploració menys encotillada, menys constreta als tabús. Amb una mirada comparatista, volíem captar els ecos i ressons intertextuals que l'han anat configurant com un tema complex i polisèmic, atès que la veu suïcida ha estat històricament alteritzada i subjecta a regulacions socials i, per tant, la seva representació havia de ser la del simulacre i l'artifici. Per això, si el propòsit darrer era l'estudi de l'obra de Rodoreda, la nostra intenció era de connectar-la amb una tradició que l'ha precedida –i també seguida–, perquè no tots els significats i les implicacions amb què l'autora presenta el suïcidi es construeixen de bell nou en els seus textos, sinó que puen d'un imaginari molt ampli, que ella aprofita i redefineix.

Tal fi ens ha dut a voler conèixer com ha funcionat el suïcidi en la història literària occidental per mitjà de l'observació que n'ha fet la crítica: les coincidències i confluències no treuen que el tractament del suïcidi hagi estat heterogeni, fins i tot en un mateix moviment estètic o període. A partir d'aquí, hem pogut traçar unes correspondències amb les lletres catalanes, on la veu suïcida havia estat en bona mesura ignorada –i per tant, exclosa. Això no vol dir que no hi sigui recurrent i representada diversament. Hem vist que s'ha aprofitat per alteritzar-la i lligar-la a un entramat de ressons malèvols i pecaminosos que ha servit per castigar el personatge que es desvia de la norma o que no forma part del grup hegemònic –el dels homes, cristians, heterosexuales. Tanmateix, sobretot en la contemporaneïtat, els textos han procurat crear espais des d'on es pugui sentir, entenent que la seva capacitat de representativitat és complexa. La literatura catalana ha privilegiat l'afaiçonament de suïcidis fruit de la malenconia, la bogeria, l'opressió social i la reivindicació de la llibertat individual. La figuració

de la mort aquàtica d'Ofèlia és, segurament, la que més impacte hi ha tingut. En canvi, hi ha representacions que hi són insòlites, com el suïcidi en edats que s'allunyen de l'etapa de joventut o el suïcidi per un sacrifici col·lectiu o per conflictes racials.

La tematització del suïcidi en la narrativa de Rodoreda desplega una constel·lació d'arguments, motius, imatges i símbols que es poden observar des d'una mirada global. Es van repetint amb més o menys insistència, impregnant-se de matisos i de sentits en cada obra, tot i que fa la impressió que el diàleg entre els textos –propis i aliens– mai no acaba. L'interès per introduir el suïcidi és constant, des de *Sóc una dona honrada?* fins a la novel·la pòstuma, *La mort i la primavera*, malgrat que sigui un recurs que va tenint implicacions diferents en la diegesi. En qualsevol cas, els textos rodoredians tendeixen a crear espais on la veu suïcida pot ser escoltada i reconeguda, i amb la desfeta de la posició subalterna que històricament havia ocupat, és possible que altres subjectivitats excloses (les dones, la natura, els animals no-humans) trobin el seu encaix. Quan el protagonista de *La mort i la primavera* es disposa a entrar a l'arbre per matar-se, té la impressió que el món que l'envolta pot ser enunciatiu: “com si totes les coses que no tenen veu em volguessin parlar” (Rodoreda 2017b: 202). Fins i tot després de morts, els personatges poden trobar vies per expressar-se, com les cartes o l'adopció d'una forma espectral. I també deixar la seva petjada en altres personatges, que es metaforitza per mitjà d'elements que romanen, com una taca de sang, la corda amb què s'ha produït la mort o l'arbre que fa de memorial. La narració sol preocupar-se per generar empatia, perquè el suïcidi no és en cap cas un càstig per un comportament que es desvia de la norma, sinó que en la majoria de textos es construeix com la sortida –o la conseqüència– d'un món violent i d'una societat repressiva i hostil, en la qual l'individu té por de perdre el control sobre la seva vida.

Malgrat que s'ha vist com un gest propi de personatges que s'adiuen al paper de la dona-víctima i de motivacions amoroses, l'anàlisi del conjunt de la narrativa deixa clar que el tema és molt més complex. Hem detectat el mateix nombre de personatges femenins que de masculins que duen a terme un suïcidi amb èxit: cinc dones –les protagonistes de «Divendres 8 de juny» i «Mort de Lisa

Sperling», Bàrbara i Maria a *Mirall trencat* i la mare de la madrastra a *La mort i la primavera*– i cinc homes –Daniel a *Aloma*, Eugeni a *Jardí vora el mar*, el penjat i l'atropellat pel tren a *Quanta, quanta guerra...* i el protagonista de *La mort i la primavera*. En relació amb els suïcidis frustrats, trobem tres personatges masculins –l'home que es penja a «El mirall», Adrià a *Quanta, quanta guerra...* i el pare del protagonista de *La mort i la primavera*– i dos de femenins –Natàlia a *La plaça del Diamant* i Cecília a *El carrer de les Camèlies*. I detectem també un grup de personatges el final dels quals desconeixem, perquè és obert o confós: cinc dones –les protagonistes de *Del que hom no pot fugir*, *Aloma*, «Abans de morir» i «Paràlisi» i Isabel a *Quanta, quanta guerra...*– i quatre homes –els protagonistes d'«En una nit obscura» i «Nit i boira», Eladi a *Mirall trencat* i el pres a *La mort i la primavera*. Els mètodes són diversos i les motivacions, profundes, de vegades concretes, sense poder-ne establir un sentit unívoc, però en qualsevol cas, desborden el motiu amorós. Les afirmacions taxatives que es basen en el gènere del personatge o en concepcions estereotipades, per tant, no acaben de funcionar –sobretot en el cas de les obres del segon bloc. Les categories, en Rodoreda, tendeixen a trontollar i a fer-se problemàtiques: els límits són porosos i poden subvertir-se.

La dilatada trajectòria de l'autora ens mostra diferents possibilitats de tractar el tema. El grau de desviació del món quotidià i la naturalització de la mort ens ha fet establir un tall que hem situat a *Jardí vora el mar*. Ara bé, hem vist que no existeix una frontera que separi amb contundència dues representacions del suïcidi, perquè les obres d'un i altre grup comparteixen propostes, però en diferent nivell d'intensitat. En el primer bloc, els escenaris i els mètodes de la mort els podem considerar realistes. Els personatges recorren sovint a estris quotidians, com un ganivet o el sulfumant, o escullen espais casolans, com tirar-se daltabaix d'una escala o ingerir medicaments. Diverses de les protagonistes de les primeres novel·les estan afectades de bovarisme, d'una insatisfacció crònica amb la realitat que viuen, allunyada dels seus ideals. Desitgen evadir-se a espais alternatius, desconeguts i idealitzats, però ben sovint opten per la resignació com a única possibilitat de supervivència. Apareixen, a més, dones embogides, alteritzades i monstruoses, que es mouen per espais marginals. I es

té la percepció que els sentiments que condueixen al suïcidi es poden encomanar o que la mort pot provocar un impacte inesborrable en un altre personatge. També es planteja la transformació com una via d'evasió, tot i que no es concreti ni vagi més enllà del desig. El cos és una realitat incòmoda que genera malestar, per això sovint és l'espai on s'executa la rebel·lió. Se'l representa alienat per altres cossos, com en el cas de l'agressió sexual o de l'embaràs; en un estat de tensió per la violència i la repressió social, per conseqüència de la guerra o d'una comunitat ofegadora; i percebut com hostil perquè es descontrola, ja que envelleix o emmalalteix. En el segon bloc, l'aigua i la natura són entorns privilegiats per morir. El personatge es mostra obert al contacte amb l'Altre i sol insinuar-se o concretar-se una fusió, de manera que la mort no sol implicar un final, sinó un traspàs cap a l'adopció d'una nova forma. El cos, ara, es disposa a la metamorfosi, que vehicula el desig de fugir. El suïcidi desestabilitza les fronteres entre espècies i matèries. Per comprendre aquestes representacions d'un subjecte en crisi, descentrat i escindit ens ha ajudat la seva afinitat amb les teoritzacions ecocrítiques o posthumanistes. La condició posthumana mostra coincidències amb els personatges rodoredians: són éssers en relació amb el món natural, que necessiten resituar-se, que fugen de la jerarquització i la centralitat i mostren predilecció pels espais fronterers. La hibridació amb la natura els permet sobreviure en un món violent, desfermat i complex, en el qual es fa evident que les identitats i les estructures categoritzadores són una ficció.

Els personatges suïcides solen ser ambigus i oscil·lants; viuen en un entorn en què no tenen ple dret i expressen sentiments contradictoris, en una etapa entre la infantesa i l'adultesa. Van contracorrent, en són conscients i ho reivindiquen. A grans trets, a Rodoreda el suïcidi és un acte que expressa llibertat i individualisme. El text «Viatge al poble dels penjats» és l'únic en què podem aplicar el concepte de suïcidi ritual i col·lectiu. Per això, no és estrany que els cossos d'alguns personatges acabin en espais limítrofs o alteritzats, posant de relleu la seva no pertinença, el seu caràcter marginal, la seva incapacitat d'emmotllar-se al que la societat n'espera: surten de l'espai delimitat de la casa llençant-se a l'exterior, s'ofeguen a l'aigua o el seu cos acaba a la riba. Però

l'espai tancat i privat és també un escenari possible, sobretot per aquells personatges que tenen un vincle estret amb la casa que habiten i que pateixen per ser-ne desallotjats, una pèrdua que es compara amb una desapropiació del cos. Quan se sent que s'ha perdut el control sobre la vida, l'elecció sobre el final es percep com una confirmació de la llibertat. El dubte de vegades plana sobre algunes morts, que s'emboiren amb la intenció de provocar-hi confusió: es desconeix si són voluntàries i, fins i tot, si s'han produït. La indeterminació emfasitza la dificultat que el suïcidi tingui un sentit estable i monolític. És un acte complex, polisèmic. Unes altres vegades, però, es descriu amb tota la cruesa i tot detall com s'ha produït, presentant el cos com una entitat abjecta, tot i que això no impedeix que desperti certa fascinació.

Els textos construeixen un entramat d'imatges i símbols que es van repetint i que serveixen per connectar i cohesionar els episodis vinculats amb el suïcidi i per anticipar-lo: el mirall, l'aigua, la mort d'un animal, el crit dels ocells, les violetes, els arbres, les papallones, els pressentiments inquietants, les intuïcions, els espais com les esglésies o els cementiris, l'analogia entre un personatge i un espectre o les visions fantasmagòriques i al·lucinades. Agafa molt de relleu la mirada tèrbola i envidriada, hereva de la «Jacobé» de Ruyra, que, de fet, fa confluïr els símbols del mirall i l'aigua, perquè a Rodoreda els ulls poden reflectir l'interior –“¿Ho saps que els teus ulls i els meus són d'aigua?” pregunta Ramon a Maria (Rodoreda 1991: 196). Aquest teixit isotòpic del suïcidi estableix xarxes semàntiques que transcendeixen els textos rodoredians i obren un diàleg amb una genealogia literària que ha elaborat el tema: *La Bíblia*, *el Curial e Güelfa*, *la Divina Comèdia*, les tragèdies de Shakespeare, *Madame Bovary*, *La Faute de l'abbé Mouret*, Virginia Woolf, «Jacobé» o Víctor Català, i tenen incidència en textos posteriors, com *Te deix, amor, la mar com a penyora* o *La passió segons Renée Vivien*.

Així, els arguments, els motius, les imatges i els símbols que apunten el tema del suïcidi es poden observar sense sortir dels textos de l'autora, però ens adonem dels ressos culturals i de tots els sentits que despleguen quan els obrim a la tradició. El suïcidi té una funció articuladora de l'obra rodorediana i, al mateix temps, es pot llegir en connexió amb una llarga genealogia del tractament del

tema en la literatura occidental. Si al llarg de la història el suïcida s'ha alteritzat, silenciats o falsejat, si l'amenaça i la penalització n'han impedit discernir-ne amb claredat el gest final i les circumstàncies que l'han envoltat, veiem que la literatura ha servit per explorar-ne les implicacions i el sentit, per donar compte de la seva absència. Els textos han estat permeables a la multiplicitat d'enunciacions, al diàleg i a la contradicció: és, segurament, l'única possibilitat d'accedir a la complexitat d'una veu reduïda al silenci, d'interpretar els crits ofegats.

TRADUCTION DES CONCLUSIONS EN FRANÇAIS

Le travail a entamé dans le but d'analyser la représentation littéraire du suicide, en se concentrant sur l'œuvre de Mercè Rodoreda, en dialogue avec la tradition occidentale et, en particulier, avec les lettres catalanes. Tout au long de l'histoire, le suicide a été présenté comme un phénomène traversé et construit par de nombreux discours – philosophique, moral, médical, sociologique, psychologique – et nous avons compris que le champ littéraire avait fonctionné comme un discours de plus que, pour ses spécificités, a permis une exploration moins rigide, moins contrainte par les tabous. Dans une perspective comparative, nous avons voulu capter les échos intertextuels qui l'ont façonné comme un sujet complexe et polysémique, étant donné que la voix suicidaire a été historiquement altérée et soumise à des régulations sociales et, par conséquent, sa représentation devait être celle de simulacre et artifice. Pour cette raison, si le but final était l'étude de l'œuvre de Rodoreda, notre intention était de la relier à une tradition qui l'a précédée – et aussi suivie –, car pas toutes les significations et implications avec lesquelles l'auteur présente le suicide se construisent dans ses textes, mais elles sont tirées d'un imaginaire très large, exploité et redéfini par elle-même.

Un tel objectif nous a amenés à nous interroger sur le fonctionnement du suicide dans l'histoire littéraire occidentale à travers l'observation que la critique en a fait : les coïncidences et les confluences n'enlèvent rien au fait que le traitement du suicide a été hétérogène, que ce soit au sein des mêmes mouvements esthétiques ou périodes. À partir de là, nous avons pu tracer des correspondances avec les lettres catalanes, où la voix suicidaire avait été largement ignorée – et donc exclue. Cela ne veut pas dire qu'elle n'est pas récurrente et représentée différemment. Nous avons vu qu'elle a été utilisée pour l'altérer et la relier à un réseau d'échos malveillants et pécheurs qui a servi à punir le personnage qui s'écarte de la norme ou qui ne fait pas partie du groupe hégémonique – celui des hommes, des chrétiens, des hétérosexuels. Cependant, surtout dans la contemporanéité, les textes ont essayé de créer des espaces à partir desquels il peut être ressenti, comprenant que leur capacité

représentative est complexe. La littérature catalane a privilégié la représentation des suicides à la suite de la mélancolie, de la folie, de l'oppression sociale et de la revendication de la liberté individuelle. La représentation de la mort aquatique d'Ophélie est sûrement celle qui a eu le plus d'impact. En revanche, il existe des représentations insolites, comme le suicide à des âges éloignés de la jeunesse ou le suicide dû à un sacrifice collectif ou à des conflits raciaux.

Le thème du suicide dans le récit de Rodoreda déploie une constellation d'arguments, de motifs, d'images et de symboles qui peuvent être observés dans une perspective globale. Ils sont répétés avec plus ou moins d'insistance, s'imprégnant de nuances et de sens dans chaque œuvre, même si cela donne l'impression que le dialogue entre les textes – le sien et les autres – ne se termine jamais. L'intérêt d'introduire le suicide est constant, depuis *Sóc una dona honrada?* jusqu'au roman posthume, *La mort i la primavera*, bien qu'il s'agisse d'une ressource qui a peu à peu des implications différentes dans la diégèse. Dans tous les cas, les textes de Rodoreda tendent à créer des espaces où la voix suicidaire peut être entendue et reconnue, et avec le démantèlement de la position subalterne qu'elle avait historiquement occupée, il est possible que d'autres subjectivités exclues (femmes, nature, animaux non-humains) trouvent leur place. Lorsque le protagoniste de *La mort i la primavera* s'apprête à entrer dans l'arbre pour se suicider, il a l'impression que le monde qui l'entoure peut être énonciatif : « com si totes les coses que no tenen veu em volguessin parlar » (Rodoreda 2017b : 202). Même après la mort, les personnages peuvent trouver des moyens pour s'exprimer, tels que les lettres ou l'adoption d'une forme spectrale. Et en outre laisser sa trace sur d'autres personnages, qui se métaphorise au moyen d'éléments qui subsistent, comme une tache de sang, la corde avec laquelle le décès est survenu ou l'arbre qui sert de mémorial. La narration se préoccupe généralement de créer de l'empathie, car le suicide n'est en aucun cas une punition pour un comportement déviant de la norme, mais dans la plupart des textes, il est construit comme la sortie – ou la conséquence – d'un monde violent et d'une société répressive et hostile, dans laquelle l'individu a peur de perdre le contrôle de sa vie.

Bien qu'il ait été vu comme un geste typique des personnages qui jouent le rôle de la femme-victime et des motivations amoureuses, l'analyse de la narrative dans son ensemble montre clairement que la question est beaucoup plus complexe. Nous avons détecté le même nombre de personnages féminins que de personnages masculins qui se suicident avec succès : cinq femmes – les protagonistes de « Divendres 8 de juny » et « Mort de Lisa Sperling », Barbara et Maria dans *Mirall trencat* et la mère de la belle-mère dans *La mort i la primavera* – et cinq hommes – Daniel à *Aloma*, Eugeni à *Jardí vora el mar*, le pendu et l'homme renversé par le train à *Quanta, quanta guerra...* et le protagoniste de *La mort i la primavera*. En ce qui concerne les suicides frustrés, on retrouve trois personnages masculins – l'homme qui se pend dans « El mirall », Adrià dans *Quanta, quanta guerra...* et le père du protagoniste dans *La mort i la primavera* – et deux personnages féminins – Natàlia sur *La plaça del Diamant* et Cecilia sur *El carrer de les Camèlies*. Et on détecte aussi un groupe de personnages dont on ignore la fin, car elle est ouverte ou confuse : cinq femmes – les protagonistes de *Del que hom no pot fugir*, *Aloma*, « Abans de morir » et « Paràlisi » et Isabel dans *Quanta, quanta guerra...* – et quatre hommes – les protagonistes de « En una nit obscura » et « Nit i boira », Eladi dans *Mirall trencat* et le prisonnier dans *La mort i la primavera*. Les méthodes sont diverses et les motivations, profondes, parfois imprécises, sans pouvoir établir de sens unique, mais en tout cas, elles débordent le motif amoureux. Les déclarations basées sur le genre du personnage ou sur des conceptions stéréotypées ne fonctionnent donc pas tout à fait – notamment dans le cas des œuvres du deuxième bloc. Les catégories, chez Rodoreda, ont tendance à vaciller et à devenir problématiques : les frontières sont poreuses et peuvent être subverties.

La longue carrière de l'auteur nous montre différentes possibilités pour traiter le sujet. Le degré d'écart par rapport au monde quotidien et la naturalisation de la mort nous ont fait établir une coupure que nous avons située à *Jardí vora el mar*. Cependant, nous avons vu qu'il n'y a pas de frontière qui sépare de manière décisive deux représentations du suicide, car les œuvres des deux groupes partagent des propositions, mais à des niveaux d'intensité différents. Dans le premier bloc, les scénarios et les méthodes de mort peuvent

être considérés comme réalistes. Les personnages ont souvent recours à des outils du quotidien, tels qu'un couteau ou un salpêtre, ou choisissent des décors domestiques, par exemple, se jeter du haut d'une échelle ou ingérer des médicaments. Plusieurs protagonistes féminins des premiers romans sont touchés par le bovarysme, une insatisfaction chronique avec la réalité qu'elles vivent, éloignée de leurs idéaux. Même si leur souhait est celui de l'évasion menant vers des espaces alternatifs, inconnus et idéalisés, elles finissent par choisir la résignation comme le seul moyen de survie. De plus, des femmes affolées, altérées et monstrueuses apparaissent et évoluent dans des espaces marginaux. Et on a l'impression que les sentiments qui mènent au suicide peuvent se transmettre ou que la mort peut entraîner un impact indélébile sur un autre personnage. La transformation est également considérée comme un moyen d'évasion, bien qu'elle ne se matérialise pas ou ne dépasse pas le désir. Le corps est une réalité inconfortable qui génère de l'inconfort, c'est pourquoi il est souvent l'espace où se déroule la rébellion. Il est représenté aliéné par d'autres corps, comme dans le cas de l'agression sexuelle ou de la grossesse ; dans un état de tension dû à la violence et à la répression sociale, à la suite d'une guerre ou d'une communauté étouffée ; et perçu comme hostile parce qu'il devient incontrôlable, vu qu'il vieillit ou il tombe malade. Dans le deuxième bloc, l'eau et la nature sont des environnements privilégiés pour mourir. Le personnage est ouvert au contact avec l'Autre et insinue ou concrétise généralement une fusion, de sorte que la mort n'implique généralement pas une fin, mais une transition vers l'adoption d'une nouvelle forme. Le corps, maintenant, est prêt pour la métamorphose, qui est chargée de faciliter le chemin vers l'évasion. Le suicide déstabilise les frontières entre les espèces et la matière. Pour comprendre ces représentations d'un sujet en crise, décentré et clivé, nous avons été aidés par leur affinité avec les théorisations écocritiques ou posthumanistes. La condition posthumaine présente des coïncidences avec les personnages de Rodoreda : ce sont des êtres en relation avec le monde naturel, qui ont besoin de se réinstaller, qui fuient la hiérarchie et la centralité et manifestent une prédilection pour les espaces frontaliers. L'hybridation avec la nature leur permet

de survivre dans un monde violent, déchaîné et complexe, dans lequel il est évident que les identités et les structures catégorisantes sont une fiction.

Les personnages suicidaires sont souvent ambigus et oscillants ; ils vivent dans un environnement dans lequel ils n'ont pas tous les droits et expriment des sentiments contradictoires, dans une étape qui se situe entre l'enfance et l'âge adulte. Ils vont à contre-courant, ils en sont conscients et ils le revendiquent. D'une manière générale, chez Rodoreda, le suicide est un acte qui exprime la liberté et l'individualisme. Le texte « Viatge al poble dels penjats » est le seul dans lequel nous pouvons appliquer le concept de suicide rituel et collectif. Pour cette raison, il n'est pas étonnant que les corps de certains personnages se retrouvent dans des espaces limitrophes ou altérés, soulignant leur non-pertinence, leur caractère marginal, leur incapacité à se conformer à ce que la société attend d'eux : ils sortent de l'espace délimité de la maison en se jetant dehors, ils se noient dans l'eau ou leur corps finit sur le rivage. Mais l'espace clos et privé est aussi un scénario possible, notamment pour les personnages qui entretiennent un lien étroit avec la maison qu'ils habitent et qui souffrent d'en être délogés, une perte qui se compare à une désappropriation du corps. Quand on perçoit qu'on a perdu le contrôle sur la vie, le choix de la fin est perçu comme une confirmation de la liberté. Le doute plane parfois sur certains décès, obscurcis dans l'intention de semer la confusion : on ignore s'ils sont intentionnels, voire s'ils ont eu lieu. L'indétermination souligne la difficulté pour le suicide d'avoir un sens stable et monolithique. Il s'agit d'un acte complexe et polysémique. D'autres fois, cependant, il est décrit tel qu'il s'est produit, de manière très crue et détaillée, présentant le corps comme une entité abjecte, ce qui n'empêche pas d'éveiller une certaine fascination.

Les textes construisent un réseau d'images et de symboles qui se répètent et qui servent à relier et à mettre en cohérence les épisodes liés au suicide et à l'anticiper : le miroir, l'eau, la mort d'un animal, le cri des oiseaux, des violettes, des arbres, des papillons, des prémonitions inquiétantes, des intuitions, des espaces comme des églises ou des cimetières, l'analogie entre un personnage et un spectre ou des visions fantasmagoriques et hallucinatoires. Le regard trouble et vitré, héritier du « Jacobé » de Ruyra, est très important, ce qui, en fait,

réunit les symboles du miroir et de l'eau, car chez Rodoreda les yeux peuvent refléter l'intérieur – « ¿Ho saps que els teus ulls i els meus són d'aigua? » demande Ramon à Maria (Rodoreda 1991 : 196). Ce tissu isotopique du suicide établit des réseaux sémantiques qui transcendent les textes de Rodoreda et ouvrent un dialogue avec une généalogie littéraire qui a élaboré le thème : *La Bible*, le *Curial et Güelfa*, la *Divine Comédie*, les tragédies de Shakespeare, *Madame Bovary*, *La Faute de l'abbé Mouret*, Virginia Woolf, « Jacobé » ou Víctor Català, et ils ont une influence dans des textes ultérieurs, comme *Te deix, amor, la mar com a penyora* ou *La passió segons Renée Vivien*.

Ainsi, les arguments, motifs, images et symboles qui sous-tendent le thème du suicide peuvent être observés sans quitter les textes de l'auteur, mais on se rend compte des échos culturels et de tous les sens qui se déploient lorsqu'on les ouvre à la tradition. Le suicide a une fonction articulatoire dans l'œuvre de Rodoreda et, en même temps, il peut être lu en lien avec une longue généalogie du traitement du sujet dans la littérature occidentale. Si tout au long de l'histoire le suicide a été altéré, réduit au silence ou falsifié, si la menace et la sanction ont empêché de discerner clairement le geste final et les circonstances qui l'entouraient, on voit que la littérature a servi à en explorer les implications et le sens, à révéler son absence. Les textes ont été perméables à la multiplicité des énoncés, au dialogue et à la contradiction : il est fort possible qu'il s'agisse de la seule opportunité d'accéder à la complexité d'une voix réduite au silence, d'interpréter les cris noyés.

VI. BIBLIOGRAFIA CITADA

- Abbas, Mohammed (2011). "La problématique du suicide dans *Thérèse Raquin* de Zola, *Mme Bovary* de Flaubert et *Splendeurs et misères des courtisanes* de Balzac". *Al-Mustansiriya Journal of Arts*, vol. 35, núm. 54, p. 1-14.
- Abelló, Montserrat (2011). "Anne Sexton i els seus mons". Pròleg a *Com ella. Poemes escollits (1960-1965)* d'Anne Sexton. Barcelona: Proa, p. 11-13.
- Abrams, Meyer H. (1980). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Abreu, Carlos (2018). "Más allá de la necrografía: una relectura del suicidio en la vida y obra de Horacio Quiroga". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. Muerte por mano propia: el suicidio en las representaciones culturales españolas e hispanoamericanas*, vol. 42, núm. 2, p. 267-290.
- Albrecht, Jane W. i Lunn, Patricia (1987). "A Note on the Language of *La plaça del Diamant*". *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, p. 59-64.
- Albrecht, Jane W. i Lunn, Patricia (1992). "La Plaça del Diamant: Linguistic Cause and Literary Effect", *Hispania*, vol. 75, núm. 3, p. 492-499.
- Alcover, Antoni M. (2016). *Rondaies Mallorquines*, vol 7. Palma: Institució Francesc de Borja Moll.
- Aldana, Xavier i M'Rabty, Rachid (2019). "Better not to have been: Thomas Ligotti and the 'suicide' of the human race". *Suicide and the Gothic*. Ed. William Hughes i Andrew Smith. Manchester: Manchester University Press, p. 124-138.
- Alemán, Serafin (1978). *Juegos de vida y muerte: el suicidio en la novela galdosiana*. Miami: Ediciones universal.
- Alonso, Álvaro (2001). "Suicidas y pastores: sobre un lugar común de la égloga II de Garcilaso". *Pandora: revue d'études hispaniques*, 1, p. 95-106.
- Altaió, Vicenç (1982). *Biathànatos o l'elogi del suïcidi*. Barcelona: Edicions del Mall.

- Altaió, Vicenç (2008). "Del textualisme a la postmodernitat: l'eixamplament dels límits". *Poètiques de ruptura*. Ed. Margalida Pons et al. Palma: Lleonard Muntaner Editor, p. 25-42.
- Alvarado, Helena (2007). "A frec de l'ombra: dietaris d'escriptores suïcides". *Diaris i dietaris*. València: Editorial Denes, p. 365-377.
- Alvarez, Al (1973). *The Savage God. A Study of Suicide*. Nova York: Bantam Books.
- Álvarez-Castro (2018). "Ángel Ganivet (1865-1898) ante la crítica: El suicidio del escritor como negación de la 'muerte del autor'". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. Muerte por mano propia: el suicidio en las representaciones culturales españolas e hispanoamericanas*, vol. 42, núm. 2, p. 225-248.
- Álvarez Moreno, Raúl (2017). "Notas a la ilustración de un duelo: el suicidio de Melibea en los grabados antiguos de Celestina". *eHumanista*, vol. 35, p. 311-331.
- Amorós, Lorena (2012). "Visiones femeninas en torno al espacio de la obra artística y a la relación cuerpo-casa / casa-cuerpo". *Investigaciones Feministas*, vol 3, p. 73-83.
- Amoroso, Nicolás Alberto (2013). "Alfonsina Storni". *Tema y variaciones de literatura. Los suicidas en la literatura*, núm. 40, p. 169-184.
- Ancuta, Katarzyna (2019). "Under the dying sun: Suicide and the Gothic in modern Japanese literature and culture". *Suicide and the Gothic*. Ed. William Hughes i Andrew Smith. Manchester: Manchester University Press.
- Andini, Nindy i Saktiningrum, Nur (2020). "Hannah Peace's Suicide in Toni Morrison's *Sula*: A Psychoanalytic Approach". *Lexicon*, vol. 7, núm. 1, p. 95-105.
- Andrés, Ramón (2015). *Semper dolens. Historia del suicidio en Occidente*. Barcelona: Acantilado.
- Andrés Ferrer, Paloma (2005). "El suicidio de Melibea, esa fuerte fuerza de amor". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 30. En línia.

- Anònim (1986). *Consueta 1709 [Misteri d'Elx]*. Ed. Francesc Massip. València: Generalitat Valenciana. En línia.
- Anònim (2011). *Curial e Güelfa*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Arderi, Alejandro (1987). "Mercè Rodoreda: més enllà del jardí". *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, p. 263-271.
- Ardolino, Francesco (2000). "La ficció epistolar de Carme Riera". *JOCS. Journal of Catalan Studies*, núm. 3. En línia.
- Arellano, Ignacio (2015). "Judas, mito y personaje en el teatro del Siglo de Oro. La versión de Antonio Zamora". *Neophilologus*, 99, p. 47-62.
- Arkininstall, Christine R. (2004). *Gender, Class, and Nation. Mercè Rodoreda and the Subjects of Modernism*. Lewisburg, Pensilvania: Bucknell University Press.
- Arkininstall, Christine (2015). "War, trauma and the fantastic in Mercè Rodoreda's *Quanta, quanta guerra...*". *Catalan Review*, núm. XXIX, p. 61-78.
- Arnau, Carme (1974). "Una segona edició «en veu baixa»: *Vint-i-dos contes*, de Mercè Rodoreda". *Els Marges: revista de llengua i literatura*, núm. 2, p. 105-114.
- Arnau, Carme (1976). "El temps i el record a 'Mirall trencat'". *Els Marges: revista de llengua i literatura*, núm. 6, p. 124-8.
- Arnau, Carme (1979). *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*. Barcelona: Edicions 62.
- Arnau, Carme (1987). "El viatge iniciàtic: *Quanta, quanta guerra...* de Mercè Rodoreda". *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, p. 65-82.
- Arnau, Carme (1988). "Vegetació i mort en la narrativa de Mercè Rodoreda". *Revista de Catalunya*, 22, p. 124-133.
- Arnau, Carme (1990). *Miralls màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*. Edicions 62, Barcelona.
- Arnau, Carme (1991a). "Pròleg". *Mercè Rodoreda. Isabel i Maria*. València: Edicions 3i4, p. 11-31.
- Arnau, Carme (1991b). "Mercè Rodoreda". Pròleg a *Mirall trencat*, Barcelona: Edicions 62, p. 5-10.
- Arnau, Carme (1992). *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62.

- Arnau, Carme (2000a). *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Arnau, Carme (2000b). *Una lectura de 'Mirall trencat' de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Proa.
- Arnau, Carme (2008). "La plaça del Diamant de Mercè Rodoreda: la creació d'un personatge". *Revista del Col·legi*, núm. 130, p. 11-21.
- Arnau, Carme (2013). "Mercè Rodoreda i els clàssics". *Mercè Rodoreda i els clàssics*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 11-30.
- Asomatou, Arezina; Tselebis, Athanasios; Bratis, Dionisios; Stavrianakos, Kyriakos; Zafeiropoulos, Georgios; Pachi, Argyro i Moussas, Georgios. (2016). "The act of suicide in greek mythology". *Encephalos*, 53, p. 65-75.
- Audí, Marc (2010). "Passejades i immobilitat a *Mirall trencat*: entre realisme i simbolisme". *Catalonia*, núm. 4.
- Aymes, Jean-René (2001). "Suicidio y literatura en la España romántica (1830-1850)". *Siglo Diecinueve*, núm. 7, p. 95-120.
- Azimi-Meibodi, Nazita i Lahouti, Parisa (2013). "Évocation explicite et implicite de la mort dans *Madame Bovary* de Flaubert". *Etudes de Langue et Littérature Françaises*, vol. 4, núm. 2, p. 35-52.
- Azougarh, Abdeslam (2006). "El suicidio en la novela romántica cubana". *Babel. Littératures plurielles*, núm. 13, p. 67-82.
- Badell, Helena (2021). "Les traduccions gregues de *La plaça del Diamant*". *Anuari TRILCAT*, núm. 10, p. 3-22.
- Báder, Petra (2021). "¿Cómo verbalizar la experiencia? Malestar, ambigüedad y horizontalidad en *On Being Ill*, de Virginia Woolf, y *Mirall trencat*, de Mercè Rodoreda". *Acta Hispanica*, Supplementum III, p. 121-132.
- Badia, Lola i Torró, Jaume (2011). "Introducció" i "Comentaris". *Curial e Güelfa*. Barcelona: Quaderns Crema, p. 9-114 i 533-703.
- Balaguer Pascual, Enric (1991). "La mirada contemplativa. Apunts sobre les veus poètiques de Cesare Pavese i Gabriel Ferrater". *L'Aiguadolç*, núm. 15, p. 41-56.

- Balaguer, Víctor (2001a). "La mort d'Anníbal". *Tragèdies*. Tarragona: Arola Editors, p. 29-40.
- Balaguer, Víctor (2001b). "Safo". *Tragèdies*. Tarragona: Arola Editors, p. 105-120.
- Balaguer, Víctor (2001c). "Les esposalles de la morta". *Tragèdies*. Tarragona: Arola Editors, p. 165-196.
- Baldensperger, Fernand (1901). "La résistance à Werther dans la littérature française". *Revue d'Histoire littéraire de la France*, any 8, núm. 3, p. 377-394.
- Baltasar, Eva (2018). *Permagel*. Barcelona: Club Editor.
- Barnett, David (2008). "Thresholds and margins in Rodoreda's *El carrer de les Camèlies*". *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, núm. 22, p. 9-18.
- Barraclough, Brian i Shepherd, Daphne (1994). "A necessary neologism: The origin and uses of suicide". *Suicide & Life - Threatening Behavior*, vol. 24, núm 2, p. 113-126.
- Barral, Carlos (1994). *Cuando las horas veloces*. Barcelona: RBA Editores.
- Barrero, Óscar (2004). "Imágenes de Safo en la literatura española (II). El Romanticismo". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, núm. 12, p. 61-75.
- Bartel, Roland (1960). "Suicide in Eighteenth-Century England: The Myth of a Reputation". *Huntington Library Quarterly*, vol. 23, núm. 2, p. 145-158.
- Bastardas, Joan (1987). "El suïcidi literari de Camar. Una nota sobre el primer humanisme català en la novel·la *Curial i Güelfa*". *Estudis de llengua i literatura catalanes / XIV. Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, vol. 6. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 255-63.
- Bataille, Georges (2017). *L'érotisme*. París: Les Éditions de Minuit.
- Bédé, Jean-Albert (1966). "Madame de Staël, Rousseau, et le suicide". *Revue d'Histoire littéraire de la France*, any 66, núm. 1, p. 52-70.
- Bédier, Joseph (2000). *El romanç de Tristany i Isolda*. Barcelona: Quaderns Crema.

- Beltrán, Rafael (2020). "Del suicidio de Judas al salto de Pármeno". *Celestinesca*, Publicacions Universitat de València, p. 9-80.
- Bell, Richard (2011). "In Werther's Thrall: Suicide and the Power of Sentimental Reading in Early National America". *Early American Literature*, vol. 46, núm. 1, p. 93-120.
- Bennett, Andrew (2017). *Suicide Century. Literature and Suicide from James Joyce to David Foster Wallace*. Cambridge University Press.
- Benyon-Payne, Danielle Margaret Ramsey (2016). *The Suicide Question in Late-Victorian Gothic Fiction: Representations of suicide in their historical, cultural and social contexts*. Tesi doctoral. University of Leicester.
- Berman, Jeffrey (1999). *Surviving Literary Suicide*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Bernal, Tomás (2013). "Stefan Zweig y el suicidio: nostalgia de un mundo perdido". *Tema y variaciones de literatura. Los suicidas en la literatura*, núm. 40, p. 185-196.
- Bernstein, Charles (1996). "Experiments". *boundary 2*, vol. 23, núm. 3, p. 67-72.
- Bettaglio, Marina (2018). "Cuando la madre (se) mata: suicidio, víctimas y victimarios en *Secreta Penélope* de Alicia Giménez Bartlett y *Elena sabe de Claudia Piñeiro*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. Muerte por mano propia: el suicidio en las representaciones culturales españolas e hispanoamericanas*, vol. 42, núm. 2, p. 401-425.
- Bieder, Maryellen (1983). "Cataclysm and rebirth: journey to the edge of the maelstrom: Mercè Rodoreda's *Quanta, quanta guerra...*". *Actes del Tercer Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 227-237.
- Bieder, Maryellen (2016). "Living the War, Writing the War: Poetic Figuration in Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*". *Spanish Women Writers and Spain's Civil War*. Londres: Routledge, p. 35-51.
- Bolo, Laura (2017). "Estudi dels mecanismes de penetració psicològica en l'*Aloma* de 1938 i contrast amb la versió de 1969". *Actes del dissetè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona /

- València: Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes / Institut d'Estudis Catalans, p. 227-238.
- Bolo, Laura (2020). *Metamorfosis en el recull La meva Cristina i altres contes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- Bong, Yoon i Macías, Claudia (1998). "Sobre el suicidio y un cuento japonés de Borges". *México y la Cuenca del Pacífico*, núm.4, p. 27-29.
- Bosch i Cuenca, Pere (2021). "El darrer viatge de Raimon Casellas". *Revista de Girona*, núm. 326, p. 34-36.
- Bota-Gibert, Josep (2003). "Joaquim Ruyra, cent anys després de 'Marines i boscatges'". *Revista de Girona*, núm. 219, p. 28-35.
- Botwick, Aaron (2020). *The Leap and the Gap: Writing Suicide in Modernist Britain*. Tesi doctoral. City University of New York.
- Bousquet, Philippe (2002). "Le suicide féminin au XVII siècle: un acte héroïque?". *La femme au XVIIe siècle*. Ed. Richard G. Hodgson. Tübingen: Gunter Narr Verlag, p. 183-200.
- Bowman, Frank Paul (1975). "La nouvelle en 1832 : la société, la misère, la mort et les mots". *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, núm. 27, p. 189-208.
- Boyer, Denise (1990). "Mirall Trençat de Mercè Rodoreda, ou que toutes les vies sont tristes". *Cahiers de Fontenay*, núm. 60, p. 15-25.
- Braga-Pinto, César (2019). "Between Christmas Day, 1895, and New Year's Eve, 1922: Queer Suicide and Brazil's Long Fin de Siècle". *Journal of Lusophone Studies*, núm. 4, vol. 1, p. 87-109.
- Braidotti, Rosi (2020). *Coneixement posthumà*. Barcelona: Arcàdia.
- Braud, Michel (1992). *La tentation du suicide dans les écrits autobiographiques: 1930-1970*. París: Presses Universitaires de France / Perspectives Critiques.
- Browning, Gary (1986). "The Death of Anna Karenina: Anna's Share of the Blame". *The Slavic and East European Journal*, vol. 30, núm. 3, p. 327-339.

- Bru-Domínguez, Eva (2009). "The Body as a Conflation of Discourses: The *femme fatale* in Mercè Rodoreda's *Mirall trencat* (1974)". *Journal of Catalan Studies*, vol. 12, p. 50-59.
- Bru-Domínguez, Eva (2010). "Between the Abject and the Sublime. Excessive Bodies in Mercè Rodoreda's *El carrer de les Camèlies* and *Mirall trencat*". *Catalan Review*, núm. 24, p. 311-328.
- Bru-Domínguez, Eva (2012). "Retracing the Urban Map: Mercè Rodoreda's *El carrer de les Camèlies*". *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, vol. 13, núm. 4, p. 347-360.
- Bru-Domínguez, Eva (2013a). "Retracing the Urban Map: Mercè Rodoreda's *El carrer de les Camèlies*". *Hispanic Research Journal Iberian and Latin American Studies*, vol. 13, núm. 4, p. 347-360.
- Bru-Domínguez, Eva (2013b). *Beyond Containment. Corporeality in Mercè Rodoreda's Literature*. Berna: Peter Lang.
- Bruno, Paula (2005). "Yin/Yang, Axolotl/Salamander: Mercè Rodoreda and Julio Cortázar's Amphibians". *Confluencia*, vol. 21, núm. 1, p. 110-122.
- Buendía-Gómez, Josefa (2006). "De mujeres, palomas y guerra: gritos y silencios en *La Plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda". Tesis doctoral. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Buffery, Helena (2015). "Traumatic translations of *La plaça del Diamant*: on the transmission and translatability of cultural trauma". *Funcions del passat en la cultura catalana contemporània. Institucionalització, representacions i identitat*. Ed. Josep-Anton Fernández i Jaume Subirana. Lleida: Editorial Punctum, p. 197-217.
- Buffery, Helena (2018). "A Natural History of Return: Landscape, Myth and Memory in the Late Work of Merce Rodoreda". *Catalan Culture: Experimentation, Creative Imagination and the Relationship with Spain*. Ed. Lloyd Davies, Gareth Walters i John Hall. Cardiff: University of Wales Press. p. 14-34.
- Burgos-Lovèce, Ruy (2006). "El suicidio en los inicios de la ciencia ficción". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, núm. 14, p. 113-136.

- Busquets, Loreto (1985). "El mito de la culpa en *La plaça del Diamant*". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 420, p. 117-140.
- Busquets, Loreto (1989). "*La mort i la primavera*, de Mercè Rodoreda". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 467, p. 117-121.
- Cabré, Rosa (1970). "La dona en l'obra de Mercè Rodoreda". *Revista del Centre de Lectura de Reus*, núm. 218, p. 907-908.
- Cabré, Rosa (2013). "El pensament clàssic a *Quanta, quanta guerra...* de Mercè Rodoreda". *Mercè Rodoreda i els clàssics*. Ed. Jordi Pujol Pardell i Meritxell Talavera i Muntané. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 31-56.
- Cabrejas, Gabriel (1991). "Galdós y el suicidio". *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, núm. 1, p. 47-61.
- Calhoun, Doyle (2022). "Dead Narrators, Queer Terrorists: On Suicide Bombing and Literature". *New Literary History*, vol. 53, núm. 2, p. 285-304.
- Caliskan, Dilek (2011). "An Existentialist Study: Suicide as a Consequence of Madness in Joyce Carol Oates's Fiction". Ponència al *International Conference on Management, Economics and Social Sciences* (Bangkok). Actes en línia, p. 621-624.
- Campillo, Maria (1981). "Mercè Rodoreda: la realitat i els miralls". *Els Marges: revista de llengua i literatura*, núm. 21, p. 129-130.
- Campillo, Maria (2002). "*La plaça del Diamant*. El substrat històric en una narració de vida". *Els Marges: revista de llengua i literatura*, núm. 70, p. 5-23.
- Campillo, Maria (2004). "Un viatge a l'infern: 'Nit i boira', de Mercè Rodoreda". *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, núm. 36, p. 77-92.
- Campillo, Maria (2011). "La guerra civil en la narrativa catalana". *Catalan Historical Review*, núm 4, p. 257-268.
- Campillo, Maria (2021). "Cecília a la ciutat dels morts". *L'Avenç: Revista de història i cultura*, núm. 485, p. 40.
- Campillo, Maria i Gustà, Marina (1985). «*Mirall trencat*», de Mercè Rodoreda. Barcelona: Editorial Empúries.

- Campos, Axayácatl (2001). "Formas y estrategias de la persuasión en la narrativa medieval hispánica: consejos y suicidios en los libros de caballerías". *Revista de poética medieval*, núm. 6, p. 11-26.
- Campos, Axayácatl (2003). "El suicidio en los libros de cavallerías castellanos", *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. Ed. A von der Walde, Lillian. Mèxic: Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, p. 387-415.
- Capmany, M. Aurèlia (2011). *Feliçment, jo sóc una dona*. Barcelona: Editorial Barcanova.
- Carbonell, Neus (1999). "Autoritat i escriptura en els contes de Mercè Rodoreda". *DUODA: estudis de la diferència sexual*, núm. 16, p. 97-116.
- Carreras, Anna (2004). "Esriptura blanca o l'afonia del ventríloc: una poètica per al traficant d'idees", pròleg a *Massa fosca (Poesia 1978-2004)*, de Vicenç Altaió. Palma: Editorial Moll, p. 7-51.
- Carretero, Andrea (2020). "Miradas hacia el suicidio en la novela decimonónica: notas sobre *La desheredada* de Pérez Galdós y *Madame Bovary* de Flaubert". *Revista Ímpetu*, núm. 5, p. 89-107.
- Casacuberta, Margarida (2008). "Les larves de la descomposició. Viena". *Revista de Girona*, núm. 247, p. 78-84.
- Casacuberta, Margarida (2010). "Salvador Dalí i la «difunta poesia»". *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*. Ed. Ramon Panyella. Lleida: Punctum, p. 101-154.
- Casals, Montserrat (1987). "El «Rosebud» de Mercè Rodoreda". *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, p. 27-47.
- Casals, Montserrat (1991). *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura*. Barcelona: Edicions 62.
- Casasses, Enric (2018). "Rerescrit d'Enric Casasses". *Víctor Català. Tots els contes*. Barcelona: Club Editor, p. 535-542.
- Castaño, Natalia Soledad (2011). "Las poéticas de Mercè Rodoreda y Franz Kafka: Emblemas de lo extraño". *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas*

- Contemporàneas*. Ed. Raquel Macchiuci. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literària. p. 1-6.
- Castellanos, Jordi (1992). "El suïcidi". *Ramon Casellas i el modernisme*, vol 2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 41-72.
- Castellanos, Jordi (2000). "Tres cartes de Joaquim Folch i Torres a Raimon Casella". *Els Marges*, núm. 6, p. 63-74.
- Castells, Eva Gloria (2021). *Modernismo y suicidio: La muerte voluntaria en la literatura modernista en lengua inglesa*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia.
- Castro, María (2008). "La sátira contra los excesos del Romanticismo: Histrionismo, suicidio y fatalidad en Bretón de los Herreros, Mesonero Romanos y Leonardo Alenza". *Hispania*, vol. 91, núm. 4, p. 785-793.
- Casoni, Franco (2021). *Modernidad, seppuku y tradición en Japón: el suicidio en Caballos desbocados de Yukio Mishima*. Tesis de Magíster en Literatura. Universidad de Chile.
- Català, Víctor (2018). "Jubileu". *Víctor Català. Tots els contes*, vol. 1. Barcelona: Club Editor, p. 6-322.
- Català, Víctor (2019). "Carnestoltes". *Víctor Català. Tots els contes*, vol. 3. Barcelona: Club Editor, p. 177-190.
- Chao, Tien-yi (2011). "Representations of Female Sainthood and Voluntary Death in Margaret Cavendish's 'The She-Anchoret' (1656)". *English Studies*, vol. 92, núm. 7, p. 744-755.
- Charlon, Anne (2011). "Des excipit rodorediens". *La fin du texte*. Bordeus: Presses Universitaires de Bordeaux, p. 401-418.
- Christiansen, Hope (2015). "Plotting Suicide in George Sand's Indiana and Marie d'Agoult's Nélida". *Romance Studies*, vol. 33, núm. 2, p. 131-140.
- Christopher, Renny (2002). "Rags to Riches to Suicide: Unhappy Narratives of Upward Mobility: *Martin Eden*, *Bread Givers*, *Delia's Song*, and *Hunger of Memory*". *College Literature*, vol. 29, núm. 4, p. 79-108.
- Chung, Christopher Damien (2008). *'Almost Unnamable': Suicide in the Modernist Novel*. Tesis doctoral. University of Texas, Austin.
- Cixous, Hélène (1974). *Prénoms de personne*. París: Éditions du Seuil.

- Cixous, Hélène (2010a). "Le rire de la Méduse". *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. París: Éditions Galilée, p. 35-68.
- Cixous, Hélène (2010b). "Sorties". *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. París: Éditions Galilée, p. 69-197.
- Cleary, James (1969). *Seneca, Suicide, and English Renaissance Tragedy*. Tesi doctoral. Temple University.
- Coll, Jaume (2019). "Nou apunts després de llegir *Quanta, quanta guerra...*". Postfaci a *Quanta, quanta guerra...* Barcelona: Club Editor, p. 223-239.
- Cònsul, Isidor (2011). "Notícia de Carme Riera". *Te deix, amor, la mar com a penyora*. Barcelona: Editorial 62, p. 5-25.
- Contrí, Imma i Cortés, Carles (2000). *Aproximació a Quanta, quanta guerra... de Mercè Rodoreda*. Alacant: Librería Compás.
- Contrí, Imma i Cortés, Carles (2003). "La narrativa de Mercè Rodoreda com a model de llengua: presència del registre oral en el text literari". *Llengua, societat i ensenyament*. Coord. Vicent Martines Peres, vol. 2, p. 92-124.
- Contrí, Imma i Cortés, Carles (2014). "Endinsar-se en la narrativa de Mercè Rodoreda: els viatges interiors de *Quanta, quanta guerra...* (1980)". *Revue d'Études Catalanes*, núm. 1, p. 79-91.
- Corbella, Xavier (2020). *El Suicidio filmado: tedio, bovarismo y muerte voluntaria de la mujer decimonónica en el discurso narrativo y audiovisual*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Corella, Joan Roís de (2001). *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*. Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Corella, Joan Roís de (1980). "Tragèdia de Caldesa". *Tragèdia de Caldesa i altres proses*. Barcelona: Edicions 62, p. 25-29.
- Coromina, Eusebi (2010). "El substrat religiós, agent de versemblança en la història i la llengua de *La plaça del Diamant*". *Llengua & Literatura*, núm. 21, p. 73-86.
- Cortés, Carles (1997). *Les primeres novel·les de Mercè Rodoreda (1932-1936)*. Tesi doctoral. Universitat d'Alacant.

- Cortés, Carles (1998). "La poètica de l'imaginari i la literatura catalana contemporània. Una interpretació de la narrativa de Mercè Rodoreda". *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo: atti del VI congresso (III internazionale) dell'Associazione Italiana di Studi Catalani*. Ed. Paolo Maninchedda. Cagliari: Cooperativa Univ. Ed. Cagliariitana, vol. II, p. 438-453.
- Cortés, Carles (1999). "Man without God: *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda". *Voices and visions: the words and works of Mercè Rodoreda*. Ed. Kathleen McNerney. Selinsgrove: Susquehanna University Press. p. 195-207.
- Cortés, Carles (2002a). *Començar a escriure: la construcció dels primers relats de Mercè Rodoreda (1932-1938)*. Alacant: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert / Diputación Provincial de Alicante.
- Cortés, Carles (2002b). "L'empremta de la narrativa de Caterina Albert en els primers relats de Mercè Rodoreda". *II Jornades d'Estudi, Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català), 1869-1966*. Ed. d'Enric Prat i Pep Vila. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 203-232.
- Cortés, Carles (2006). "Femmes en crise: le dépassement du conflit dans les récits de Mercè Rodoreda". *La femme existe-t-elle?* Ed. Michèle Ramond. Mèxic / París: Rilma 2 / ADELH, p. 224-234.
- Cortés, Carles (2010). "L'evolució de l'espai en la darrera narrativa de Mercè Rodoreda: de la realitat al símbol". *Catalònia*, núm. 4. p. 1-9.
- Cortés, Carles (2018). "La incorporació de la narrativa catalana al corrent psicologista europeu del segle XX: l'exemple de Mercè Rodoreda". *Révue d'Études Catalanes*, núm. 3, p. 62-69.
- Cortés Vieco, Francisco José (2016). *Otro género, otro mundo: sexualidad y suicidio en la literatura de mujeres*. Alcalá: Editorial Universidad de Alcalá.
- Cosano, Sara (2011). "La atracción del abismo en Galdós: el suicidio en *La estafeta romántica*". *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 2, p. 517-545.
- Costa-Gramunt, Teresa (2010). "La Safo de Víctor Balaguer". *Butlletí de la Biblioteca Museu Balaguer*, núm. 3, p. 23-27.

- Costa i Llobera, Miquel (1905). "Tribut". *Poesíes mallorquines*. Palma: Estampa d'Amengual y Muntaner, p. 137-138.
- Costa i Llobera, Miquel (2004). "La cançó de na Ruixa Mantells". *Poesia completa*. Pollença: El Gall Editor, p. 516-518.
- Cox, CB. (1973). "Joseph Conrad and the question of suicide". *Bulletin of the John Rylands Library*, núm. 55, p. 285-299.
- Cuevas, Francisco (2006). "Una revisión de las ideas en torno al suicidio en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, núm. 14, p. 11-41.
- Culleton, Colleen P. (2002). "Daedalu's Wings: The Effects of Temporal Distance in *La Plaça del Diamant*". *Catalan Review*, vol. XVI, núm. 1-2, p. 103-119.
- Cunillera, Montserrat (2009). "La tristeza en *La plaça del Diamant*: una aproximación discursiva y traductológica". *Quaderns: Revista de traducció*, núm. 16, p. 211-226.
- Dahl, Julie M. (2011). "Suicidal Spaniards in Moody Portugal and Other Helpful Stereotypes: Imagology and Luso-Hispanic Cultural Studies". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 15, núm. 2, p. 23-39.
- Dantas, Caroline (2021). "O Comportamento Suicida na Literatura Jovem-Adulto Contemporânea: Pertencimento, Connectedness, Identidade e Sentido de Vida". *Atualizações em Suicidologia: Narrativas, Pesquisas e Experiências*. Ed. Karen Scavacini i Daniela Reis e Silva. São Paulo: Intituto Vita Alere, p. 53-75.
- Dasca, Maria (2016). *Entenebrats. Literatura catalana i bogeria*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- David, Jean (1956). "Le suicide de Dostoievski". *Editions Esprit*, núm. 237, vol. 4, p. 544-549.
- Davies, Russel (2021). "Conradian Horror: Suicide, Loss and Heart of Darkness". *British Journal of Psychotherapy*, vol. 37, núm. 1, p. 130-152.
- Dávila, Jorge (1998). *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*. Cuenca: Publicación de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca.

- De Beauvoir, Simone (1968). *El segon sexe*. Barcelona: Edicions 62.
- De Chiara, Stanislao (1924). "La pena dei suicidi nella Divina Commedia". *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, núm. LXXXIV, p. 84-95.
- De Grandis, Rita i Grillo, Maria Teresa (2018). "El suicidio en la literatura, el cine y el arte visual en España e Hispanoamérica: Introducción". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. Muerte por mano propia: el suicidio en las representaciones culturales españolas e hispanoamericanas*, vol. 42, núm. 2, p. 225-248.
- Delgado, Eduardo i Romero, Leticia (2013). "*Por gracia pediré la muerte al cielo*. Teresa Vera, poetisa suicida del siglo XIX". *Tema y variaciones de literatura. Los suicidas en la literatura*, núm. 40, p. 59-74.
- Delynne, Amy (2002). *Getting the Last Word: Suicide and the 'Feminine' Voice in Renaissance Literature*. Tesis doctoral. Princeton University.
- Demars, Aurélien (2016). "L'inspiration morbide de Dada. Le 'Dada suicide', des précurseurs aux prolongements chez Benjamin Fondane". *Dramatica. Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, núm. LXI, vol. 2, p. 55 -70.
- De Pablo, Moisès (2003). "Vides esberlades: quan la literatura és un esforç massa feixuc". *Serra d'Or*, núm. 525, p. 44-47.
- De Riquer, Alexandre (1906). "Safo". *Poeteca*. Fundació Mallorca Literària. En línia.
- Dermitzakis, Babis (1999). "Some Observations about the Suicide of the Adulteress in the Modern Novel". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* vol. 1, núm. 2. En línia.
- Diaz, José-Luis (2018). "Quand les lecteurs étaient victimes de personnages (1800-1871)". *Fabula. La recherche en littérature*. En línia.
- Dickenson, Elizabeth G. i Boyden, James M. (2004). "Ambivalence Toward Suicide in Golden Age Spain". *From Sin to Insanity: Suicide in Early Modern Europe*. Ithaca: Cornell University Press, p. 100-115.
- Dodas, Anna (1993). "Per a un estudi de 'Mirall trencat': un procés de poetització". *Ausa*, núm. XV, vol. 131, p. 289-302.

- Domènech, Clara; Sánchez, Ferran i Vilanou, Conrad (2019). "Tolstoi i Zweig, dos pensadors i un destí: la fugida vers la mort". *Ars Brevis*, núm. 25, p. 325-362.
- Donaldson, Scott (1995). "Hemingway and Suicide". *The Sewanee Review*, vol. 103, núm. 2, p. 287-295.
- Duprey, Jennifer (2007). "Memoria y violencia: el mito de Caín y Abel en la representación de la guerra en 'Cuánta, cuánta guerra' de Mercè Rodoreda". *Hispanófila*, núm. 15, p. 77-91.
- Durkheim, Émile (1960). *Le Suicide. Étude de Sociologie*. París: Presses Universitaires de France.
- Dutsch, Dorota (2012). "Genre, Gender, and Suicide Threats in Roman Comedy". *The Classical World*, vol. 105, núm. 2, p. 187-198.
- Echauri, Bruno i Ori, Julia (2021). "Introducción". *Literatura y naturaleza: voces ecocríticas en poesía y prosa*. Ed. Bruno Echauri Galván i Julia Ori. Actes en línia. Sociedad Española de Literatura General y Comparada, p. 11-18.
- El-Gabalawy, Saad (1978). "The *Ars Moriendi* in More's *Utopia*". *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 11, núm. 4, p. 115-126.
- Enciclopèdia Catalana. *Gran Diccionari de la llengua catalana*. En línia.
- Encinar, Ángeles (1986). "Mercè Rodoreda: hacia una fantasía liberadora". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 11, núm. 1, p. 1-10.
- Escandell, Dari i Marcillas, Isabel (2011). "Els límits de l'espai autobiogràfic en la narrativa breu de Mercè Rodoreda". *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, vol. XVI, p. 101-123.
- Escartín, Montserrat (2002). "El mito de la adolescencia en *Aloma*, de Mercè Rodoreda, y *Nada*, de Carmen Laforet". *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, núm. 8, p. 63-80.
- Escudero, Trinidad (2014). "La presència de les unitats fraseològiques en *Jardí vora el mar*, de Mercè Rodoreda i les variacions de la traducció castellana". *Scientia Translationis*, núm. 16, p. 79-90.
- Esriu, Salvador (1984). *Les roques i el mar, el blau*. Barcelona: Edicions 62.

- Everly, Kathryn (2012). "Masculinity, War, and Marriage in *La plaça del Diamant* by Mercè Rodoreda". *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 37, núm. 1, p. 63-84.
- Farrés, Pere (2001). "Estudi introductorí". *Tragèdies*. Tarragona: Arola Editors, p. 9-24.
- Faubert, Michelle i Reynolds, Nicole (2015). "Introduction: Romanticism and Suicide". *Literature Compass*, vol. 12, núm. 12, p. 641-651.
- Faubert, Michelle (2015). "The Fictional Suicides of Mary Wollstonecraft". *Literature Compass*, vol. 12, núm. 12, p. 652-659.
- Favre, Robert (1978). *La Mort au Siècle des Lumières*. Lió: Presses universitaires de Lyon. En línia.
- Fayad, Mona (1987). "The Process of Becoming: Engendering the Subject in Mercè Rodoreda and Virginia Woolf". *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, p. 119-129.
- Fernàndez, Josep-Anton (1999). "The Angel of History and the Truth of Love: Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*". *The Modern Language Review*, vol. 94, núm. 1, p. 103-109.
- Fernàndez, Josep-Anton (2019). "La creació poètica i l'enigma del suïcidi: Hart Crane i Alejandra Pizarnik". *Intercambios, papeles de psicoanàlisis / Intercanvis, papers de psicoanàlisi*, núm. 43, p. 73-88.
- Fernández, M. Regla (2006). "Forma y función del suicidio en la tragedia griega de época clásica". *Estudios sobre literatura y suicidio*. Sevilla: Ediciones Alfar, p. 43-76.
- Fernández, Carmen (2016). "El suicidio como tema recurrente en la obra dramática de María Rosa Gálvez". *Boletín de la Real Academia de Córdoba (BRAC)*, núm. 165, p. 515-530.
- Fernández Martínez, Sergio (2019). "'Terriblement poètic i terriblement negre': La construcció del gòtic rorediano en *La mort i la primavera*". *Estudis Romànics*, vol. 41, p. 291-323.
- Ferrater, Gabriel (1990). *Teoria dels cossos*. Barcelona: Editorial Empúries.

- Ferrer, Javier (2020). "Matándome de risa. Suicidio y humor negro en dos relatos de Andrés Neuman". *Tabú y transgresión en la cultura contemporánea*. Ed. Marco Kunz i Silvia Rosa. Binges: Éditions Orbis Tertius, p.171-182.
- Feuerlicht, Ignace (1978). "Werther's Suicide: Instinct, Reasons and Defense". *The German Quarterly*, vol. 51, núm. 4, p. 476-492.
- Figueras, Pilar (1991). "The Dialectic Conception of Life and Reality in *La plaça del Diamant*: The genesis of the active subject". *Catalan Review*, vol. V, núm. 2, p. 79-88.
- Flaubert, Gustave (2004). *Madame Bovary*. Barcelona: Proa.
- Flores, Eva María (2006). "Tres damas suicidas en la escena del Romanticismo español". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, núm. 14, p. 161-190.
- Fluixà, Josep Antoni (2007). "Mercè Rodoreda: la voluntat creadora", introducció a *La plaça del Diamant*. Alzira: Bromera / Club Editor, p. 7-56.
- Foerster, Maxime (2016). "Suicide et enthousiasme chez Germaine de Staël". *Romantisme*, núm. 173, p. 125-137.
- Fokkema, Douwe (1989). "La literatura comparada i el nou paradigma". *Els Marges: revista de llengua i literatura*, núm. 40, p. 5-18.
- Forker, Charles (1975). "The Love-Death Nexus in English Renaissance Tragedy". *Shakespeare Studies*, vol. 8, p. 211-230.
- Foucault, Michel (1990). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. París: Éditions Gallimard.
- Foucault, Michel (1994). *Dits et écrits*, vol. IV. París: Éditions Gallimard.
- Fox Kuhlken (2008). "Clarissa and Cléo (en)durée Suicidal Time in Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* and Agnès Varda's *Cléo de 5 à 7*". *Comparative Literature Studies*, vol. 45, núm. 3, p. 341-369.
- Freisthler, Morgan (2014). "Suicide in Classic Russian Literature: Examining Dostoevsky's, Chekhov's, and Nabokov's Use of the Tragic Plot Element". Conferència a Ohio State University. Center for Slavic and East European Studies.
- Freud, Sigmund (1989). *Més enllà del principi de plaer*. Barcelona: Espaxs.

- Frontera, Guillem (1977). "Després de llegir aquestes narracions". *Te deix, amor, la mar com a penyora*, de Carme Riera. Barcelona: Editorial Laia, p. 7-11.
- Fuster, Francisco (2009). "'Afinidades electivas' entre literatura y sociología: El suicidio de Andrés Hurtado en *El árbol de la ciencia* como ejemplo de suicidio anómico". *EPOS: Revista de filología*, núm. 25, p. 61-75.
- Galetaki, Marina (2020). *The Gender of Female Suicide in Greek Myth: Divine, Amēchanon, Monstrous*. Tesi doctoral. University of Bristol.
- Garaventa, Roberto (1994). *Il Suicidio nell'Età del Nichilismo. Goethe, Leopardi, Dostoevskij*. Milà: FrancoAngeli.
- García Lorenzo, Luciano (2017). "Lope de Vega ante el suicidio. Estrategias dramáticas y poder de la voluntad". *Estrategias y conflictos de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano i Frederick A. de Armas. Nova York: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), p. 59-73.
- Garolera, Narcís (2018). "El final de *La plaça del Diamant*. Un possible model literari". *Els anys teòrics: arts, literatura i crítica, 1962-1979*. Barcelona: Angle Editorial, p. 261-273.
- Garrigós, Cristina (2010). "Claudio Guillén y los fenómenos naturales en la literatura: estudio de la relación entre tematología y ecocrítica". *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. 1, p. 107-119.
- Garrison, Elise P. (1991). "Attitudes toward Suicide in Ancient Greece". *Transactions of the American Philological Association*, vol. 121, p. 1-34.
- Gates, Barbara (1988). *Victorian suicide: Mad Crimes and Sad Histories*. Princeton: Princeton University Press.
- Gaudet, Katherine (2012). "Liberty and Death: Fictions of Suicide in the New Republic". *Early American Literature*, vol. 47, núm. 3, p. 591-622.
- Gener, Pompeu (1894). *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*. Madrid: Fernando Fé Librero.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil.
- Gentili, Sonia (2010). "La selva, gli alberi e il suicidio nell'*Inferno* di Dante: fonti e interpretazione". *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia*. Ed. Maria

- Antonietta Terzoli, Alberto Asor Rosa i Giorgio Inglese. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, p. 149-163.
- Gentry, Deborah Suiter (1992). *The Art of Dying: Suicide in the Works of Kate Chopin and Sylvia Plath*. Tesi doctoral. Middle Tennessee State University.
- Gilbert, Sandra M. i Gubar, Susan (2000). *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven i Londres: Yale University Press.
- Giordano, Frank (1980). "Eustacia Vye's Suicide". *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 22, núm. 4, p. 504-521.
- Glenn, Kathleen M. (2009). "Ghostly presences and blank pages: *Mirall trencat*, *País íntim*, and *La meitat de l'ànima*". *Catalan Review: international journal of Catalan culture*, vol. 23, p. 37-52.
- Goellnicht, Donald C. (2000). "Of Bones and Suicide: Sky Lee's *Disappearing Moon Cafe* and Fae Myenne Ng's *Bone*". *Modern Fiction Studies*, vol. 46, núm. 2, p. 300-330.
- Goldin, David Alan (1980). *Suicide: from Romanticism through Naturalism*. Tesi doctoral. Tulan University.
- Gordon, Walter (1967). "Father Time's Suicide Note in *Jude the Obscure*". *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 22, núm. 3, p. 298-300.
- González, Josefina (1996). "*Mirall trencat*: Un umbral autobiogràfic en la obra de Mercè Rodoreda". *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 30, núm. 1, p. 103-119.
- González, Alberto (2006). "El suicidio. Introducción". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, núm. 14, p. 3-10.
- González, Antonio (2000). "Étienne Jodelle y la tragedia renacentista". *Estudios Románicos*, vol. 12, p. 85-94.
- González, Tomás i Saquero, Pilar (2014). "Textos castellanos cuatrocentistas sobre dos mujeres de la Antigüedad romana abocadas al suicidio: Lucrecia y Sofonisba". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 34, núm. 1, p. 73-109.

- Gras, Irene (2018). “*Literatures malsanes: neurastènia, ennui i decadència a l’imaginari simbolista de la fi de segle*”. *Anuari Verdguer*, núm. 26, p. 61-74.
- Grau, Andreu (2020). “La mort a la Baixa Edat Mitjana i al Renaixement”. *Col·loquis de Vic*, núm. 24, p. 59-63.
- Grauke, Kevin Ross (2003). *Witness to Self-destruction: Suicide and Class in Post-bellum American Realist Fiction*. Tesi doctoral. University of New York, Buffalo.
- Green, Paul (1972). “Suicide, Martyrdom, and Thomas More”. *Studies in the Renaissance*, vol. 19, p. 135-155.
- Greppi, Teresa (2020). *Ethical entanglements: human-animal relationships in modern and contemporary Spain*. Tesi doctoral. University of Illinois, Urbana-Champaign.
- Grifoll, Isabel (2012). “Camar i les clares dones”. *Dones i literatura: entre l’Edat Mitjana i el Renaixement*. Ed. Ricardo Bellveser. València: Institució Alfons el Magnànim. p. 283-318.
- Grifoll, Isabel (2013). “Camar versus Dido”. *Usos i tradició de les literatures clàssiques a les literatures medievals*. Lleida: Pagès editors, p. 35-56.
- Grilli, Giuseppe (1972). “Estructures narratives a l’obra de Mercè Rodoreda”. *Serra d’Or*, núm. 155, p. 39-40.
- Grilli, Giuseppe (1987a). “Ferrateriana”. *Ferrateriana i altres estudis sobre Gabriel Ferrater*. Barcelona: Edicions 62, p. 49-88.
- Grilli, Giuseppe (1987b). “A partir d’Aloma”. *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, p. 143-158.
- Grillo, María Teresa (2018). “El suicidio como performance en la obra póstuma de José María Arguedas”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. Muerte por mano propia: el suicidio en las representaciones culturales españolas e hispanoamericanas*, vol. 42, núm. 2, p. 311-334.
- Grimalt, Josep A. (2004). *La figura de Judes a la literatura*. Palma: Pastoral Universitària.
- Gros, Sònia (2012a). “*Amor omnia vincit*: la força de l’amor en el *Curial e Güelfa*”. *eHumanista/IVITRA*, vol. 1, p. 197-239.

- Gros, Sònia (2012b). “‘Legia l’*Eneydos* e molts altres llibres’. *Doctae puellae* en el *Curial e Güelfa*”. *Epos: Revista de filologia*, núm. 28, p. 107-123.
- Güell, Hortensi (1902). *Florescència*. Barcelona: Oliva impressor.
- Guillén, Claudio (2018). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Guimerà, Àngel (1884). *Judith de Welp*. Barcelona: Imprenta La Renaixensa.
- Guimerà, Àngel (1998a). “Mar i cel”. *Teatre*. Barcelona: Edicions 62, p. 11-90.
- Guimerà, Àngel (1998b). “La filla del mar”. *Teatre*. Barcelona: Edicions 62, p. 91-160.
- Gutiérrez-Jones, Carlos (2015). *Suicide and Contemporary Science Fiction*. Nova York: Cambridge University Press.
- Guzman, Josep R. (2022). “La traducció d’unitats fraseològiques de *La plaça del Diamant*: trasllat a l’espanyol, l’italià, l’alemany i el rus”. *Quaderns. Revista de Traducció*, vol. 29, p. 87-114.
- Hackbarth, Viktoria (2011a). “Finding a Voice of Her Own in *La plaça del Diamant*”. *Catalan Review*, vol. 25, p. 211-231.
- Hackbarth, Viktoria (2011b). “Natàlia’s Journey from the Imaginary to the Symbolic in Mercè Rodoreda’s *La plaza del Diamante*”. *Romance Quarterly*, volume 58, núm. 3, p. 199-209.
- Hanford, James (1912). “Suicide in the Plays of Shakespeare”. *PMLA*, vol. 27, núm. 3, p. 380-397.
- Hanley, Katherine (1981). “Death as Option: the Heroine in Nineteenth-century Fiction”. *College Language Association Journal*, vol. 25, núm. 2, p. 197-202.
- Heise, Ursula K. (2013). “Globality, Difference, and the International Turn in Ecocriticism.” *PMLA*, vol. 128, núm. 3, p. 636-43.
- Heise, Ursula K. (2014). “Comparative Literature and the Environmental Humanities”. *ACLA Report on the State of the Discipline 2015*. Londres: Routledge. En línia.
- Heise, Ursula K. (2017a). “Introduction. Comparative literature and the new humanities”. *Futures of Comparative Literature: ACLA State of the Discipline Report*. Oxon i Nova York: Routledge, p. 1-8.

- Heise, Ursula K. (2017b). "Comparative Literature and the Environmental Humanities". *Futures of Comparative Literature: ACLA State of the Discipline Report*. Oxon i Nova York: Routledge, p. 293-301.
- Helms, Lorraine (1992). "'The High Roman Fashion': Sacrifice, Suicide, and the Shakespearean Stage". *PMLA*, vol. 107, núm. 3, p. 554-565.
- Henry, Patrick (1984). "The Dialectic of Suicide in Montaigne's 'Coustume de l'Isle de Cea'". *The Modern Language Review*, vol. 79, núm. 2, p. 278-289.
- Hernández, Josep (2006). "L'amor hereos en l'esquema d'amor i mort de quatre heroïnes medievals". *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, núm. 9. En línia.
- Herrero-Ducloux, Soledad (1996). *Sex and suicide in Madame Bovary, Anna Karenina, the Awakening and The House of Mirth*. Tesi doctoral. University of Texas, Dallas.
- Hess, M. G. (1972). "The Theme of Suicide in the French-Canadian Novel since 1945". *Mosaic*, vol. 5, núm. 4, p. 119-134.
- Heyer, Astrid (2007). "Suicide in the Fiction of Georges Bernanos and Stefan Zweig: The Death of Two Female Adolescents". *Christianity and Literature*, vol. 56, núm. 3, p. 437-456.
- Hiddleston, J.A. (2002). "Suicide in the Novels of Victor Hugo". *Victor Hugo, Romancier de l'Abime*. Londres: Routledge.
- Higonnet, Margaret (1985). "Suicide: Representations of the Feminine in the Nineteenth Century". *Poetics Today*, vol. 6, núm. 1/2, p. 103-118.
- Higonnet, Margaret (1994). "Introduction". *Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature*. Ithaca: Cornell University Press, p. 1-16.
- Higonnet, Margaret (2000). "Frames of Female Suicide". *Studies in the Novel*, vol. 32, núm. 2, p. 229-242.
- Higonnet, Margaret (2015). "'this winged nature fraught': Suicide and Agency in Women's Poetry". *Literature Compass*, vol. 12, núm. 12, p. 683-689.
- Hildebrand, Molly (2016). "The Masculine Sea: Gender, Art, and Suicide in Kate Chopin's *The Awakening*". *American Literary Realism*, vol. 48, núm. 3, p. 189-208.

- Hughes, William i Smith, Andrew (2019). "Introduction: the most Gothic of acts - suicide in generic context". *Suicide and the Gothic*. Ed. Hughes, William i Andrew Smith. Manchester: Manchester University Press.
- Iaffa, Sofia (2016). "'...my insides were like a house...': A Study of Body and Space in Mercè Rodoreda's *La Plaça del Diamant*". TFM. Stockholm University, Faculty of Humanities.
- Ibarz, Mercè (1997). *Mercè Rodoreda. Un retrat*. Barcelona: Edicions 62.
- Ibarz, Mercè (2022). *Retrat de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Editorial Empúries.
- Iler, Dustin R. (2017). "Suicide and the Afterlife of the Cold War: Accident, Intentionality, and Periodicity in Paul Auster's *Leviathan* and Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides*". *Modern Fiction Studies*, vol. 63, núm. 4, p. 737-758.
- Institut d'Estudis Catalans. *Diccionari de la llengua catalana (DIEC2)*. En línia.
- Ito, Gloria (2013). "El goce supremo de la vida: *masura oburi*". *Tema y variaciones de literatura. Los suicidas en la literatura*, núm. 40, p. 131-158.
- Ivorra, Pedro (2020a). "Les comparacions i les seues variacions en *La plaça del Diamant* des de la gramàtica de construccions: entre usualitat i creativitat". *Romanica Olomucensia*, vol. 32, núm. 1, p. 73-90.
- Ivorra, Pedro (2020b). "Au sujet de la traduction des comparaisons stéréotypées selon la grammaire de construction. Le cas de « alt com un sant Pau » dans *La plaça del Diamant* et ses traductions". *Linx - Revue des linguistes de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense*, núm. 13. En línia.
- Ivorra, Pedro (2021). "Cap a una anàlisi estilística de *La plaça del Diamant*: les comparacions com a tret rodoredià. Què aporten les traduccions?". *Estudis romànics*, núm. 43, p. 213-238.
- Jasso, Vicenç i Torrens, Catalina (1982). "Estimar, delitós afer". *Maina*, núm. 6, p. 25-30.
- Jerez, Carlos (2017). "La discreta apostasía religiosa en *La plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda". *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 94, núm. 10, p. 1081-1100.
- Jerónimo, Heather (2018). "Gendering the Suicidal Body: Male Translation of Female Death in Javier Marías' *Corazón tan blanco*". *Revista Canadiense*

- de Estudios Hispánicos. Muerte por mano propia: el suicidio en las representaciones culturales españolas e hispanoamericanas*, vol. 42, núm. 2, p. 357-378.
- Jersonsky, Eva (2019). "La maternidad imaginada en *Aloma* y *El carrer de les camèlies*, de Mercè Rodoreda". *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras*, vol. 10, núm. 15.
- Jones, Katie (2021). "Contemporary French Fictions of Suicide: A Medical Humanities Approach". *Essays in French Literature and Culture*, vol. 58, p. 173-190.
- Johnson, Samuel (1755). *A Dictionary of the English Language*, vol. 2. Londres: Strahan, Knapton, Longman, Hitch, Hawes, Millar i Dodsley.
- Joseph, Mary (1986). *Suicide in Henry James's Fiction*. LSU Historical Dissertations and Theses. Louisiana State University.
- Joseph, Mary (1990). "Suicide in Henry James's Fiction: a Sociological Analysis". *CLA Journal*, vol. 34, núm. 2, p. 188-211.
- Jost, François (1968). "Littérature et suicide. De Werther à Madame Bovary". *Revue de Littérature Comparée*, vol. 42, núm. 2, p. 161-198.
- Jost, François (1974). *Introduction to Comparative Literature*. Indianàpolis i Nova York: Pegasus.
- Juan-Navarro, Santiago (2005). "Las epístolas del abismo de Ugo Foscolo: Tres modalidades del suicidio discursivo en *Ultime lettere di Jacopo Ortis*". *Acta Literaria*, núm. 30, p. 121-142.
- Julià, Lluïsa (1992). *Joaquim Ruyra, narrador*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Julià, Lluïsa (2005). "Maria Antònia Salvà i les seves contemporànies". *Escriptors. De Caterina Albert als nostres dies*. Barcelona: Fundació Lluís Carulla, p. 44-53.
- Julià, Lluïsa (2007). *Tradició i orfenesa*. Palma: Lleonard Muntaner Editor.
- Julià, Lluïsa (2010). "Pròleg". *Maria-Mercè Marçal. Contraban de llum. Antologia poètica*. Barcelona: Proa, p. 9-19.

- Keown, Dominic (2005). "No Time for the Doves? Intrusion and Redrafting in the English Translation of *La plaça del Diamant*". *The Modern Language Review*, vol. 100, núm. 3, p. 659-672.
- Khronopulo, Liala (2016). "The Problem of Suicide and Double Suicide in Contemporary Japanese Literature". *Butlletí de la Universitat Estatal de Sant Petersburg. Estudis orientals i africans*, 2, p. 74-81.
- Koretsky, Deanna P. (2015). "'Unhallowed arts': *Frankenstein* and the Poetics of Suicide". *European Romantic Review*, vol. 26, núm. 2, p. 241-260.
- Krause, Ángeles (2014). "La libertad de morir: el símbolo del suicidio en *La casa de Bernarda Alba*". *Gramma*, vol. 25, núm. 53, p. 265-270.
- Kristeva, Julia (1969). "Le mot, le dialogue et le roman". *Recherches pour une sémanalyse*. París: Éditions du Seuil, p. 143-173.
- Kristeva, Julia (2011). *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. París: Éditions Gallimard.
- Kuttenberg, Eva (2013). "Suicide as Performance in Dr. Schnitzler's Prose". *Companion to the Works of Arthur Schnitzler*, N.Y.: Camden House, p. 325-346.
- La Bíblia* (2012). Barcelona: Proa.
- Lacarra, Eukene (2007). "La muerte irredenta de Melibea". *Proceedings of the International Symposium 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea»*. Nova York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, p. 173-208.
- Laios, K., Tsoukalas, G., Havaki-Kontaxaki, B., Karamanou, M. i Androutsos, G. (2014). "Suicide in Ancient Greece". *Psychiatriki*, 25, p. 200-207.
- Laird, Holly (2011). "Between the (Disciplinary) Acts: Modernist Suicidology". *Modernism/modernity*, vol. 18, núm. 3, p. 525-550.
- Langley, Eric (2010). *Narcissism and Suicide in Shakespeare and his Contemporaries*. Oxford: Oxford University Press.
- Lanser, Susan Sniader (1994). "Compared to What? Global Feminism, Comparatism, and the Master's Tools". *Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature*. Ithaca: Cornell University Press, p. 280-300.

- Ladenson, Joyce Ruddled (1975). "Paths to Suicide: Rebellion against Victorian Womanhood in Kate Chopin's *The Awakening*". *Intellect*, núm. 104. p. 52-55.
- Ledent, David (2012). "Le suicide d'Albine dans *La Faute de l'abbé Mouret* ou la sociologie de Durkheim à l'épreuve d'un suicide littéraire". *¿Interrogations? Revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales*, núm. 14. En línia.
- Leigh, Christine Me Kenna (2007). *Like Walking Into Water: Metaphorical Images of Female Suicide in the Fiction of Virginia Woolf*. Tesi doctoral. Pacifica Graduate Institute.
- Lerate, Jesús (2006). "El suicidio en la novela norteamericana de la Ilustración al Romanticismo". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, núm. 14, p. 65-84.
- Levalet, Nelly i Rizet, Clément (2010). "Emma Bovary, Flaubert et nous : un suicide entre mélancolie et hystérie". *Psychologie clinique et projective*, vol. 16, p. 247-270.
- Lieberman, Lisa Jo (1987). *Une maladie épidémique: Suicide and its Implications in Nineteenth-century France*. Tesi doctoral. Yale University.
- Lieberman, Lisa Jo (1999). "Crimes of reason, crimes of passion: suicide and the adulterous woman in nineteenth-century France". *Journal of Family History*, vol. 24, núm. 2, p. 131-147.
- Lilly, Ian (1994). "Imperial Petersburg, Suicide and Russian Literature". *The Slavonic and East European Review*, vol. 72, núm. 3, p. 401-423.
- Livak, Leonid (2000). "The place of suicide in the French avant-garde of the inter-war period". *Romanic Review*, vol. 91, núm. 3, p. 245-262.
- Llabrés, Maria Rosa (2006). "Introducció". *Safo. Cants*. Barcelona: La Magrana, p. 7-58.
- Llor, Miquel (2020). *Laura a la ciutat dels sants*. Barcelona: Edicions 62.
- Llull, Ramon (1989). *Vida coetània*. Fondarella: Edicions Palestra.
- López Cabanela, Jose Luis (1958). "El suicidio en la literatura contemporánea". *Boletín del Seminario de Derecho Político*, núm. 20-23, p. 221-227.

- López Moreno, Roberto (2013). "En París faltaban lámparas (Nerval lo sabía)". *Tema y variaciones de literatura. Los suicidas en la literatura*, núm. 40, p. 119-130.
- López-Ríos, Santiago (2005). "Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja': Melibea y la muerte infamante en la *Celestina*". *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Ed. Pedro Manuel Piñero. Sevilla: Universidad de Sevilla, vol. 1, p. 309-326.
- Loroux, Nicole (1985). *Façons tragiques de tuer une femme*. París: Hachette.
- Losada, María (2003). "Romantic Suicide: The Chatterton Myth and its Sequels". *Actas del I Encontro de Estudos Românticos*. Oporto: Universidad de Oporto.
- Losada, María (2004). "Del *spleen* dieciochesco al suicidio del siglo XIX. *The Suicide Club* de Stevenson y sus precursores europeos". *La literatura en la literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Ed. Magdalena León. Madrid: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, p. 467-474.
- Losada, María (2006a). "Otras lecturas románticas sobre Chatterton". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, núm. 14, p. 43-64.
- Losada, María (2006b). "Reescribir a Chatterton: la pervivencia y transformación del suicidio romántico inglés". *Estudios sobre literatura y suicidio*. Ed. Pablo Zabranó et al. Sevilla: Ediciones Alfar, p. 77-122.
- Lozano, Ana (2010). *Literatura comparada feminista y estudios Gender and Genre: recorriendo las fronteras de lo fantástico a través de algunos cuentos escritos por mujeres*. Tesis doctoral. Universitat de València.
- Lucia, Brent (2019). "Other Agents in Comparative Rhetoric: Posthumanism and its Applicability to Comparative Approaches". *China Media Research*, vol. 15, núm. 1, p. 34-40.
- Łuczak, Barbara (2003a). "Nota (polémica) sobre la representación de la guerra en 'Quanta, quanta guerra...' de Mercè Rodoreda". *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. XXIX, p. 41-53.

- Łuczak, Barbara (2003b). "L'espai urbà barceloní en la novel·la catalana dels anys seixanta. El cas de *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda". *Actes del dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. 1, p. 381-394.
- Łuczak, Barbara (2014). "Hacia la subjetividad del mundo vegetal en la prosa de Mercè Rodoreda". *Estudios Hispánicos*, 22, p. 51-60.
- Lullington, Chloe de (2020). "'Unwrapping Lady Lazarus': Female Creativity and Suicide in *The Hours* (2002) and *Sylvia* (2003)". *Biofiction and Writers' Afterlives*. Ed. Bethany Layne. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, p. 156-169.
- Lynn, Katherine (2014). *Modernism's Suicidal Impulse: Psychic Contamination and the Crowd*. Tesi doctoral. University of California, Irvine.
- MacDonald, Michael i Murphy, Terence R. (1990). *Sleepless Souls. Suicide in Early Modern England*. Oxford: Clarendon Press.
- Macho, Thomas (2021). *Arrebatat la vida. El suïcidio en la Modernidad*. Barcelona: Herder Editorial.
- Maestre, Antoni (2021). *Àngels i monstres: personatges masculins en la narrativa breu de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- Mallafrè, Joaquim (1974). "Apropament, ni que sigui provisional, a un esbós de biografia de l'agònic Homo Poeticus Gabriel Ferrater". *Revista del Centre de Lectura de Reus*, núm. 257, p. 1533-1534.
- Mallafrè, Joaquim (2014). "Les traduccions a l'anglès de *La plaça del Diamant*". *Som per mirar (II). Estudis de literatura i crítica oferts a Carles Miralles*. Ed. Montserrat Jufresa, Carles Garriga i Eulàlia Miralles. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 251-270.
- Manolakev, Christo [trad. Marie Vrinat-Nikolov] (2002). "*La Pauvre Lise* de N. M. Karamzin et le suicide féminin dans la littérature russe du XIXe siècle". *Revue des Études Slaves*, vol. 74, núm. 4, p. 729-739.
- Marçal, Maria-Mercè (2004). *Sota el signe del drac: proses 1985-1997*. Ed. Mercè Ibarz. Barcelona: Proa.
- Marçal, Maria-Mercè (2007). *La passió segons Renée Vivien*. Barcelona: Columna Edicions.

- Marçal, Maria-Mercè (2018). *Llengua abolida. Poesia completa 1973-1998*. Barcelona: Edicions 62.
- Marías, Clara (2013). "Remedios y desenlaces desesperados: el suicidio en las novelas cortas de Juan Pérez de Montalbán y María de Zayas y Sotomayor". *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*. Ed. Isabel Calderon et al. Madrid: Sial Ediciones, p. 259-282.
- Maričić, Gordan i Šajin, Željka (2020). "Ancient Greeks and suicide in the tragedies: Sophocles' Ajax and Euripides' Heracles". *Journal of Historical Researches*, vol. 31, p. 65-77.
- Marín, Marta (1993). "Barcelona, geografia iniciàtica". *Catalan Review*, núm. 7, p. 57-69.
- Marín-Dòmine, Marta (2003). "At First Sight: Paratextual Elements in the English Translations of *La Plaça Del Diamant*". *Cadernos de tradução*, vol. 1, núm. 11, p. 127-140.
- Marlet, Jordi (2002). "Entrevista Vicenç Altaió. Traficant d'idees. 'Es pot estar a l'avantguarda permanentment'". *Avui Cultura*.
- Marshal, Bridget M. (2019). "Suicide as justice? The self-destroying Gothic villain in Pauline Hopkins' *Of One Blood*". *Suicide and the Gothic*. Manchester: Manchester University Press.
- Martí, Aina (2014). "The Illness of the Environment: Nature, Culture and Human Life in *The Time of the Doves*". *Hispanófila*, núm. 170, p. 27-38.
- Martin, Sarah (2007). "El abismo del silencio, la pulsión de muerte: una propuesta de lectura de *Los Trabajos y las noches* de Alejandra Pizarnik". *Lectora: revista de dones i textualitat*, núm. 13, p. 69-84.
- Martin, Dolorès (2014). "Réflexions sur le suicide : Mélancolie noire, ennui et chagrin d'amour à l'âge romantique". Ponència a *The Emotions*, Sheffield (Royaume Uni), 28-30 juin 2014.
- Martín Villarreal, Juan Pedro (2019). "El mar como espacio para el suicidio femenino en la narrativa romántica española". *Del territorio al paisaje. Construcción, identidad y representación*. Ed. M. Isabel Morales i Juan Pedro Martín. Cádiz: Editorial UCA. p. 101-114.

- Martín Villarreal, Juan Pedro (2020). "Tensiones suicidas en la obra de Elena Quiroga. Un acercamiento a *Presente profundo* (1973)". *CAUCE. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, núm. 43, p. 299-315.
- Martínez Gili, Raül-David (2007), "Elements de teoria per a una lectura del discurs experimental. Entre sistema de coneixement universal i pràctica subversiva particularista". *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*. Ed. Margalida Pons. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 381-419.
- Martorell, Joanot (2010). *Tirant lo Blanc*. Barcelona: La Magrana.
- Martos, Josep Lluís (2005). "Con li suoi vestimenti asciugare il morto viso della salata acqua, e bagnarlo di molte lagrime': la *Fiammetta* en el *Leànder y Hero* de Roís de Corella". *Caplletra*, núm. 39, p. 257-276.
- Marx, Karl (2012). "Peuchet: sobre el suicidio". *Acerca del suicidio*. Buenos Aires: Las Cuarenta, p. 62-102.
- Masgrau, Mariona (2012). "Poema enfora: visualitat i jocs metaliteraris en la poesia experimental de la segona meitat del segle XX a Catalunya". *Catalan Review*, núm. XXVI, p. 57-83.
- Matos, Kevin (2020). "Non m'è grave il morire'. Sobre la muerte dichosa del amante en algunos textos del Renacimiento". *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 10, Ediciones Universidad de Salamanca, p. 191-212.
- Matthies, Silvia (2000). "La dama en la torre: doña Ximena y Melibea, dos manifestaciones de un símbolo en nuestra literatura medieval". *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, p. 1289-1298.
- Matusevich, Daniel (2010). "Suicidio en la vejez: análisis de *La Humillación* de Philip Roth". *VERTEX Revista Argentina de Psiquiatría*, vol. XXI, núm. 92, p. 306-313.
- Mezza, Mabel (2018). "La 'descriptio puellae' en el *Curial e Güelfa*". *Revista Valenciana de Filologia*, vol. 2, núm. 2, p. 109-140.

- Mier, Laura (2016). "Melibea, Plácida y Serafina: tres muertes violentas en el primer teatro clásico". *Celestinesca*, 40, p. 117-134.
- Miguélez, Helena (2003). "Language and Characterization in Mercè Rodoreda's *La Plaça del Diamant*". *The Translator*, vol. 9, núm. 1, p. 101-124.
- Minois, Georges (1995). *Histoire du suicide. La société occidentale face à la mort volontaire*. París: Éditions Fayard.
- Mir, Catalina (2019). "Víctimes (i agressores?) en els contes de Mercè Rodoreda". *Papeles del crimen. Mujeres y violencia en la ficción criminal*. Ed. María Xesús Lama, Elena Losada i Dolores Resano. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 65-76.
- Mir, Catalina (2021). *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari. Per a una anàlisi global de Vint-i-dos contes de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- Miralles, Carles (2007). "'En el forat de la mort'. La catàbasi o baixada al món dels morts de la Colometa". *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Ed. Eulàlia Miralles i Jordi Malé. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 179-188.
- Miró, Mònica i Mohino, Abraham (2008). *Mercè Rodoreda. Autoretrat*. Barcelona: Angle Editorial.
- Mishra, Vagisha i Kumar Tiwari, Anoop (2018). "Semantic Analysis of Suicidal Elements in Virginia Woolf's *The Waves*". *The Creative Launcher*, vol. III.
- Mitchell, Giles (1987). "Flaubert's *Emma Bovary*: Narcissism and Suicide". *American Imago*, vol. 44, núm. 2, p. 107-128.
- Molto, J., Tremine, T., Martínez, M. i Martínez, G. (1990). "El homicidio de sí mismo. Revisión histórica y estudio comparativo entre la Legislación española y francesa en materia de suicidio". *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. X, núm. 33, p. 169-179.
- Montaner, Jaume P. i Robles, Isabel (1983). "Pròleg". *Poemes d'Anne Sexton*. València: Associació Cultural de Filologia, p. 5-11.
- Montesinos, Toni (2005). *El gran impaciente*. Barcelona: March Editor.
- Montesinos, Toni (2014). *Melancolía y suicidios literarios. De Aristóteles a Alejandra Pizarnik*. Madrid: Fórcola Ediciones.

- Montoriol, Carme (1936). *Diumenge de juliol*. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents.
- Mora, Antoni (2008). "La guerra, sí". Postfaci a *Quanta, quanta guerra...* de Mercè Rodoreda. Barcelona: Club Editor, 1984, p. 217-252.
- Moreno, Àngels (2020). "De la raó del suïcidi. El Biathànatos de Vicenç Altaió". *El Matí Digital*.
- Murray, Alexander (2000). *Suicide in the Middle Ages: The Curse on Self-Murder*, vol 2. Oxford: Oxford University Press.
- Nadal, Marta (2011). "Estudi preliminar". *Mercè Rodoreda. Viatges i flors*. Barcelona: Edicions 62, p. 11-41.
- Nadim, Roxana (2018). "La Barcelona íntima de Colometa y Cecília Ce". *Debats*, vol. 132/2, p. 63-71.
- Nance, Kimberly A. (1991). "Things Fall Apart: Images of Desintegration in Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*". *Hispanófila*, núm. 101, p. 67-76.
- Nassima, Kacimi-Guellil (2014). "Le werthérisme à travers les siècles : réécriture et intertextualité", *Revista Al-Hikma d'estudis literaris i lingüístics*, vol. 2, núm. 3, p. 15-30.
- Naupert, Cristina (1998). "Afinidades (s)electivas. La tematología comparatista en los tiempos del multiculturalismo". *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, núm. 16, 171-183.
- Navajas, Gonzalo (1991). "La microhistoria y Cataluña en *El carrer de les camèlies* de Mercè Rodoreda". *Hispania*, vol. 74, núm. 4, p. 848-859.
- Navarro, Fernando (1997). "El suicidio como motivo literario en los elegíacos latinos". *Emerita*, núm. LXV, vol 1, p. 41-55.
- Navarro Domínguez, Eloy (2006). "La detonación y sus ecos: algunas interpretaciones políticas del suicidio de Larra en la literatura española de los siglos XIX y XX". *Estudios sobre literatura y suicidio*. Ed. Pablo Zambrano, et al. Sevilla: Ediciones Alfar, p. 123-172.
- Nikolaev, Nikolai i Shvetsova, Tatiana (2015). "Suicide Motives in Russian and European Literary Tradition". *Asian Social Science*, vol. 11, núm. 5, p. 344-350.

- Oberhuber, Andrea (2008). "Chronique d'un suicide annoncé ou la fictionalisation de soi dans *Folle de Nelly Arcan*". *Revue des lettres et de traduction*, núm. 13, p. 305-328.
- Obrador, Mateu (1904). "N'Emilia Sureda". *Il·lustració Catalana*, Barcelona, 20 de novembre de 1904, any 11, núm. 77, p. 771-772.
- Okonkwo, Christopher (2001). "Suicide or Messianic Self-Sacrifice?: Exhuming Willa's Body in Gloria Naylor's *Linden Hills*". *African American Review*, vol. 35, núm. 1, p. 117-131.
- Ovidi (2012). *Les metamorfosis*, vol. I. Barcelona: Fundació Bernat Metge / Edicions 62 / Editorial Alpha.
- Pagán-Rodríguez, Flor María (1999). *Cervantes: Two suicides, heroic and pastoral, and a "Canción desesperada"*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University.
- Pagnoni, Fernando Gabriel (2021). "Menos-que-humano: fronteras porosas en "Mister Taylor" de Augusto Monterroso y "La salamandra" de Mercè Rodoreda". *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, núm. 14, p. 18-30.
- Palau, Montserrat (2008). "Literatura autobiogràfica i subjecte femení en Mercè Rodoreda i Maria Aurèlia Capmany". *Maria Aurèlia Capmany. Escriure la vida en femení*. Tarragona: Arola Editors, p. 125-167.
- Parisot, Eric (2015). "Living to Labour, Labouring to Live: The Problem of Suicide in Charlotte Smith's *Elegiac Sonnets*". *Literature Compass*, vol. 12, núm. 12, p. 660-666.
- Paskow, Jacqueline M. (2005). "Rethinking Madame Bovary's Motives for Committing Suicide". *The Modern Language Review*, vol. 100, núm. 2, p. 323-339.
- Patnoe, Elizabeth L. (1997). *Fiction, Reality, and Female Suicide*. Tesi doctoral. The Ohio State University.
- Paulin, Bernard (1977). *Du couteau à la plume : le suicide dans la littérature anglaise de la Renaissance (1580-1625)*. Lió: Publications de l'Université de Saint-Etienne. Editions l'Hermès.

- Pedlingham, Graeme (2019). "‘To be mistress of her own fate’: suicide as control and contagion in the works of Richard Marsh". *Suicide and the Gothic*. Ed. William Hughes i Andrew Smith. Manchester: Manchester University Press.
- Peñarrubia, Isabel i Alomar, M. Magdalena (2010). "Emília Sureda i Bímet (Palma 1865-1904)". «*De mi no en fan cas...» Vindicació de les poetes mallorquines (1865-1936)*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, p. 181-198.
- Pérez, Janet (1987). "Metamorphosis as a Protest Device in Catalan Feminist Writing: Rodoreda and Oliver". *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, p. 181-198.
- 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*, vol. V, núm. 1, p. 179-196.
- Pérez, Janet (1993). "Presence of the Picaresque and the Quest-Romance in Mercè Rodoreda’s *Quanta, quanta guerra*". *Hispania*, vol. 76, núm. 3, p. 428-438.
- Peters, Fiona (2019). "Gothic influences: darkness and suicide in the work of Patricia Highsmith". *Suicide and the Gothic*. Ed. William Hughes i Andrew Smith. Manchester: Manchester University Press.
- Phillips, Nick (2012). "Cecilia C and the Marginalized City: The degradation of Urban Space and Everyday Life in Mercè Rodoreda’s *El carrer de les camelies*". *Tiresias. Systole to Diastole: Interventions in Fluid Spaces*, núm. 5, p. 114-145.
- Picazo, Glòria (1986). "La presència de la mort en l’art contemporani". *Cota zero: revista d’arqueologia i ciència*, núm. 2, p. 72-78.
- Picornell, Mercè i Pons, Margalida (2009). "El comparatisme com a zona de contagi". *Literatura i cultura: aproximacions comparatistes*. Palma: Leonard Muntaner Editor, p. 7-32.
- Pimentel, Luz Aurora (1993). "Tematología y transtextualidad". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 41, núm. 1, p. 215-229.

- Pla, Xavier (2015). "Cecília Ce o l'ocell fora de la gàbia. Postfaci". *El carrer de les camèlies*. Barcelona: Club Editor Jove, p. 219-248.
- Poetry Foundation. "Language poetry". *Glossary of Poetic Terms*. En línia.
- Pons, Margalida (1992). "Pròleg". *Poesies mallorquines*. Palma: Editorial Moll, p. 7-28.
- Pons, Margalida (2012). "Cap a una poètica terminal: experimentació, diagnosi i malalts imaginaris en la literatura catalana recent". *Journal of Iberian and Latin American Studies*, núm. 18, vol. 2-3, p. 225-244.
- Pons, Margalida (2017). "Continuities of Being: Animals, Bodies, Things, and New Aliens in Fina Miralles' Conceptual Work". *Cultura, lenguaje y representación = Culture, language and representation: revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I = cultural studies journal of Universitat Jaume I*, núm. 18, p. 45-66.
- Pons, Margalida (2020). "Emocions proscrietes: escriptura, gènere, afectes i algunes veus de la poesia catalana contemporània". *452°F: revista de teoria de la literatura y literatura comparada*, núm. 22, p. 39-59.
- Pons Roig, Arnau (2017). "Editar el misteri. Postfaci". *Mercè Rodoreda. La mort i la primavera*. Barcelona: Club Editor, p. 337-434.
- Porta, Roser (2008). "Nota a l'edició". *Primeres novel·les. Volum I. Sóc una dona honrada? Del que hom no pot fugir*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda. Institut d'Estudis Catalans, p. 7-10.
- Porta, Roser (2012). "Molt més que la novel·lista de les flors". Postfaci a *Jardí vora el mar*. Barcelona: Club Editor, p. 213-238.
- Pous i Pagès, Josep (1985). *La vida i la mort d'en Jordi Fragonals*. Barcelona: Edicions 62.
- Pridmore, William i Pridmore, Saxby (2011). "The suicidal desire of Tolstoy". *Australasian Psychiatry*, vol. 19, núm. 3, p. 211-214.
- Pridmore, William i Pridmore, Saxby (2018). "Suicide according to Zola". *Dynamics of Human Health (DHH)*, vol. 5, núm. 1.
- Pujol, Josep (2002). *La memòria literària de Joanot Martorell. models i escriptura en el Tirant lo Blanc*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- Quesada, Catalina (2009). "Absurdamente, más vale persistir. Onetti frente al suicidio". *Revista Letral*, núm. 2, p. 39-51.
- Quesada, Catalina (2012). "Escenografías suicidas de Alejandra Pizarnik: hacia la elipsis". *Revista Letral*, núm. 8, p. 43-55.
- Quesada, Catalina (2018). "Perder y ganar suicidios: teorías vilamatasianas del espacio literario". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. Muerte por mano propia: el suicidio en las representaciones culturales españolas e hispanoamericanas*, vol. 42, núm. 2, p. 335-355.
- Rábade, María do Cebreiro (2012). "Spleen, tedio y ennui: el valor indiciario de las emociones en la literatura del siglo XIX". *Revista de Literatura*, vol. LXXIV, núm. 148, p. 473-496.
- Rafart, Susanna (2008). "Les poetes venim a morir: aproximació a l'obra poètica de Maria-Mercè Marçal". *Reduccions: revista de poesia*, núm. 89-90, p. 120-137.
- Ramis, Joan (1994). "Joan Ramis i Ramis". *Francesc Fontanella. Joan Ramis i Ramis. Teatre barroc i neoclàssic*. Barcelona: Edicions 62, p. 153-247.
- Rancière, Jacques (2008). "Why Emma Bovary Had to Be Killed". *Critical Inquiry*, vol. 34, núm. 2, p. 233-248.
- Real, Neus (2004). *Dona i literatura en els anys trenta: la narrativa de les escriptors catalanes fins a la guerra civil*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Real, Neus (2007). "La Rodoreda 'dolenta' d'entre 1932 i 1936". *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 13, núm. 1, p. 25-39.
- Real, Neus (2021). "Mercè Rodoreda, la narradora catalana més traduïda". *Catalan Historical Review*, 14, p. 197-210.
- Reesman, Linda (1998). "Romantic suicide: crossing sentimental borders". Tesis doctoral. St. John's University of New York.
- Réquiz, Indira Valentina (2022). "El suicidio en la literatura coreana". *Corea ante un nuevo cambio de época: aproximaciones desde el Sur Global*. Ed. Bárbara Bavleo, Desirée Chaure i Matías Benítez. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, p. 129-142.

- Resina, Joan Ramon (1987). "The Link in Consciousness: Time and Community in Rodoreda's *La plaça del Diamant*". *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, p. 225-246.
- Reynolds, Nicole (2015). "Suicide, Romance, and Imperial Rebellion: Sati and the Lucretia Story in Sydney Owenson's *The Missionary: An Indian Tale*". *Literature Compass*, vol. 12, núm. 12, p. 675-682.
- Riba, Caterina (2014). *Maria-Mercè Marçal. L'escriptura permeable*. Vic: Eumo Editorial.
- Riba, Caterina (2015). "La creació d'una genealogia femenina mitjançant la traducció: Maria-Mercè Marçal i Montserrat Abelló". *Quaderns. Revista de Traducció*, núm. 22, p. 205-215.
- Riera, Carme (1977). *Te deix, amor, la mar com a penyora*. Barcelona: Editorial Laia.
- Riera, Carme (2011). "Jo pos per testimoni les gavines". *Te deix, amor, la mar com a penyora*. Barcelona: Editorial 62, p. 125-136.
- Riesco, Pascual (2006). "En los bordes del abismo: muerte trágica en el Clasicismo y Romanticismo alemán". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, núm. 14, p. 85-112.
- Roca, Maria A. (1987). "Aspectes del sistema simbòlic a *La plaça del Diamant*". *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, p. 247-261.
- Rodoreda, Mercè [en correspondència amb Delfí Dalmau] (1934). "Estils". *Polèmica*. Barcelona: Edicions Clarisme, p. 5-85.
- Rodoreda, Mercè (1979). *Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62.
- Rodoreda, Mercè (1988). *Aloma*. Barcelona: Edicions 62.
- Rodoreda, Mercè (1991). *Mirall trencat*. Barcelona: Edicions 62.
- Rodoreda, Mercè (1991b). *Isabel i Maria*. València: Edicions 3i4.
- Rodoreda, Mercè (1994). "Jardins", dins "Mercè Rodoreda: dues conferències radiades durant la guerra civil", editat per Maria Campillo. *Els Marges: revista de llengua i literatura*, núm. 51, p. 60-61.
- Rodoreda, Mercè (1996). "Llengua, cultura i paisatge". *Revista de Girona*, núm. 175, p. 107-109.

- Rodoreda, Mercè (2003). "Agonia de llum". *Mercè Rodoreda. Agonia de llum*. Barcelona: Angle Editorial, p. 77-197.
- Rodoreda, Mercè (2002a). "Un dia de la vida d'un home". *Mercè Rodoreda. Primeres novel·les. Volum II. Un dia de la vida d'un home. Crim*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda. Institut d'Estudis Catalans, p. 11-114.
- Rodoreda, Mercè (2002b). "Crim". *Mercè Rodoreda. Primeres novel·les. Volum II. Un dia de la vida d'un home. Crim*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda. Institut d'Estudis Catalans, p. 115-292.
- Rodoreda, Mercè (2002c). "Pròleg de Mercè Rodoreda a *Crim*". *Mercè Rodoreda. Primeres novel·les. Volum II. Un dia de la vida d'un home. Crim*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda. Institut d'Estudis Catalans, p. 295-298.
- Rodoreda, Mercè (2007). *La plaça del Diamant*. Alzira: Bromera / Club Editor.
- Rodoreda, Mercè (2008a). "Sóc una dona honrada?". *Mercè Rodoreda. Primeres novel·les. Volum I. Sóc una dona honrada? Del que hom no pot fugir*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda. Institut d'Estudis Catalans, p. 11-92.
- Rodoreda, Mercè (2008b). "Del que hom no pot fugir". *Mercè Rodoreda. Primeres novel·les. Volum I. Sóc una dona honrada? Del que hom no pot fugir*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda. Institut d'Estudis Catalans, p. 93-165.
- Rodoreda, Mercè (2008c). "Pròleg". *Quanta, quanta guerra...* Barcelona: Club Editor 1984, p. 7-15.
- Rodoreda, Mercè (2008d). *Quanta, quanta guerra...* Barcelona: Club Editor 1984.
- Rodoreda, Mercè (2009). Presentació a *Viatges i flors*. Barcelona: Edicions 62.
- Rodoreda, Mercè (2011). *Viatges i flors*. Barcelona: Edicions 62.
- Rodoreda, Mercè (2012). *Jardí vora el mar*. Barcelona: Club Editor.
- Rodoreda, Mercè (2013). *Mercè Rodoreda. Entrevistes*. Ed. Abraham Mohino. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- Rodoreda, Mercè (2015). *El carrer de les Camèlies*. Barcelona: Club Editor.

- Rodoreda, Mercè (2017a). *Cartes de guerra i d'exili (1934-1960)*. Ed. Carme Arnau. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- Rodoreda, Mercè (2017b). *Mercè Rodoreda. La mort i la primavera*. Barcelona: Club Editor, p. 337-434.
- Rodoreda, Mercè (2019a). "Un dia". *Teatre*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, p. 65-130.
- Rodoreda, Mercè (2019b). "El mirall del record". *Teatre*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, p. 295-306.
- Roldan, Sébastien (2013). *Poétique du suicide dans le roman naturaliste : natures et philosophies de la mort volontaire (1857-1898)*. Tesi doctoral. Université du Québec, Montréal.
- Roldan, Sébastien (2014). "Le rejet du suicide par les romanciers naturalistes : permanence d'une figure révoltante". *Romantisme*, núm. 164, p. 121-134.
- Rolfs, Daniel (1976). "Dante, Petrarch, Boccaccio and the Problem of Suicide". *Romanic Review*, núm. 67, p. 200-225.
- Rosselli, Diego i Rueda, Juan David (2011). "El deseo de muerte y el suicidio en la cultura occidental. Parte 1: la Edad Antigua". *Revista Colombiana de Psiquiatría*, núm. 40(1), p. 145-151.
- Rosselló, Pere (2004). "Els anys de *La plaça del diamant* (el context novel·lístic català de l'inici dels anys 60)". *La cultura catalana en projecció de futur: Homenatge a Josep Massot i Muntaner*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, p. 439-458.
- Rosselló Bordoy, Guillem (2010). "Jaume Busquets i les pervivències islàmiques a Mallorca". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, núm. 66, p. 211-222.
- Rudoy, Myriam (2013). "Suicidio, celibato y libertad en dos personajes de El Quijote". *Tema y variaciones de literatura. Los suicidas en la literatura*, núm. 40, p. 15-32.
- Rushton, Amy (2019). "A Bubble in the Vein: Suicide, Community, and the Rejection of Neoliberalism in Hanya Yanagihara's *A Little Life* and Miriam Toews's *All My Puny Sorrows*". *World Literature, Neoliberalism, and the*

- Culture of Discontent. New Comparisons in World Literature*. Ed. Sharae Deckard i Stephen Shapiro. Londres: Palgrave Macmillan, p. 195-213.
- Ruyra, Joaquim (2004a). "Ave, Maria puríssima". *Marines i boscatges*. Barcelona: Edicions 62, p. 11.
- Ruyra, Joaquim (2004b). "Jacobé". *Marines i boscatges*. Barcelona: Edicions 62, p. 237-262.
- Ryan, Katy (2000). "Revolutionary Suicide in Toni Morrison's Fiction". *African American Review*, vol. 34, núm. 3, p. 389-412.
- Safo (2006). *Cants*. Ed. Maria Rosa Llabrés. Barcelona: La Magrana.
- Sagarra, Josep Maria de (1995). *Vida privada*. Barcelona: Columna Edicions.
- Saint-Martin, Lori (2001). "Infanticide, Suicide, Matricide, and Mother-Daughter Love. Suzanne Jacob's *L'obéissance* and Ying Chen's *L'ingratitude*". *Canadian Literature*, núm. 169, p. 60-83.
- Sala, Teresa M. (2006). "Sota el signe de la malenconia: l'ideari estètic". *Rusiñol desconegut*. Sitges: Ajuntament de Sitges, p. 17-47.
- Sala-Valldaura, Josep-Maria (1999). "Texto y contexto de la poesía catalana de fines del siglo XX". *Interlitteraria*, 4, p. 177-195.
- Saludes, Anna Maria (1996). "Notícia biogràfica de Susina Amat". *Revista de Girona*, núm. 175, p. 46-53.
- Saludes, Anna Maria (1999). "Transparències enigmàtiques en la dedicatòria i l'epígraf de *La plaça del Diamant*". *Revista de l'Alguer*, vol. 10, núm. 10, p. 209-228.
- Salvà, Maria Antònia (1905). "Impressió". *Poesies mallorquines*. Palma: Estampa d'Amengual y Muntaner, p. 157.
- Salvà, Maria Antònia (1955). "Complanta per n'Emília Sureda". *Entre el record i l'enyorança*. Palma: Editorial Moll, p. 117-123.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2018). "El suicidio de Belisa-Dido: variaciones sobre un motivo virgiliano en la obra no dramática de Lope de Vega". *Revista de Literatura*, vol. LXXX, núm. 159, p. 119-140.
- Sánchez Valencia, Alejandra (2013). "Trabajo, amor y esperanza: el ancla contra la idea suicida de Louisa May Alcott". *Tema y variaciones de literatura. Los suicidas en la literatura*, núm. 40, p. 249-264.

- Sanderson, Richard (1992). "Suicide as Message and Metadrama in English Renaissance Tragedy". *Comparative Drama*, vol. 26, núm. 3, p. 199-217.
- Sandoval, Adriana (2007). "Fernando Valle: un suicida romántico, en *Clemencia de Altamirano*". *Literatura mexicana. Revista semestral del Centro de Estudios Literarios*, vol. 18, núm. 2, p. 163-178.
- Sanmartín, Rebeca (2005). "Sobre el teatro de la muerte en *La Celestina*: El cuerpo 'hecho pedazos' y la ambigüedad macabra". *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 5, p. 113-125.
- Scala, Suzanne (2016). "Remembering from the margins. The rhizome and collective memory in *El carrer de les Camèlies*". *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, vol. 30, p. 329-344.
- Schmitt, Jean-Claude (1976). "Le suicide au Moyen Âge". *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 31-1, Autour de la mort, p. 3-28.
- Schuster, Valeria (2017). "Estilo literario y reflexión filosófica en el siglo XVIII: Hume y Rousseau sobre el suicidio". *Revista de Filosofía y Teoría Política*, núm. 48.
- Schwartz, Murray i Bollas, Christopher (1976). "The Absence at the Center: Sylvia Plath and Suicide". *Criticism*, vol. 18, núm. 2, p. 147-172.
- Sebold, Russell (1973). "El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español". *Hispanic Review*, vol. 41, núm. 4, p. 669-692.
- Sebold, Russell (2011). "La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas". *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, p. 311-323.
- Sebold, Russell (2014). "Alma sensible, romanticismo exaltado y suicidio. Sobre la novela *Voyleano o la exaltación de las pasiones* (1827), de Estanislao de Cosca Vayo y Lamarca". *Revista de Literatura*, vol. 76, núm. 152, p. 531-548.
- Segarra, Marta (2013). *Escriure el desig. De La Celestina a Maria-Mercè Marçal*. Catarroja i Barcelona: Editorial Afers.
- Segre, Cesare (1985). *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torí: Giulio Einaudi Editore.
- Sexton, Anne (2011). *Com ella. Poemes escollits (1960-1965)*. Barcelona: Proa.

- Serrano, David (2008). "Bocins de miralls de la Rodoreda". *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, núm. 164, p. 9-13.
- Sevillano, Víctor (2008). "Desmitificació de la realitat republicana i revolucionària a *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda". *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, vol. 22, núm. 1, p. 329-340.
- Shakespeare, William (2008). *Hamlet*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Sherzer, William M. (2000). "*La plaza del Diamante*: Historical vs. Sexual Discourse". *Revista Hispánica Moderna*, any 53, núm. 1, p. 133-139.
- Shneidman, N. N. (1984). *Dostoevsky and Suicide*. Londres / Nova York: Mosaic Press.
- Singer, Kate (2015). "Mary Robinson and the Idiot's Guide to Sensibility and Oblivion". *Literature Compass*, vol. 12, núm. 12, p. 667-674.
- Slagter, Cynthia (2007). "Through the 'I' of the other: cross-gender narration in Rodoreda's *Quanta, quanta guerra...*". *Michigan Academician*, vol. 37, p. 117-130.
- Smith, Andrew (2019). "The body of a self-destroyer". *Suicide and the Gothic*. Ed. Williams Hughes i Andrew Smith. Manchester: Manchester University Press.
- Soares de Souza, Luana (2014). "Entre suicidas, prostitutas e assassinos: a experiência contemporânea em *Diário de uma Quase*, de Paulo Sesar Pimentel". *Revista de Letras Norte@mentos*, vol. 7, p. 62-69.
- Soldevila, Carles (1996). *Fanny*. Barcelona: Editorial Selecta.
- Soler, Maridès (2009). "El protagonisme del mar als drames *Mar i cel* i *La filla del mar* d'Àngel Guimerà". *Journal of Catalan Studies*, núm. 12, p. 83-103.
- Soler, Maridès (2012). "Actituds suïcides i estratègies antifanàtiques en *Mar i Cel* (1888) d'Àngel Guimerà i de Xavier Bru de Sala i Dagoll Dagom (1988)". *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, núm. 13, p. 190-200.
- Soler Molina, Abel (2016). "Perpètua de Cartago i Camar de Tunis. Sobre algunes fonts del *Curial* accessibles a Itàlia". *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, núm. 8, p. 90-10.

- Sollors, Werner (1993). "Introduction". *The Return of Thematic Criticism*. Cambridge: Harvard University Press, p. XI-XXIII.
- Sosa-Velasco, Alfredo J. (2010). "El sujeto exiliado y la construcción de la memoria colectiva en *Quanta, quanta guerra...* de Mercè Rodoreda". *Symposium*, vol. 64, núm. 1, p. 48-62.
- Spangler, George (1979). "Suicide and Social Criticism: Durkheim, Dreiser, Wharton, and London". *American Quarterly*, vol. 31, núm. 4, p. 496-516.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2003). *Death of a Discipline*. Nova York: Columbia University Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2020). "Poden parlar els subalterns?". *L'Espill*, núm. 63-64, p. 177-233.
- Stark, Jared Louis (1998). *Beyond Words: Suicide and Modern Narrative*. Tesi doctoral. Yale University.
- Stasiewicz-Bieńkowska, Agnieszka (2021). "Suicide, depression and mental disorder in vampire fiction: when the world starts crumbling". *Continuum*, vol. 35, núm.2, p. 220-232.
- Stokes, Peter (1997). "Martin Amis and the Postmodern Suicide: Tracing the Postnuclear Narrative at the Fin de Millennium". *Critique Studies in Contemporary Fiction*, vol. 38, núm. 4, p. 300-311.
- Suberchicot, Alain (2012). *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*. Paris: Honoré Champion.
- Sunyol, Víctor (2006). "Massa fosca". *Reduccions: revista de poesia*, núm. 85, p. 116-28.
- Sureda, Emília (1992). *Poesies mallorquines*. Palma: Editorial Moll.
- Talavera, Meritxell (2013). "Notícia de l'expedient de censura de *La plaça del Diamant*". *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*. Ed. Montserrat Bacardí, Francesc Foguet i Enric Gallén. Barcelona: Societat Catalana de la Llengua i la Literatura i Universitat Autònoma de Barcelona, p. 239-256.
- Talavera, Meritxell (2015). "Un enfocament atípic de la recepció literària. Rodoreda llegida pels censors franquistes". *Actes del Setzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. 3, p. 274-294.

- Thomas, Eric A. (2013). "‘Psychotic Depression’ and Suicide in David Foster Wallace’s *Infinite Jest*". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 54, núm. 3, p. 276-291.
- Thomas, Samuel (2011). "Outtakes and outrage : the means and ends of suicide terror". *Modern Fiction Studies*, vol. 57, núm. 3, p. 425-449.
- Thomas, Sarah (2016). "The Places of the Subject: Abjection and the Transcendent City in *Nada* and *La plaça del Diamant*". *The Sacred and Modernity in Urban Spain. Hispanic Urban Studies*. Ed. Antonio Cordoba i Daniel García-Donoso. Nova York: Palgrave Macmillan, p. 79-98.
- Thorson, Jan i Öberg, Per-Arne (2003). "Was There a Suicide Epidemic After Goethe’s *Werther*?". *Archives of Suicide Research*, vol. 7, núm. 1, p. 69-72.
- Toldrà, Albert (2018). "Judes-Èdip en l’edat mitjana". *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, núm. 12/ desembre 2018 /p. 143-151, ISSN: 2340-4841.
- Torras, Meri (2009). "La literatura comparada i els estudis de gènere". *Literatura i cultura: aproximacions comparatistes*. Palma: Lleonard Muntaner Editor, p. 93-126.
- Torres, Vicente Francisco (2013). "Horacio Quiroga". *Tema y variaciones de literatura. Los suicidas en la literatura*, núm. 40, p. 47-58.
- Treu, Robert (2000). "Surviving Edna: A Reading of the Ending of *The Awakening*". *College Literature*, vol. 27, núm. 2, p. 21-36.
- Trombert-Grivel, Adeline (2009). "L’imitatrice. Suicides de femmes entre déviance, provocation et revendication". *¿Interrogations? Revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales*, núm. 8. En línia.
- Tronicke, Marlena (2018). *Shakespeare’s suicides. Dead bodies that matter*. Londres: Routledge.
- Trousseau, Raymond (1965). *Un problème de littérature comparée : les études de thèmes. Essai de méthodologie*. París: Lettres Modernes Minard.
- Ugarte, Michael (1999). "Working at a Discount: Class Consciousness in Mercè Rodoreda’s *La plaça del Diamant*". *MLN*, vol. 114, núm. 2, Hispanic Issue, p. 297-314.

- Valencia, Maria Dolores (2015). "Locas y suicidas. Algunos ejemplos en la novela italiana del siglo XX". *Locas: escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, Ed. Milagros Martín et al. Sevilla: Arciber. p. 1643-1655.
- Vanegas, Orfa Kelita (2016). "La estética del suicidio femenino en la narrativa de Ana María Jaramillo". *Trama y fondo: revista de cultura*, núm. 41, p. 87-98.
- Van Hooff, Anton J.L. (1990). *From Autothanasia to Suicide. Self-Killing in Classical Antiquity*. Londres i Nova York: Routledge.
- Vargas, Mario (1980). "Literatura y suicidio: el caso de Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*". *Revista Iberoamericana*, vol. XLVI, núm. 110-111, p. 3-28.
- Vargo, Lisa (2019). "Male and female Werthers: Romanticism and Gothic suicide". *Suicide and the Gothic*. Ed. Williams Hughes i Andrew Smith. Manchester: Manchester University Press.
- Vega, María José i Carbonell, Neus (1998). *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Verger, Maria (1934). *L'estela d'or...* Palma: Impremta Mossèn Alcover.
- Vernet, Maria Teresa (1986). *Les algues roges*. Barcelona: La Sal.
- Viladomiu, Àngels (2006). *Baumkunst. L'arbre com a objecte, subjecte i territori d'experimentació en l'art contemporani*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona.
- Vilallonga, Mariàngela (1993). "Els arbres, Romanyà i Mercè Rodoreda". *Revista de Girona*, núm. 157, p. 86-91.
- Vilallonga, Mariàngela (2008). "L'eclosió literària. Ginebra". *Revista de Girona*, núm. 247, p. 71-77.
- Vilallonga, Mariàngela (2014). "Algunes claus per arribar a algunes fonts de Mercè Rodoreda". *Som per mirar*, vol. 2. Ed. Montserrat Jufresa, Carles Garriga i Eulàlia Miralles. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 243-250.
- Vilallonga, Borja (2008). "El recer celest a Romanyà". *Revista de Girona*, núm. 247, p. 85-93.

- Villegas, Eduardo (2013). "La tercera es la vencida". *Tema y variaciones de literatura. Los suicidas en la literatura*, núm. 40, p. 33-46.
- Walthaus, Rina (1994). "La fortuna de Dido en la literatura española medieval (Desde las crónicas alfonsíes a la tragedia renacentista de Juan Cirne)". *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Ed. María Isabel Toro Pascua. Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV. Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, p. 1171-1181.
- Webster, Sarah (1994). "Cross Fire and Collaboration among Comparative Literature, Feminism, and the New Historicism". *Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature*. Ithaca: Cornell University Press, p. 247-266.
- Weinstock, Jeffrey Andrew (2019). "Vampire suicide". *Suicide and the Gothic*. Ed. Williams Hughes i Andrew Smith. Manchester: Manchester University Press.
- Wiedmann, Lorna Ruth (1995). *Suicide in American Fiction, 1798-1909*. Tesis doctoral. University of Wisconsin-Madison.
- Wiltrout, Ann (1981). "Quien espera desespera: el suicidio en el teatro de Juan del Encina". *Hispanófila*, núm. 72, p. 1-11.
- Willy, Todd (1982). "Measures of the Heart and of the Darkness: Conrad and the Suicides of 'New Imperialism'". *Conradiana*, vol. 14, núm. 3, p. 189-198.
- Wood, David W. (2018). "Death as Volition: Suicide in Early Azorín". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. Muerte por mano propia: el suicidio en las representaciones culturales españolas e hispanoamericanas*, vol. 42, núm. 2, p. 249-266.
- Yampolsky, Eva (2021). "La lecture et la mort : Le suicide et le pouvoir contagieux de la littérature". *L'Esprit Créateur*, vol. 61, núm. 1, p. 109-122.
- Yang, Chung-Ying (2012). "Construcción del género y del espacio en *La plaza del Diamante* y *La calle de las Camelias*". *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 5, p. 598-608.
- Young, Robert (1985). "Hemingway's Suicide in His Works". *Hemingway Review*, 4, 2, p. 24-30.

- Zambrano, Pablo (2006a). "Literatura y suicidio: breve historia del debate". *Estudios sobre literatura y suicidio*. Sevilla: Ediciones Alfar, p. 13-42.
- Zambrano, Pablo (2006b). "Flaubert y Dostoievski: suicidio, trascendencia y cambio de paradigma". *Estudios sobre literatura y suicidio*. Sevilla: Ediciones Alfar, p. 173-200.
- Zellefrow, Ken (1973). "The Return of the Native: Hardy's Map and Eustacia's Suicide". *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 28, núm. 2, p. 214-220.
- Zimmermann, Marie-Claire (1987). "Els «Cants de Mort» en l'obra d'Ausiàs March: el fracàs poètic i la desmitificació de l'escriptura". *Estudis de llengua i literatura catalanes / XIV. Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, vol. 6. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 299-327.
- Zola, Émile (2016). *La Faute de l'abbé Mouret*. París: Librairie Générale Française.
- Zurrón, Irene (2018). "Mercè Rodoreda y Maria Aurèlia Capmany: fugitivas entre el deseo y la muerte". *TRANS- Revue de littérature générale et comparée*, núm. 23.
- Zurrón, Irene (2019a). "Desig de morir, revolta i subversió: *La passió segons Renée Vivien* de Maria-Mercè Marçal". *Journal of Catalan Studies*, vol. 1, núm. 21, p. 13-26.
- Zurrón, Irene (2019b). "Escriure per allunyar la mort a *Feliçment, jo sóc una dona*". *Maria Aurèlia Capmany. Escriptora i pensadora*. Ed. Joan Vergés, Francesco Ardolino i Marta Nadal. Barcelona: Documenta Universitària, p. 109-118.
- Zurrón, Irene (2023). "El subjecte arbori en la darrera narrativa de Mercè Rodoreda. Una mirada ecocrítica i posthumanista". *Literatura catalana contemporània: canvi i continuïtat*. Ed. Maria Palmer i Pere Rosselló. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura. En curs de publicació.