



You are accessing the Digital Archive of the Catalan Review Journal.

Esteu accedint a l'Arxiu Digital del Catalan Review

By accessing and/or using this Digital Archive, you accept and agree to abide by the Terms and Conditions of Use available at http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

A l' accedir i / o utilitzar aquest Arxiu Digital, vostè accepta i es compromet a complir els termes i condicions d'ús disponibles a http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review is the premier international scholarly journal devoted to all aspects of Catalan culture. By Catalan culture is understood all manifestations of intellectual and artistic life produced in the Catalan language or in the geographical areas where Catalan is spoken. Catalan Review has been in publication since 1986.

Catalan Review és la primera revista internacional dedicada a tots els aspectes de la cultura catalana. Per la cultura catalana s'entén totes les manifestacions de la vida intel·lectual i artística produïda en llengua catalana o en les zones geogràfiques on es parla català. Catalan Review es publica des de 1986.

El fet femení en els textos de Mercè Rodoreda (una reflexió des de la psicoanàlisi)

Joaquim Poch i Bullich - Conxa Planas i Planas

Catalan Review, Vol. II, number 2 (1987) p. 199-224

EL FET FEMENÍ EN ELS TEXTOS DE MERCÈ RODOREDA (UNA REFLEXIÓ DES DE LA PSICOANÀLISI)

JOAQUIM POCH I BULLICH - CONXA PLANAS I PLANAS

R O D O R E D A I E L F E T F E M E N Í

I. INTRODUCCIÓ

El nostre interès per l'obra rodoorediana neix en un fet íntim personal dels autors d'aquest article. Aquest interès va materialitzar-se en forma d'estudi d'investigació en col·laboració i adoptà la forma de tesi doctoral.¹ Encara no satisfets amb aquests resultats, vam arrodonir aquella investigació i va adoptar la forma de publicació, més a l'abast del públic en general.²

La bellesa de l'escriptura de M. Rodoreda, la seva capacitat de commoure el lector i provocar-li tantes evocacions, van fer que examinéssim la seva obra sota el prisma de la psicoanàlisi. La curiositat va ser, doncs, l'atiador per penetrar dins les pàgines de les novel·les rodooredianes amb una visió escrutadora i analítica.

L'àmplia difusió de l'obra d'aquesta autora ens va fer pensar en la universalitat dels fenòmens que descrivia.³ Té la gran capacitat de fer sentir vius els seus personatges; de fer-los creïbles; penetren dins el lector i li evoquen un seguit d'ansietats conegudes, intuïdes o somniades de forma més o menys aparent.

Rodoreda s'expressa a través dels seus personatges. A l'època en què vam redactar *Dona i psicoanàlisi*... ben poc en sabíem, de la

¹J. Poch, *Psicopatologia narcisista femenina a l'obra de M. Rodoreda*, Barcelona, Tesi doctoral (Universitat de Barcelona, Facultat de Medicina), 1983.

²J. Poch i C. Planas, *Dona i psicoanàlisi a l'obra de M. Rodoreda*, Barcelona, P.P.U., 1987.

³Onze traduccions de *La plaça...*, vint-i-dues edicions d'aquesta novel·la en català, la pel·lícula de F. Betriu, etc., dades que ben segur ja són ultrapassades perquè són recollides el 1983.

seva vida. Després vam descobrir les *Cartes a l'Anna Murià*. És clar que l'obra d'un autor és fruit de la seva ment, però lògicament això no vol dir que en cap cas el representi totalment. Així ens ho diu la mateixa Rodoreda: «En tots els meus personatges hi ha característiques meves, però cap dels meus personatges no és jo...».⁴ Ara, quan desgraciadament l'autora ha fugit al món de les representacions deixant el de la realitat, quan Rodoreda conviu amb Natàlia, Aloma, Teresa Goday... podem fer un intent d'aproximació a ella mateixa, servint-nos de dues fonts: les novel·les i les cartes a Anna Murià. Ara potser ens és permès de veure com hi ha íntimes relacions entre ella mateixa i les seves protagonistes i com els conflictes d'aquestes també van ser d'alguna manera els d'ella. L'admiració i el respecte per Rodoreda hauran de guiar-nos en aquest treball.

Cal dir prèviament que és evident que era factible d'aproximar-se a la tasca que ens havíem fixat des de diferents òptiques. L'observació d'un mateix fenomen des de diferents angles l'enriqueix i el complexifica, i en sorgeixen noves dimensions a tenir en compte. L'estudi pluridisciplinari enriqueix l'objecte, obre noves vies d'investigació, cospa millor el complex entrellat de la realitat.

Nosaltres hem partit de la possibilitat d'aplicació dels conceptes psicoanalítics en l'obra d'art, antiga pràctica, usada ja per Freud.

Si contemplem la història de la psicoanàlisi, observem com l'estudi d'obres d'art ha estat una tasca molt important. L'estudi dels documents de la cultura i, entre ells, les obres d'art, va resultar un camp del qual s'extreien evidències i demostracions de les hipòtesis formulades per Freud. El fet mateix que certs temes de l'experiència i el conflicte humans surtin un i altre cop allà on hi hagi homes vius i que es repeteixin al llarg de la història sembla acceptat àmpliament. Aquests conflictes sempre se centren en la lluita contra les pulsions incestuoses, la dependència, l'agressió, la culpa, etc., i són hàbilment recollits pels autors de totes les èpo-

⁴ M. Rodoreda, «Pròleg» a *Mirall trencat*, Barcelona, Club editor, 1982, 15.

ques. A mesura que la psicoanàlisi ha mirat d'estudiar aquests problemes s'ha pogut entendre la quantitat de determinants que contribueixen a conservar l'atracció que promouen aquests temes.

L'expansió de la interpretació dels temes mitològics i literaris ens parla també del desenvolupament de la mateixa psicoanàlisi. Per això les interpretacions d'una obra d'art han estat revisades, criticades i ampliades. Freud i Jones escriuen sobre l'expressió dels impulsos parricides reprimits en Hamlet; més tard s'estudia la mateixa obra valorant un aspecte no observat: la submissió perillosa i oculta del protagonista shakesperiana a un pare idealitzat.⁵

Aquesta activitat d'anàlisi i de revisió ens explica l'obra d'art i com es poden descloure progressivament missatges que ignoràvem però que hi eren latents.

Evidentment, la psicoanàlisi d'una obra d'art s'assenta sobre el subjectivisme de qui l'analitza. De fet, tot lector analitza i interpreta el que llegeix. L'anàlisi dona un significat desconegut a l'obra, li ofereix un sentit que abans no tenia. En aquesta línia, el subjectivisme actua tot enriquint i ampliant l'obra, la forneix de nous punts de vista des d'on contemplar-la. Es tracta d'una mena de recreació.

El límit de la psicoanàlisi aplicada a l'obra d'art està en el caràcter clos de l'obra d'art, en tant que obra acabada. La psicoanàlisi pròpiament dita començaria allà on acaba la novella. El treball psicoanalític s'efectua a l'ensems per psicoanalista i pacient, i es dona en el si de la relació terapèutica. En aquest article fem una aplicació dels coneixements psicoanalítics a les produccions escrites d'una autora. Això no té res a veure amb una sessió psicoanalítica: en la sessió s'investiga allò que no es coneix; amb el pacient, el descobriment es fa o no en cada sessió; en l'obra literària, els descobriments ja són fets, sols tractem de recolzar unes hipòtesis de treball que ens hem formulat sota la suggerència de la lectura del material escrit.

⁵ E. Jones, «La muerte del padre de Hamlet», dins H.M. Ruitenbeek, *Psicoanálisis y Literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

Concretarem el nostre material d'estudi en unes determinades heroïnes (Aloma, Natàlia, Cecília Ce, Teresa Goday, Sofia Valldaura i Maria Farriols) i també ens servirem de les cartes a Anna Murià, com ja hem avançat. Aquesta decisió obeeix a uns aspectes metodològics en els quals ara no cal entretenir-s'hi.⁶

II. RODOREDA A TRAVÉS DE LES CARTES A ANNA MURIÀ I LES SEVES PROTAGONISTES

Gràcies a l'editorial La Sal coneixem M. Rodoreda de primera mà; les cartes escrites a Anna Murià⁷ entre 1939 i 1956 abracen disset anys de la intimitat de Rodoreda. Són documents valuosos que ens expliquen com vivia i sentia l'amor; i no sols això; ens parlen també de la força artística que l'ajudava i empenyia cap endavant.

Sabem, doncs, que Rodoreda treballava el 1936 a la Institució de les Lletres Catalanes com a secretària. Allà es conegueren ella i Anna Murià, però l'amistat intensa es desenvolupà a causa de l'exili el 1939. Llavors Rodoreda tenia vint-i-nou anys. La relació entre aquestes dues dones abasta un període d'un any, més o menys (del gener de 1939 fins al gener de 1940) amb breus interrupcions. Anna era la confident de Rodoreda en els seus afers amorosos i li feia costat.

Sembla explícit que Anna representava una mare-amiga-còmplice.⁸ La cuidava, li pujava l'esmorzar al llit, li explicava l'enrenou que hi havia en el grup d'exiliats a causa de la seva relació

⁶ El lector interessat pot recórrer a la tesi doctoral cit. més amunt, n. 1, o a obres com R. Anzieu i altres, *Psicoanàlisis del genio creador*, Buenos Aires, Vancú, 1978; Ch. Baudouin, *Psicoanàlisis del arte*, Buenos Aires, Psique, 1972; A. Clancier, *Psicoanàlisis, Literatura, Crítica*, Madrid, Càtedra, 1979. H.M. Rutenbeek, *Psicoanàlisis y Literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

⁷ M. Rodoreda, *Cartes a l'Anna Murià*, Barcelona, La Sal, edicions de les dones, 1985.

⁸ Cfr. *Cartes a l'Anna Murià*, 22 i 23.

amb Armand Obiols. Casat i havent deixat una filla a Barcelona, això no va impedir que entre ell i Rodoreda naixés una intensa relació amorosa. Tots els amics de la família Trabal (a la qual pertanyia Montserrat, esposa d'Obiols) es posaren en contra de la relació Armand-Mercè. Això dividí el grup d'exiliats en dos bàndols, els qui estaven a favor de Rodoreda i els qui n'estaven en contra. Tant va ser així que un dels grups va haver de marxar a viure en un altre lloc.

Per mitjà de l'entrevista que Mari Chordà efectuà a Anna Murià, sabem que Rodoreda tenia un fill, fruit de les relacions amb un oncle seu (germà de la mare);⁹ aquest nen devia tenir quatre o cinc anys el 1936.¹⁰ En exiliar-se, Rodoreda el va deixar amb la seva mare perquè s'havia separat del seu marit. Murià ens diu:

Ella tenia molt poc sentiment de maternitat... No li havia fet il·lusió el naixement del fill, més aviat li havia fet nosa... Quan el va tenir era molt jove, no sé si tenia dinou anys, potser no els tenia,... però no estava angoixada d'haver-lo hagut de deixar. Potser ho estava més per la seva mare que pel nen...¹¹

D'altra banda, tampoc sembla que desitgi tenir fills de la seva relació amb Obiols, no es planteja seriosament aquesta possibilitat.¹²

Totes aquestes dades ens són de molt valor en poder identificar fets biogràfics amb fets narrats per Rodoreda en les seves novel·les. L'ambient resclosit i gairebé incestuos de les relacions d'Aloma amb Robert, germà de la cunyada, ens recorden indefectiblement la relació de Rodoreda amb el seu marit (oncle alhora), i ens porta a veure en la figura de la cunyada una figura materna. La maternitat mal acceptada i empobridora d'Aloma torna a traspuar el conflicte de la pròpia maternitat de Rodoreda, conflicte que s'expressarà al llarg de tota la seva obra. Cal pensar també en

⁹ *Ibidem*, 29.

¹⁰ *Ibidem*, 14 i 28.

¹¹ *Ibidem*, 29.

¹² *Ibidem*, 29.

Natàlia, en Cecília Ce i els nombrosos avortaments, en l'abandó del fill per part de Teresa Goday, etc.

No en va Rodoreda ens parla en les novel·les d'una maternitat frustrant i empobridora. Es fa ressò d'un cert tipus de tòpics socials molt conreats. El fill és un trauma per la mare, la deforma, l'envelleix i l'anulla. Li treu bellesa i pot esguerrar-li la vida. L'abandó mental o físic i l'avortament en són les conseqüències.

En aquest sentit, l'embaràs es contempla des del cantó negatiu, és una irrupció que esberla la vida de la dona; el cos es deforma (recordem els embarassos de Natàlia). Una transformació fisiològica es converteix en quelcom malaltís; la multiplicació de la vida acaba per presentar-se com quelcom esgarriós.

Rodoreda ens remarca majorment una fisiologia del part sangonosa (pensem en Natàlia o Sofia Valldaura); sembla que queda poc lloc pels sentiments d'una mare davant el fet d'estar donant vida.

Tot i això, Rodoreda està a prop dels sentiments de la maternitat i ens pot explicar el trauma psíquic que representa l'avortament d'una manera tan clara en la història de la Cecília Ce. No ens presenta en cap cas l'avortament com una ideologia; no fa bandera del tòpic «el meu cos és meu» sinó que en una carta a Murià: «...em diu que jo “tenia sort de tenir un fill amb l'home que estimava”...».¹³ I també veiem com Natàlia pot valorar la seva maternitat un cop els fills s'han fet grans (recordem la festa i el ball del casament de la filla). I com Teresa Goday de Valldaura té cura des de la distància, de Miquel Masdeu, el seu fill, abandonat per poder-se fer «rica». Rodoreda, com la mateixa Teresa, pot guardar un racó del cor per al seu fill: «... i a pensar en la mare i en el fill que de debò m'estimen...».¹⁴ També veiem, en la relació amb Anna Murià i potser també en la relació amb la seva mare (la preocupava més que el fill) una expressió de la relació entre Natàlia i la castanyera de *La plaça del Diamant*, o entre Armanda, mi-

¹³ *Ibidem*, 30.

¹⁴ *Ibidem*, 45.

nyona dels Valldaura, i Teresa Goday a *Mirall trencat*. Sembla una relació bastant idealitzada, exclusivista i de conxorxa. Semblaria, doncs, que certs aspectes de Rodoreda no haguessin pogut madurar i fer-se adults; la relació de dualitat, on el tercer no té lloc, s'expressa tant en les relacions reals de Rodoreda, com en la seva producció novellística.

No ens estranya gens que la comunicació epistolar amb Anna Murià contingui sovint desqualificacions al seu amant, Armand Obiols, i intents d'atac a la parella d'Anna, A. Bartra. Vegem-ho: «Considero... un nyap el que has fet d'anar-te'n... Què hi fots amb els negres? A tu t'ha esguerrat l'amor, i que en Bartra em perdoni...».¹⁵ I més endavant, en la mateixa carta: «...suposo que no heu renyit... encara que en Bartra... no sé... de vegades té mal geni, oi?».¹⁶

Per confirmar això que diem, tan sols cal contrastar-ho amb la resposta d'Anna a Rodoreda.¹⁷ Afortunadament, aquesta carta s'ha conservat i és tota una mostra de com Anna no s'avé al joc desqualificador que proposa Mercè Rodoreda. Podríem resumir la contesta d'Anna en el següent: «...jo, sempre fins avui isolada en la pròpia personalitat, trobo dolç ésser una extensió de la personalitat de l'home...».¹⁸

Sembla que la proposta de Rodoreda és ser desgraciada en l'amor i l'aparellament i també en la maternitat. La proposta és entendre's en la desgràcia comuna, i fer una relació idealitzada entre les víctimes del comú enemic, l'home.

Quan vam analitzar les heroïnes rodoredianes, vam arribar a un seguit de conclusions, entre les quals figurava la presència d'una fantasia inconscient d'una «mare interna envejosa». Aquesta fantasia portaria a no poder superar de cap de les maneres la

¹⁵ *Ibidem*, 45.

¹⁶ *Ibidem*, 46.

¹⁷ Carta d'Anna Murià a Mercè Rodoreda del 30 de maig del 1940 (retornada a A. Murià a causa de la fugida de M. Rodoreda en entrar els alemanys a París), *op. cit.*, 48-52.

¹⁸ *Ibidem*, 52.

imatge que es té de la mare. Si la mare s'ha viscut desgraciada, el fet d'assolir una millor relació que la que se li suposa significa desvetllar l'atac d'una mare envejosa de les realitzacions de la filla. La mare, segons la filla, ha estat la víctima del pare. La mare únicament pot tenir una bona parella: la filla. Quan la filla s'aparella, ho haurà de fer sota les seves identificacions amb aquesta mare esclavitzada i maltractada. No disposa d'imatges que li permetin una altra mena d'unió. Però, a més, la mare que la nena ha internalitzat únicament permetrà aquest tipus de vincle. D'altra banda, aquest tipus de relació amb l'home li possibilitaria de continuar unida a la mare, i així evitaria la separació i la diferenciació, en definitiva, la maduració i el creixement.

Des d'aquesta perspectiva, s'entén millor perquè Rodoreda està més preocupada per la mare que pel fill. S'entén també que la imatge de l'oncle (germà de la mare) sigui amenaçadora (vol treure la mare de casa seva).¹⁹ També se'ns fa més clar per què la relació amb Armand Obiols té un caire tan dramàtic i esfereïdor que, fins i tot, porta Rodoreda a pensar en el suïcidi.²⁰

Si les coses haguessin pogut ser d'una altra manera, Rodoreda hauria pogut establir un vincle amb la figura masculina més productiu i enriquidor. Podria acceptar una mare que acomboïa aquesta relació. Però acostar-se a aquesta nova situació és difícil pel fort dolor mental que suposa fer-se càrrec dels sentiments de culpa que desvetlla saber-se autora de la destrucció dels pares interns i del vincle entre ells. Quan Rodoreda s'aproxima a conscienciar la seva situació mental interna, la veiem lliurada a descriure'ns com Natàlia, Aloma, Cecília Ce i Teresa Goday es refan, com són capaces, d'una o altra forma, de trobar dins d'elles unes figures parentals conservades, creatives i amb capacitat per oferir guariment. Llegint l'episodi de *La plaça del Diamant* i en concret el fragment del crit de Natàlia a la plaça, vam descobrir-hi una imatge poètica magistralment descrita per Rodoreda i que s'adiu

¹⁹ *Ibidem*, 40.

²⁰ *Ibidem*, 57, 65 i 83.

amb una descripció d'aquests pares interns a què ens referíem. Vegem-ho:

... el vell i la vella, em vaig girar a mirar-los, s'havien quedat plantats i em seguien amb els ulls i amb la mica de llum ja nascuda semblaven de mentida...²¹

Aquest vells són testimoni del seu crit i li donen suport tota l'estona. En el pla de la fantasia rodolediana, creiem que representen una parella parental conservada que la recolza i l'ajuda en els moments més difícils, com resulta que fan amb Natàlia. Aquests pares poden fer la seva acció en el món intern en la mesura que hi són vius i no actuen persecutòriament.

Aquest episodi de *La plaça...* ens mostra d'una forma ràpida i sintètica com s'elaboren molts sentiments, i la protagonista sembla poder integrar dins seu una colla d'emocions que li permeten recuperar la seva personalitat i evolucionar cap a un contacte més adequat amb la realitat.

Aquesta elaboració correspon al fet que Natàlia s'ha adonat de la seva capacitat d'haver estat mare, dona, d'haver donat vida a uns fills que, gràcies a ella i al seu aparellament, han crescut i han pogut donar i rebre amor, com Rita. Sembla que el seu temor de no poder donar altra cosa que salfumant s'ha esvaït (recordem que en el clímax depressiu, Natàlia pensa suïcidar-se i assassinar els seus fills amb salfumant). La por de quedar dins d'ells com una mare envejosa que no permet el creixement — com Natàlia ho havia sentit de la seva mare — no es materialitza, ben al contrari.

I així, el casament de Rita i el compliment del servei militar del seu fill, la porten a adonar-se de la seva capacitat de donar la vida i a entendre que dins seu hi ha uns bons objectes (marit, pare, mare, etc.) que li han permès aquesta tasca i que l'han ajudat en aquest acompliment.

Aquesta capacitat de surar, malgrat l'adversitat dels fets de la

²¹ M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, dins *Obres completes*, Barcelona, Edicions 62, 1976, 523.

vida i de la seva estructura mental, dóna a Rodoreda unes qualitats excepcionals, que potser són l'origen del seu virtuosisme artístic, que més endavant considerarem.

La carta del 3 de maig de 1940 és una clara mostra del que afirmàvem. Amençat el seu estantís aparellament amb Armand, es mostra deprimida, enfrontada a la solitud i al patiment a causa de la separació. Inicia els atacs a l'aparellament d'Anna i ràpidament reflexiona sobre els seus i la seva capacitat d'escriure:

A treballar, a escriure, a veure si faig alguna cosa que el dia de demà pesi en el meu país, a prendre la felicitat que em donin i a pensar en la mare i el fill que debò m'estimen...²²

El paràgraf següent fa referència a les flors i podria estar a *Mirall trencat* sense cap mena de forçament. Parla dels lilàs, i a nosaltres ens evoca els lilàs del gerro que hi havia darrera Teresa Goday i Salvador Valldaura el dia que es conegueren; aquella aigua blanca que va fer el sabonet de lilàs que Masdeu regalà a Teresa, i les pomeres i les seves flors blanques, lligades amb el viatge de noces de Salvador Valldaura, i amb els somnis del final de la vida de Teresa Goday.

En la mateixa carta, Rodoreda torna a l'atac ambivalent cap a la parella d'Anna, després cap a la creativitat d'altres. Però al final diu a la seva amiga: «corre, que aviat tindreu un nen...».²³ Després de tota la seva ambivalència, pot admetre el fruit d'altres, l'amor i, per tant, la creativitat. I en aquest reconeixement cap als altres pot fer un reconeixement cap a si mateixa i, per tant, deslliurar-se dels aspectes que l'empresonen en la inèrcia, la desesperació i l'ensorrada de la seva ment. Procés, aquest, paral·lel al que hem descrit també en Natàlia i que podem seguir igualment en d'altres protagonistes com Cecília o fins i tot Aloma.

Dèiem més amunt que Rodoreda presentava una estructura

²² *Cartes a l'Anna Murià*, 44.

²³ *Ibidem*, 47.

mental adversa, en el sentit que no gaudia d'una ment sòlida, al contrari; com Aloma, passava «... de l'alegria més esbojarrada a la tristor més negra...».²⁴ La mateixa Rodoreda ho explica repetidament a Anna en les cartes que li enviava.²⁵ Rodoreda pateix èpoques d'exaltació, èpoques de forta depressió. Sembla, doncs, patir un transtorn de l'afectivitat molt intens i manifest. No ens ha d'estranyar per tant que el suïcidi plani en les seves cartes d'una manera feixuga,²⁶ i que fins i tot ens deixi intuir les ganes de cometre'l contra ella mateixa: «més que ganes d'anar-me'n vaig tenir ganes de morir».²⁷

Aquestes fantasies suïcides es manifesten en la seva obra de forma dramàtica i punyent. Recordem els moments finals de Maria Farriols a *Mirall trencat*. És un suïcidi de retrobament amb allò que s'ha perdut. La mort pren fins i tot un caire eròtic. Aloma no pot deixar de pensar-hi com a fugida de la seva situació precària després de les relacions amb Robert. Natàlia és a punt d'executar-lo i Cecília Ce se sotmet a situacions gairebé irreversibles: una forma de suïcidi és fer-se matar.

Aquest torna a ser un punt d'unió entre les heroïnes rodoredianes i la mateixa Mercè. Potser per tot això les novel·les d'aquesta autora són tota una lliçó a l'entorn del patiment depressiu o, en paraules més descriptives, tot un mostrari de formes de fer front al dolor per quelcom estimat i perdut. Potser la gran lliçó oculta és l'habilitat de l'autora per connectar-nos aquesta tristesa de la pèrdua amb les primeres pèrdues infantils. Ho relacionem, també, amb les paraulès de Maragall que fan referència al primer dol, el dol pel pit de la mare.

L'obra de Rodoreda adquireix una dimensió psicològica potser incomparable. El mèrit, per nosaltres, és a saber explicar una biografia coherent d'un estat de patiment mental. Tothom entén

²⁴ M. Rodoreda, *Aloma*, Barcelona, Edicions 62, 1979⁷, 9.

²⁵ *Cartes a l'Anna Murià*, 37 i 38, 40, 59 i 83.

²⁶ *Ibidem*, 56 i 65.

²⁷ *Ibidem*, 83.

per què Maria es mata i per què Aloma no; tothom comprèn per què Cecília Ce ha d'arribar a les portes de la mort. I entenem per què Rodoreda ens ha descrit aquell personatge des de la seva infantesa. Tot esdevé coherent, pel mitjà de l'estil de l'autora: les seves anades i vingudes del passat al present, l'ús constant de símbols — jardí, casa, àngels, flors, etc. — que serveixen de pilons per anar bastint tota la xarxa d'esdeveniments que constituirà la història d'un personatge.

El que hem dit fins ara voreja un tema particular i central en l'obra de Rodoreda: l'amor. Una qüestió summament delicada. Som conscients que no la podem eludir i a la vegada no hem de caure en la barroeria. Temem poder ser com dos elefants dins una botiga de porcellana xinesa. Tractant de ser respectuosos mirarem d'aproximar-nos a aquest tema amb una sensibilitat no exempta de rigor, el rigor metodològic exigit per poder-ne fer una anàlisi.

L'experiència amorosa de què parla Rodoreda és, en moltes ocasions, una experiència d'unicitat amb l'altre, de fusió. Si es veu amenaçada, el personatge se sent amenaçat, comença el rumiament suïcida. «O sóc amb tu o no sóc». Se'ns parla d'una experiència sublim, que transporta els qui hi participen a un món divers, fora del temps i de la realitat. Però la nostra naturalesa es fa en el temps i en la realitat. Aquesta confrontació farà escruixir-se les protagonistes rodoredianes i fins i tot a ella mateixa. Maria Fariols se suïcidarà en no poder suportar aquesta confrontació.

Potser M. Chordà dona la clau d'interpretació d'aquesta problemàtica que intentem encarar. Vegem-ho: «...d'una dona afectada (...) pel virus incontrolable de la passió...».²⁸ Virus incontrolable de la passió. En aquestes paraules se'ns ha dit el que és fonamental. Es tracta d'un virus, evidentment lligat a la malaltia. El fet que un s'hi lliuri de bon grat o no, és una altra qüestió. A més, se'ns diu que és incontrolable, i se'ns expressa així la vehemència i força d'aquell virus i de les dificultats que la persona pot trobar

²⁸ M. Chordà, «Una altra carta, encara», dins *Cartes a l'Anna Murià*, Barcelona, La Sal, edicions de les dones, 1985, 9.

per guarir-se'n. La malaltia que provoca el dit virus és la passió. Sabem que les passions ens enceguen més que no pas ens deixen veure-hi clar, que ens alteren, que ens modifiquen i que canvien el nostre tarannà. Els fruits de la passió sovint són estèrils o plens d'un dolor excessivament cruel. És clar que quan es viu la passió, quan es materialitza, el món esdevé màgic, el temps s'atura, la nostra realitat es transmuta i esdevenim déus. Aquesta situació, donada la nostra realitat humana, necessàriament haurà de ser transitòria. La passió malda per perpetuar-la, per escapolar-se de la realitat, per tancar les portes al pas del temps. El fruit de la passió és un dolor també apassionat, més propi de déus que d'humans. Els humans, conscients de la seva condició, s'estimen per la calidesa que irradien, perquè, sabent-se limitats i esclaus, s'ofereixen ajut, respecte i amor amb minúscula, d'aquell que vol dir treball, angúnia, goig i, en definitiva, creativitat.

Estem d'acord amb Chordà: Rodoreda patia aquesta infecció viral de la passió. Ens ho demostra en el seu epistolari. Des de les primeres cartes, Rodoreda tem per la seva unió amb Obiols; unió, de fet, basada en éssers iguals:

...Perquè existeix, Anna, ha existit uns quants mesos i una felicitat que tu ja saps com no em deixaven que fos completa. Anna, per què és tan difícil de trobar persones que siguin semblants o iguals a un? I que en trobar-los no *vulguin*...²⁹

I més endavant diu a la seva amiga que tem no poder-se aixecar d'aquesta caiguda.

El tipus d'enamorament de què ens parla Rodoreda per mitjà de les seves cartes i de les seves protagonistes és típic en l'adolescència; pensem en Aloma i Robert, Natàlia i Quimet, Cecília i Eusebi, Teresa Goday i Salvador Masdeu, Maria i Ramon; es tracta d'un enamorament en mirall, entre iguals, que en evolucionar dóna pas a un amor més madur; però sembla que en part això no succeeix ni en les fantasies ni en la realitat rodoredianes. Sembla talment que Rodoreda s'enamora d'allò que ha dipositat dins l'al-

²⁹ *Cartes a l'Anna Murià*, 39.

tre, sense poder valorar la realitat intrínseca de l'altre. Vegem-ho en paràgrafs com ara aquests:

...tot, l'Andrés i jo a la barraca, era com un caramel. Dues mosques caçades vives al cor d'un caramel...³⁰

El mal més gros és que m' enamorava de seguida, a la primera paraula, d'homes que no hauria de veure mai més...³¹

Era com si l'hagués conegut de tota la vida i com si només el conegués a ell...³²

També a *Mirall trencat* podem observar aquesta mena de relació descrita ara en un home, Salvador Valldaura:

He estimat la Teresa, però no sóc l'home que ella necessitava, perquè un racó important de la meva ànima li ha estat vedat sempre. De vegades, quan havia volgut fer l'amor amb la Teresa... sentia en el palmell de la mà la dolçor del pit de la Bàrbara que em cremava. Aquest foc en aquest bocí de pell em tancava les portes del plaer...³³

En aquest paràgraf se'ns indica eloqüentment com aquesta mena d'amor tanca les portes a la possibilitat d'un amor madur i real. S'esterilitza l'aparellament, i queda lligat a un objecte idealitzat i perdut.

A l'extrem final d'aquesta malaltia apassionada que desperta aquest tipus d'amor, se situa el suïcidi. Maria Farriols ens ho posa de manifest: quan s'ha de separar de la relació incestuosa amb Ramon, el seu germà. No pot suportar la pèrdua, la separació d'un ésser per al qual vivia, amb el qual fins i tot havien arribat a l'assassinat de Jaume, el germà petit:

La seva única companyia eren la teulada i el cel. Hi pujava cada nit..., dreta i blan-

³⁰ M. Rodoreda, *El carrer de les camèlies*, dins *Obres completes*, Barcelona, Edicions 62, 1978, 55.

³¹ *Ibidem*, 143.

³² *Ibidem*, 143.

³³ M. Rodoreda, *Mirall trencat*, Barcelona, Club Editor, 1982⁶, 329.

ca en la seva camisa de dormir vaporosa, «de núvia»... cridava i cridava baixet el nom del seu germà... En aquell moment prengué el determini...³⁴

Després, més endavant, podem saber millor les motivacions del suïcidi expressades per l'esperit de Maria:

Oh! germà meu... Moltes nits vaig sortir al jardí i, plantada davant del reixat, t'esperava, volia ser tu, sentir el que tu senties... El llorer marit meu fins a la mort clavada en una espina com una fulla.³⁵

Rodoreda escriu tan magistralment sobre la passió amorosa perquè l'ha viscuda intensament. Sap quina mena de felicitat hi ha trobat i quina mena d'infern. I sap que aquesta passió l'emmalalteix i que el final desafortunat d'aquesta malaltia és la mort en forma de suïcidi. Ens ho expressa ben clarament en les seves cartes a Anna Murià. El 3 de maig de 1940 li escriu:

Ha passat temps; no que estigui alegre perquè no tinc motius per estar-ho, però sí, almenys, més serena, més conformada. Sé indirectament de quin mal he de morir... No hi ha passió que duri tota una vida i com que sé de quin costat ha de venir el mal, ja em preparo perquè el dolor sigui suportable...³⁶

I a la mateixa carta busca sortides:

I què cara! trasbalsar algun cor no em vindria malament. Hi tinc la mà trencada si no fos que em trasbalso massa jo...³⁷

...I a aquest *negritu* que de tan bon xicot em fa patir com no es pot pensar li faré fregar les rajoles del vestíbul...³⁸

És a dir, per un cantó, busca un afer, canvia l'objecte, recorre a la seducció i a l'erotització. Però sap que ella pot quedar enganxada, que pot ser víctima de la seva mateixa maniobra defensiva.

³⁴ *Ibidem*, 308.

³⁵ *Ibidem*, 427-430.

³⁶ *Cartes a l'Anna-Murià*, 44.

³⁷ *Ibidem*, 44-45.

³⁸ *Ibidem*, 45.

L'altre recurs és convertir la relació en una lluita, en una confrontació, ¿qui domina a qui?, ¿qui sotmet a qui? Al llarg de les cartes aquesta possibilitat es va fent més evident. El 29 de febrer de 1945 escriu: «L'amor? No el vull ni amb minúscula, ni amb majúscula. És un joc que, a mi, em decep. No sé mai si guanyo o si perdo...».³⁹ I, més tard, el 17 de març de 1947: «Jo no tinc una rival, Anna, el que veritablement tinc és un *enemic*. I l'enemic és l'home que estimo...».⁴⁰

I, culminant aquesta fantasia agressiva de la relació, en què més que l'amor l'odi es va palesant, hi ha un projecte de novel·la que s'intitularia *Vi negre*. Explica l'argument a Anna:

Un home que s'enamora d'una dona perquè en una *kermesse* li cauen unes quantes gotes de vi en el braç i aquestes taques de vi damunt de la pell no el deixen dormir, ni el deixen viure. I perquè aquesta dona, que naturalment acaba essent la seva amant, l'aparta dels seus fills, de la seva dona, la mata...⁴¹

Tot això ens mou a preguntar-nos quina és la font d'aquests apassionaments. ¿És amor? ¿O és un desig de possessió irrefrenable, en què l'altre ha de ser posseït exclusivament? Per poder viure de manera barrejada i simbiòticament, l'altre ha de poder ser ocupat en cada racó. La impossibilitat d'efectuar aquesta invasió desferma l'ira, l'odi o l'autoagressió i la depressió. Viure una relació en la qual la individualitat de l'altre sigui respectada és fora del registre de les possibilitats relacionals inspirada per aquesta mena de passió. Rodoreda ho explica així en les seves cartes:

Jo, que fins i tot en moments difícils (...) he sabut trobar una mica d'alegria, ara no puc. Ha estat una pallissa tan forta que no trobo manera de poder reaccionar. El meu amor per en Joan [*es refereix a Joan Prat-Armand Obiols*] ha estat el centre de la meva vida, en fallar-me aquest amor, m'ha fallat tot (...) vaig tenir ganes de morir-me...⁴²

³⁹ *Ibidem*, 59.

⁴⁰ *Ibidem*, 84.

⁴¹ *Ibidem*, 96.

⁴² *Ibidem*, 83.

I, més endavant:

Pensa que estic passant una tragèdia i que amb prou feines si tinc forces per aquesta lluita diària que per mi representa llevar-me i viure.⁴³

Tot seguit, hi ha una colla de retrets cap a Armand Obiols en què el tracta de canalla, li diu que no és bo, que ha viscut a la seva esquena, que podrà presumir d'haver-li desfet la vida i afegeix:

Què espero? Per què aguanto? T'asseguro que cada dia em vaig morint una mica i que no puc més. Però encara el veig, si l'amor em manca, encara el tinc al costat, encara el sento vora meu a la nit... Podré viure en separar-nos? Quina agonia, Anna...⁴⁴

I a la carta del 21 de juliol de 1948, un any i escaig de l'anterior: «O potser acabarem amb un duel a l'americana perseguint-nos per un bosc amb un revòlver a la mà...».⁴⁵

Del setembre del mateix any és el projecte de novel·la *Vi negre*, amb la fantasia de l'assassinat, comès per un amant, de l'enamorada.

¿Quin amor és aquest que porta a una depressió tan intensa, quasi suïcida? ¿O que condueix a una relació d'odi tan intens, de persecució mútua? L'amor perfecte, l'objecte ideal cercat constantment i no frustrant, només es pot viure idealment. No hi ha cap relació que no sigui frustrant, limitadora i que constantment no remeti a la separació. Per això s'entén el suïcidi com a forma de retorn a un lloc idealitzat (recordem la mort de Maria Farriols). Aquest desig de satisfacció constant és comprensible en el desenvolupament humà durant els primers mesos de vida, quan el pit és l'única font de satisfacció; per aquest motiu es pot parlar de voracitat, desig d'engolir el pit per no perdre'l més, de ficar-s'hi per tornar a una situació de confusió amb l'objecte (pit-mare) que no faci sentir la necessitat i l'absència de l'objecte. Aquesta conducta

⁴³ *Ibidem*, 84.

⁴⁴ *Ibidem*, 85 i 86.

⁴⁵ *Ibidem*, 90.

voraç és detectable en els personatges rodoredians, emmascarada amb l' enamorament d'un objecte ideal que, si existís, ho curullaria tot (recordem la recerca constant de Cecília Ce; Teresa Goday sempre ansiosa a causa dels seus amants; i després perduts els amants, l'abocament al menjar sense mesura i l'alcoholització). La voracitat que, d'alguna manera pot estar al servei del creixement, ha de deixar pas a altres tipus de relació si es pretén créixer. No fer-ho és córrer el risc de morir a mans de la mateixa pulsíó. Alguns dels personatges rodoredians aconseguen aquesta evolució; se'n surten després de situacions penosíssimes. A vegades, això s'aconsegueix desfent-se del passat, com Sofia, que no vol saber res de les coses velles (recordem l'enderrocament de la torre dels Valldaura per fer-hi pisos nous); així no es pot rescatar i valorar el que encara podria ser útil i restaurable. Aquesta és una de les formes per no elaborar el dol per un tipus de relació perduda. Però això mena el personatge a la fredor, al triomf i al despreci cap a l'objecte. Potser també és el cas de Cecília Ce: «...el ventre no compta, el pit no té preu, el cor a desar...».⁴⁶

Ara bé, Natàlia principalment aconseguix fer-ho d'una altra manera. És capaç de fer noves relacions amoroses. Aquestes relacions manifesten un caliu, un respecte i una comprensió de l'altre que no havíem pogut observar abans. Aquí hi trobem un signe de creixement i maduració assolit en poder bandejar sense destruir-lo el model de relació voraç a què ens estem referint. L'antagonisme entre el fet de poder enfrontar les peculiaritats que imposa el creixement i la renúncia a fer-ho, el tenim ben il·lustrat en la relació dels germans Maria i Ramon. La primera opta pel suïcidi, que, a nivell simbòlic, representa continuar aferrada a la infantesa i a un tipus de relació ben improductiu com ja hem vist. Ramon, però, decideix acatar les normes del Super-jo, és a dir, la prohibició de l'incest. Això el porta a una vida errant, a un fort patiment, però anys després pot retrobar objectes que l'ajuden (la seva mare

⁴⁶ M. Rodoreda, *El carrer de les camèlies*, dins *Obres completes*, Barcelona, Edicions 62, 1978, 153.

mateix) i pot convertir-se en un adult i tirar endavant un matrimoni fruit d'una veritable relació amorosa. Ha aconseguit, d'aquesta manera, fugir d'una relació narcisística abocada a la mort.

És ben cert que en les novel·les rodoredianes se'ns mostra la maduració defensiva d'algunes de les protagonistes, cosa que els permet fugir de l'exigència pulsional i el seu esclavatge. De qualsevol manera, l'accés a aquest nou tipus d'activitat defensiva més ajustada a la realitat no es fa gratuïtament; l'activitat delirant o quasi al·lucinatòria present en alguns dels personatges és la mostra de com un seguit de defenses (o si es vol modes relacionals) poc ajustades en caure a terra, fan emergir els aspectes psicòtics de la personalitat (Cecília, Natàlia) que, un cop elaborats amb més o menys fortuna, desemboquen en una manera de fer diferent i més adaptada.

Revisant l'obra rodorediana, arribem a la conclusió que entre els seus personatges femenins hi ha molts punts de connexió. Es poden trobar un seguit de constants entre tots els personatges. ¿Existeix una connexió entre Aloma i Cecília Ce? ¿És Cecília un personatge autosuficient o necessita una Natàlia per existir? ¿Podria existir una Sofia sense una Natàlia? Volem dir que, si de vegades Rodoreda ens presenta unes dones ben definides, amb personalitat pròpia, molts cops també es complementen, en fan una de sola, que tornem a trobar després. ¿Podríem dir que Teresa Goday era aquella Aloma decidida a reeixir?

Efectivament, la mateixa biografia de Rodoreda sembla que és la connexió. Probablement, cada una de les seves protagonistes representa aspectes d'ella mateixa, tal com les cartes a Anna Murià semblen expressar. El mirall trencat que eren les seves protagonistes, als nostres ulls, torna a agafar una imatge unificada gràcies a les seves cartes. Sentim una certa serenor en poder tenir aquesta visió més globalitzadora de la producció rodorediana. I per això li restem profundament agraïts, a ella i a Anna Murià, perquè ens han donat la possibilitat de continuar (i potser finalitzar) una investigació encetada fa anys i que havia quedat inconclusa en no disposar del material que suposen les cartes.

RODOREDA I LA CREATIVITAT ARTÍSTICA

Rodoreda és una creadora d'art indiscutible. Hauríem de tornar a fer referència a l'abast de la seva obra, etc., però no ens cal. Voldríem esbrinar una mica alguns aspectes de la creació artística, i diem una mica perquè sabem que la nostra empresa és impossible en si mateixa. Els déus que vetllen les arts són gelosos de deixar investigar el seu món secret i són reticents a les mirades epistemofliques dels qui, com els autors d'aquest article, pretenen acostar-s'hi. Per això ens conformarem amb un bri, una aproximació, per no destorbar la serenor i la puresa del tàlem de la creació.

La producció artística té molt a veure amb la producció de quelcom per plaer.⁴⁷ Rodoreda ens ho explica senzillament i planament:

...necessito escriure; res no m'ha fet tant de plaer d'ençà que sóc al món, com un llibre meu acabat d'editar i amb olor de tinta fresca...⁴⁸

Però si volem anar una mica més enllà, haurem de preocupar-nos pel significat psicològic de la novella rodorediana en tant que és un aspecte de la psicologia de M. Rodoreda. Fairbairn⁴⁹ compara l'obra artística amb els somnis. Molts autors recorren, cada dia més, als seus somnis per bastir les seves obres. Rodoreda ens explica magistralment uns somnis de Teresa Goday a *Mirall trencat*; somnis que, d'altra banda, són una clau per acabar de comprendre-la. Però Rodoreda recorre a l'onirisme en altres obres, molts dels seus contes en són una clara expressió. També les al·lucinacions de Natàlia a l'església, etc.

⁴⁷ W.R.D. Fairbairn, *Psicologia del artista*, (los fundamentos de la experiencia estética), Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, S.R.L., 1973, 20 i ss.

⁴⁸ *Cartes a l'Anna Murià*, 66.

⁴⁹ Fairbairn, *op. cit.*, 526 i ss.

Si el somni en ell mateix no és una obra d'art, un cop formulat té tots els trets d'una obra d'art. En la nostra activitat dins la psicoanàlisi, un de nosaltres ha pogut contemplar el respecte que el pacient acaba manifestant pels seus somnis, en tant que clau i via d'esclariment del conflicte personal. A aquest respecte sol acompanyar-lo una certa admiració, admiració pròpia de la sorpresa davant la capacitat creativa personal. El que beu a les fonts de la casa de les deïtats queda situat en un lloc imprecís entre l'experiència estètica i la mística.

D'acord amb el que Freud i les escoles psicoanalítiques han anat teoritzant a propòsit dels somnis,⁵⁰ la funció primària d'aquest fenomen és de subministrar alguns mitjans d'expressió a les pulsions inconscients del que somnia i així reduir la tensió psíquica. Segurament, l'obra d'art, la creació artística, en definitiva, compleix una missió similar en la ment de l'artista. Vegem com ho expressa Rodoreda:

Escrivint, escrivint, la senyora s'ha normalitzat [*es refereix a ella mateixa*] — valgui equilibrat — una mica. La senyora escriu a grans empentes. I escriu? Què? Una obra de teatre...⁵¹

Aquest paràgraf apareix en la carta del 5 d'abril de 1940, després de comunicar a Anna com sent d'amenaçades les seves relacions amb Obiols i la gran tristesa i desesperació en què es troba, entre d'altres desgràcies.

L'elaboració artística, doncs, forneix així els mitjans per reduir la tensió psicològica, el conflicte en la ment de l'autor. I actua d'aquesta manera perquè permet que les pulsions reprimides puguin expressar-se i per tant satisfer-se d'alguna manera, encara que sense alterar l'equilibri del creador. És per això també que l'obra d'art es produeix per plaer.

⁵⁰ S. Freud, *La interpretación de los sueños*, dins *Obras completas de S. Freud*, vol. I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.

⁵¹ *Cartes a Anna Murià*, 42.

Pensant una mica en la producció rodorediana, ens adonem que sovint s'hi donen dos moviments contraposats: la destrucció i la restitució o reparació d'allò que s'ha destruït. Pensem en el moment magistral de *Mirall trencat* quan Armanda, en quedar sola a la torre dels Valldaura, es vesteix amb el dominó de Teresa i baixant l'escala, cau i trenca el mirall que porta a la mà. Els trossos reflecteixen llavors múltiples episodis de la vida d'Armanda i dels Valldaura. Després d'aquest esdeveniment, que va acompanyat d'un seguit d'experiències allucinatòries, Armanda surt refeta; adopta una personalitat més definitiva i estable.

Rodoreda tracta d'aquesta manera les seves heroïnes, a vegades maltractades físicament, com la Cecília Ce, que arriba a les portes de la mort. Després farà un progressiu ressorgiment, que la menarà a una situació psicològica millor que la inicial. No cal que diguem que el mateix procés sofreix Natàlia. I fins i tot l'esperit de Maria Farriols, morta clavada a la branca de llorer que esqueixà un llamp, continuarà sobrevivint per poder-nos explicar millor els motius del seu suïcidi. Rodoreda ajuda així el lector a tenir una visió més totalitzada de Maria. La repara fins i tot després de morta.

Aquest anar i venir de la destrucció a la reparació ens parla de l'existència de dues pulsions fonamentals en l'autora. Per una banda, la pulsio destructiva, pulsio de mort, que porta les heroïnes a situacions molt pròximes a la mort mental i/o física. Per una altra, la pulsio reparatòria, pulsio de vida, mena a una integració psicològica que acaba situant les protagonistes en una posició vital, usualment millor que la inicial.

Tota l'obra rodorediana s'assenta psicològicament sobre aquest anar i venir, aquest destruir i salvar les seves protagonistes. Rodoreda repeteix una i altra vegada aquesta situació, com un leit motiv que s'insinua lleument en algunes ocasions i s'imposa en altres com a motiu principal. En aquesta constant, també hi veuríem la necessitat de l'autora de plantejar-se una i altra vegada el conflicte, amb l'intent d'elaborar-lo. Anant una vegada rera l'altra a les situacions traumàtiques, a les situacions de separació i pèrdua de l'ésser estimat, ensorrant-se en un infern depressiu i des-

esperat del qual i majoritàriament les heroïnes se'n surten refetes, i havent guanyat algun aspecte nou en el seu desenvolupament mental i personal.

Creiem que d'aquesta manera Rodoreda mira d'aproximar-se a ella mateixa, a la seva dramàtica interna, provant d'elaborar-la, de trobar-ne la sortida. Per aquest motiu, doncs, l'obra pot considerar-se una continuada compulsió repetitiva al servei de la recreació d'ella mateixa, és a dir, al servei de la seva reconstrucció personal.

Si llegim les cartes a Anna Murià, veiem clarament que el drama rodoredià és el mateix que el de les seves protagonistes; per mitjà d'elles, es destrueix, s'enfonsa en el drama, en la desesperació, en la idea suïcidària, s'anulla. Si no hi ha un Armand Obiols amb qui viure adherida, confosa, en una mena d'unió intemporal i apassionada, s'obre l'infern de la seva solitud. Però d'aquesta situació se'n surt. Igual que les seves heroïnes, Rodoreda es reconstrueix, treballa, lluita, es pot estimar, pot confiar en ella mateixa:

«Tres o quatre *cigaliers* a favor o en contra tenen poca força per alterar l'ordre i la qualitat de la meua producció...»⁵²

La inspiració de Rodoreda neix de dues pulsions inconscients, que es tradueixen en els seus correlats fantasmàtics. És a dir, fantasies sàdiques, de destrucció, i fantasies de reparació. Com ens explica Fairbairn,⁵³ encara que l'activitat artística sigui essencialment creadora i per tant ens fes suposar que es basa en impulsos exclusivament libidinals o de vida, no és exactament així. Sembla que s'hi donen importants fantasies sàdiques que troben el seu ànim en la pulsio destructiva o de mort, com s'ha fet

⁵² *Ibidem*, 74. La paraula *cigaliers* fa referència a l'emblema del Felibritge, associació d'escriptors provençals, a la qual Rodoreda va enviar uns contes amb motiu de la celebració d'uns jocs florals. Els membres de l'esmentada associació els hi proscriviren.

⁵³ Fairbairn, *op. cit.*, 35.

palès al llarg d'aquestes pàgines. L'art pot ser un canal per expressar aquesta mena de fantasies destructives. M. Klein realitzà una intensa labor en l'estudi de la problemàtica i de la vigència i el vigor de les fantasies sàdiques al servei de la pulsio tanàtica. Demuestra⁵⁴ també que aquestes fantasies destructives van acompanyades de fantasies de reparació envers els objectes danyats. El motiu d'aquestes fantasies restitutives està en la necessitat d'alleugerir els sentiments de culpa i ansietat que les fantasies destructives comporten. Això pot tranquil·litzar el subjecte sobre la integritat de l'objecte estimat i en perill. La importància d'aquest tipus de fantasies de reparació no és exagerada, ja que és la raó fonamental de tots els anhels dels homes cap a allò que és perfecte, ideal i absolut.⁵⁵

L'obra de Rodoreda és plena de fantasies sàdiques. Cal pensar en els nens de *Mirall trencat*: Maria i Ramon acaben per assassinar el seu germà Jaume. Cecília Ce se sotmet massoquísticament a un tracte sàdic esgarrifós. Natàlia està a punt d'assassinar els seus fills. Però més endavant, Rodoreda es preocupa que aquests atacs no hagin destruït completament els personatges. Els fa sobreviure i, a més, en millors condicions. A vegades, sobreviuen en esperit. Així també es refà ella mateixa. Recordem aquella frase dirigida a Anna Murià: «...escrivint, escrivint, la senyora s'ha normalitzat...» o aquell altre moment en què explica que li cal treballar i escriure i pensar en la seva mare i el seu fill que de debò l'estimen.

La seva mateixa maternitat, tan maltractada i abandonada, és un dels nuclis de preocupació de la seva producció d'una manera constant. Cal que recordem Teresa Goday abandonant el seu fill per poder-se enriquir, però a l'ensems tenint-ne cura des de la distància. Tot això s'expressa en les visites de Miquel Masdeu a Teresa. Aquesta, que també és àvia, s'ocupa de Jaume: «... passí, passí,

⁵⁴ M. Klein, *Amor, culpa y reparación* (1937), dins *Obras completas de M. Klein*, Vol. VI, Buenos Aires, Paidós-Hormé, 1977.

⁵⁵ Fairbairn, *op. cit.*, 37.

senyor Jaume...», li diu, tota afectuosa. També Rodoreda va ser àvia i ho fa saber a Anna en una carta.

Hem de pensar, aprofundint una mica aquestes idees, en l'experiència de l'obra estètica. Seguirem Fairbain.⁵⁶ L'artista, en el curs de la seva experiència diària, s'encara amb objectes en els quals descobreix un significat simbòlic. Aquests objectes li permeten representar simbòlicament els seus desitjos, els seus conflictes, etc. Per aquest motiu, l'objecte en qüestió n'esdevé un de nou, per mitjà d'un procés de descobriment. En l'obra de Rodoreda, aquest procés es fa palès una i altra vegada; pensem com les flors, els àngels, els coloms, les nines, etc., agafen una categoria simbòlica que els converteix en nexes explicatius, en leit motiv de les diverses obres. Aquest nou simbolisme descobert en l'objecte és per ell mateix un acte de creació. Que acaba materialitzant-se per mitjà del treball de l'artista, és a dir, l'elaboració de l'obra d'art. Aquest objecte nou, en tant que ple d'un nou simbolisme, al qual Fairbain anomena «objecte fundador», en ser descobert pel lector, seria un dels pilons damunt dels quals descansaria l'experiència estètica. Aquesta experiència representa una reacció específicament emocional que té lloc, en descobrir-se el món exterior, un objecte carregat d'un nou simbolisme significatiu. Aquest simbolisme permet al lector de posar-se en contacte, satisfer o donar expressió als fenòmens del seu inconscient. El lector, en fer seu el descobriment, comparteix l'experiència de l'escriptor (en aquest cas, o de l'artista en general) que va fer la descoberta original; tot identificant-se amb l'escriptor comparteix les satisfaccions de la mateixa creació artística. Aquestes situacions tenen a veure amb les pulsions destructives i amb les reparatives, com hem vist que succeïa en el procés de creació. Per això, una obra d'art, per ser-ho, ha de poder simbolitzar un objecte restituït. L'experiència estètica depèn fonamentalment de la capacitat de

⁵⁶ *Ibidem*, 56 i ss.

l'obra d'art per resoldre una paradoxa, que ve determinada pel funcionament simultani dels principis de vida i mort. La restitució reparació seria la sortida d'aquesta situació paradoxal.

JOAQUIM POCH I BULLICH
UNIVERSITAT DE BARCELONA

CONXA PLANAS I PLANAS
UNIVERSITAT DE BARCELONA