

L'ART DEL SUÏCIDI

Gènere, creativitat i malaltia

TREBALL DE RECERCA

15 de gener de 2016

19 July 1937. I was forced
then break

I was thinking

June. I have

the part on by

the great man

Wednesday

Thursday

I send one

thinking of

fully in the

part is a

that is not

the 11th

L'ART DEL SUÏCIDI

Gènere, creativitat i malaltia

TREBALL DE RECERCA

15 de gener de 2016

*Per a totes aquelles dones
que decideixen el seu destí*

*I per a tu, tieta,
perquè la teva ànima inquieta
no resti mai callada*

AGRAÏMENTS

En primer lloc, a la meva tutora, per entendre'm dins i fora del treball, per la paciència, pel constant optimisme i, sobretot, per haver orientat amb rigor i amable dedicació aquesta recerca, sempre amb un somriure afable i atent. A en Josep Maria Crosas, psicòleg de l'Hospital Parc Taulí de Sabadell, per facilitar-me noves referències i informacions, per tant de temps dedicat i per obrir-me les portes al món de la ment.

Una inestimable gratitud per a Judit Pons, Mercè Puntí, Mireia Tysoe, Pere Galobardes, la doctora Parra i Fina Alert, pel seu bon tracte i disposició, i per respondre i explicar-me bocins de la seva feina i de retruc, la seva vida. Resto també immensament agraïda al pacient C. del Centre de Dia Antaviana, Corporació de l'Hospital Parc Taulí de Sabadell, perquè em va emocionar i entendre el cor amb les seves paraules.

A en Marc Fernández, pel cop de mà en l'anàlisi musical, per la seva generositat i pels comentaris més profitosos i encoratjadors. Als meus pares, pel plaer gegantí de permetre'm viatjar de nou a Londres i així reconstruir de primera mà l'escenari de moltes de les històries d'aquest treball.

No vull oblidar-me de la Isabel Medina, per acompanyar-me a l'inici d'aquest viatge, ni dels recursos prestats per la Laura Cristòfol, de les aportacions d'en Jaume Mercader o del suport del meu pare en la realització de l'audiovisual que acompanya aquest treball. A tots ells, els dono les gràcies per la seva ajuda i el seu interès.

El meu treball tampoc no hauria estat possible sense l'ajut de totes les persones que han col·laborat generosament amb observacions, consells valuosos, petites recerques, aportacions i fins i tot concedint-me part de la seva intimitat. O bé a totes aquelles altres que m'han recolzat mentre escrivia, llegia i em lliurava a aquestes pàgines durant hores i hores. Albert, Denís, i a tots els demés. Sóc conscient de la vostra paciència.

I sobretot a tu, Ester. Per les teves paraules i la teva cura. Per l'eterna dedicació i l'incansable escolta. Començant per presentar-me aquest món i fins la immesurable quantitat de temps que m'has prestat. Per mi, has estat l'*esquelet vertebrador* d'aquesta recerca. Un pilar sòlid on poder-la establir. No tinc paraules, no em surten. Aquest treball és per a tu. Infinites gràcies, tieta.

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ.....	- 4 -
------------------	-------

PART I. OBJECTE D'ESTUDI

1. EL SUÍCIDI	- 9 -
1.1. Historiografia i conceptualització	- 9 -
1.2. Epidemiologia del suïcidi.....	- 16 -
1.3. Causes i desencadenants principals.....	- 20 -
2. L'ARTISTA.....	- 22 -
2.1. La personalitat artística	- 23 -
2.2. La dona artista	- 26 -
2.2.1. <i>La boja i l'art</i>	- 29 -
3. EL VINCLE ART I SUÍCIDI.....	- 36 -
3.1. Creativitat i malaltia?	- 44 -
3.1.1. <i>L'art teràpia</i>	- 47 -

PART II. SIS ARTISTES I EL SEU MÓN

4. VIRGINIA WOOLF	- 52 -
4.1. Apunts biogràfics i llegat literari.....	- 52 -
4.2. <i>Mrs. Dalloway</i>	- 54 -
5. DORA CARRINGTON	- 59 -
5.1. Pinzellada biogràfica i obra pictòrica.....	- 59 -
5.2. «Farm at Watendlath», «Spanish Landscape with Mountains» i «Lytton Strachey». -	61 -
6. MARGA GIL ROËSSET	- 65 -
6.1. Detalls biogràfics i obra escultòrica	- 65 -
6.2. «Bust de Zenobia» i «Esbós suïcidi»	- 67 -
7. SYLVIA PLATH	- 70 -
7.1. Recull biogràfic i llegat poètic	- 70 -

7.2.	«Lady Lazarus» i «Edge».....	- 72 -
8.	RADKA TONEFF	- 76 -
8.1.	Notes biogràfiques i llegat musical	- 76 -
8.2.	«Ballad of the Sad Young Men»	- 77 -
9.	FRANCESCA WOODMAN	- 82 -
9.1.	Retrat biogràfic i obra fotogràfica.....	- 82 -
9.2.	<i>Algunes geometries interiors desordenades</i>	- 84 -
CONCLUSIONS		- 89 -
REFERÈNCIES DOCUMENTALS.....		- 94 -
Bibliografia		- 94 -
Discografia		- 96 -
Audiovisuals: documentals i pel·lícules.....		- 97 -
Entrevistes		- 97 -
Consultes digitals		- 97 -
 ANNEXOS		

Art never comes from happiness

CHUCK PALAHNIUK

We work in the dark – we do what we can –
we give what we have. Our doubt is our passion,
and our passion is our task. The rest is the madness of art.

HENRY JAMES

Even so, I must admire your skill.
You are so gracefully insane.

ANNE SEXTON

INTRODUCCIÓ

Aquest treball de recerca de segon curs de batxillerat titulat *L'Art del Suïcidi. Gènere, creativitat i malaltia* neix del meu interès per la ciència, com a estudiant de l'itinerari científic, però a la vegada per la meua afecció a l'art. La idea inicial ja era que la meua recerca havia d'unir aquestes dues disciplines que tant em defineixen i m'apassionen. Volia crear un treball interdisciplinari, que apropés mons que semblen irreconciliables. Un tema d'estudi on confluïssin dues branques del coneixement aparentment oposades, la de les ciències i la de les humanitats, en la línia de pensament del catedràtic de Filosofia de la Universitat de Girona, Josep Maria Terricabras, que a *El mite de les Humanitats en crisi* afirma:

La societat, a mesura que es fa més científica i tecnològica, més reclama l'estudi del llenguatge, de la comunicació, de la història, de la filosofia, de l'ètica... l'art. Aquesta línia de reflexió el porta finalment a recomanar que, en contra del prejudici de l'especialització, s'avanci en la comprensió global i en una formació humanística que no descarti els coneixements matemàtics, físics, biològics i tecnològics, perquè és en la interrelació i en la comprensió de la diferència on podrem retrobar el sentit d'humanitat.

Dit això, i després de donar voltes i més voltes a diverses propostes, que anaven des de l'estudi de la memòria i l'art, o la mort en l'obra de William Shakespeare, fins al de l'Alzheimer i la representació de les malalties en la poesia, finalment va eixir la idea d'unir la vessant artística i els trastorns mentals. I d'aquí es gestà el títol final, que també incorporava el component de gènere. *L'Art del Suïcidi. Gènere, creativitat i malaltia*. Sóc conscient que d'entrada aquest títol genera cert rebuig perquè el tema pot semblar rude, poc refinat. Fins i tot hi deu haver qui el considera un xic bàrbar o massa agosarat. El treball no pretén ni generalitzar ni frivolitzar un tema tan delicat com ho és el suïcidi. És justament per aquest motiu que es tindran en compte les diferents perspectives i mirades a l'hora de fer l'anàlisi. Per mi, la realització d'aquest treball és un desafiament, un repte, una oportunitat per ampliar coneixements i per entendre millor certes emocions, aptituds i reaccions del comportament humà. El títol, *L'Art del Suïcidi*, està manllevat del llibre de Ron M. Brown, que porta aquest mateix nom, i que em semblà molt adequat perquè en un sol sintagma es recullen els dos pilars d'aquest estudi: art i suïcidi. Sabem que suïcidar-se no és un art, com tampoc ho és patir una malaltia. Però aquest joc de paraules és molt escaient per posar de costat tres coordenades, la de la condició de la dona (*Gènere*), l'activitat engendradora que provoca l'art (*Creativitat*) i en darrer lloc, la *Malaltia*, que en el cas que ens ocupa condiciona el desenllaç final, el suïcidi.

A propòsit de l'estudi que teniu a les mans, per tant, es pretén desvetllar de l'anonimat sis dones artistes amb dèria observadora i gran sensibilitat creativa, els noms de les quals us avancem. Virginia Woolf, Dora Carrington, Marga Gil Roësset, Sylvia Plath, Radka Toneff i Francesca Woodman.

No volem concloure aquesta part de la introducció sense mencionar la importància que té per a la nostra investigació posar en relleu les ombres i els silencis en què estaven submergides aquestes artistes. A causa tant de la societat androcèntrica i de tall patriarcal que no els permetia desenvolupar la seva tasca artística amb plena llibertat i naturalitat, perquè això no és el que s'esperava d'una dona nascuda entre 1882 i 1958 (anys de naixement de la més gran i la més jove), com també per les dificultats emocionals i mèdiques que totes van patir i que obstaculitzaren les seves vides. Aquest turment, convertit en lluita interior, a causa d'un excés del que diversos filòsofs, metges, científics i o historiadors –com veurem– anomenaven «melancolia» o «melangia», i avui diagnosticat com a malaltia o trastorn mental, es fa ben visible en la seva obra.

Objectius i hipòtesis

Objectiu general

L'objectiu principal d'aquest treball parteix de la idea que cal anar aproximant disciplines i promoure la interdisciplinarietat del coneixement per entendre millor les actituds, les emocions i les motivacions humanes. D'aquí que hàgim optat per superar la barrera infranquejable que tradicionalment separava les ciències experimentals i pures de les humanitats i ciències socials i, en conseqüència, vulguem explorar si hi ha indicis per pensar que art i malaltia comparteixen algun espai.

Objectius específics

Tenint present l'objectiu principal, pretenem:

- a) Analitzar el concepte de suïcidi des d'un punt de vista històric, filosòfic, sociològic, científic i humanista.
- b) Explorar quin ha estat històricament el paper de l'artista, i sobretot de la dona artista, en el marc de la societat androcèntrica.
- c) Fer una recerca biogràfica, documental i crítica de cadascuna de les sis artistes.
- d) Donar veu i visibilitat a unes dones, poc difoses o anònimes, a través de la seva història personal i artística per obtenir-ne el retrat de les respectives trajectòries vitals.
- e) Donar a conèixer l'obra artística d'aquests sis noms femenins.
- f) Analitzar parcialment l'obra de cadascuna d'elles, en relació a la malaltia, a la condició de dona, a la mort i al suïcidi que visqueren en primera persona.

Hipòtesis

Una de les hipòtesis que ens plantejem és si existeix una relació entre el gènere, la creativitat i la malaltia. L'espai de confluència entre aquests tres condicionants, ens ha d'ajudar a entendre certes actituds i comportaments de les persones, específicament el que porta al suïcidi. I la segona hipòtesi

planteja si l'artista necessita (re)crear —en la seva obra— la idea de la mort que desitja, i del suïcidi al qual es lliurarà en la seva obra.

Metodologia: fases i estructura

Fases

El procés de creació d'aquest estudi ha constatat de quatre fases diferents. La primera, un cop escollit el tema, ha estat dedicada a la planificació del treball, al plantejament dels objectius i les hipòtesis i a la selecció del material bibliogràfic. La segona fase ha estat la de lectura, recerca i buidatge exhaustiu, el que constitueix l'objecte d'estudi, les fonts principals del qual han estat llibres, articles i algun arxiu digital que tractés la vessant més científica del material d'estudi. I també l'anàlisi de les fonts més literàries i artístiques. La tercera, de treball de camp, ha consistit a fer les sis entrevistes als diferents professionals, a assistir a la conferència del doctor Arrufat, el psicòleg Jordi Naudó i la infermera Judit Pons, titulada «Parlem del suïcidi?», i realitzada a la Universitat de Vic. També a visitar el Centre Cultural Albereda de Barcelona per veure i estar en contacte amb participants dels projectes de salut mental que inclouen tallers d'art, i el Centre de Dia en Salut Mental Antaviana de Sabadell, per parlar amb el pacient i artista C., a més de recollir dades i informacions diverses pel treball. Cal dir que durant aquesta fase, es va fer un viatge a Londres per tal de visitar alguns dels museus on actualment s'exposen les obres de les artistes, l'antiga casa d'estiueig de Virginia Woolf prop de Lewes (Sussex) i les seves múltiples residències a la capital anglesa, així com també les de la poeta Sylvia Plath i de la pintora Dora Carrington. La quarta i darrera fase fou la d'anàlisi i redacció del treball. I per acabar, s'ha fet la revisió final, s'han verificat dades, contrastat informacions i revistat les fonts informatives. També s'ha elaborat un recull audiovisual que complementa i tanca aquesta recerca.

Estructura

Aquest estudi s'estructura al voltant de dos eixos centrals que en constitueixen les dues parts principals. En primer lloc, però, la introducció ofereix el plantejament del tema i els interessos que han portat a delimitar-lo tal com s'ha fet, d'uns objectius, un de general i sis d'específics, i de dues hipòtesis i, finalment, de la Metodologia i les fonts (fases, estructura i fonts informatives). La primera part, l'«Objecte d'estudi», proposa un marc teòric i conceptual que permet situar la matèria d'estudi i alhora emmarcar les hipòtesis per tal de poder extreure'n els resultats pertinents. Inclou un capítol dedicat a l'anàlisi del *suïcidi*, un segon al de l'*artista*, en el qual es veuran també quines són les particularitats de la dona artista i, un de tercer i últim en el qual es posarà l'èmfasi en *el vincle art i suïcidi*.

A la segona part del treball, per altra banda, la que hem titulat «Sis artistes i el seu món», presenta la biografia i l'anàlisi de l'obra en relació a la malaltia, de sis veus femenines oblidades, situades als

marges de la història literària i artística. Aquesta part acull sis capítols que porten el nom de les sis autores estudiades: *Virginia Woolf*, *Dora Carrington*, *Marga Gil Roësset*, *Sylvia Plath*, *Radka Toneff* i *Francesca Woodman*, cada una vinculada a una disciplina creativa diferent.

A continuació, vénen les conclusions finals, en què procurem recollir les idees més rellevants de l'estudi, i donar resposta a la formulació de les hipòtesis plantejades. També hi trobem una memòria final, en què es fa una valoració global de les dificultats i punts forts amb què ens hem trobat al llarg de la realització d'aquest treball.

Per acabar, les referències documentals (bibliografia, discografia, audiovisuals i consultes digitals) dóna compte de totes les fonts utilitzades i de referència. I els annexos, amb la transcripció fidel i completa de totes les entrevistes realitzades, així com material divers recollit al llarg d'aquests mesos i l'índex de totes les figures del treball, posen el punt i final. Cal afegir que aquesta recerca ve acompanyada d'un muntatge audiovisual (DVD), que porta el mateix títol del treball, i que ha estat realitzat exclusivament com a complement lúdic.

PART I:
OBJECTE D'ESTUDI

1. EL SUÏCIDI

1.1. Historiografia i conceptualització

«No hi ha sinó un problema filosòfic vertaderament seriós: el suïcidi», escriu Albert Camus a l'inici del seu assaig *El mite de Sísif*. D'aquesta manera enceta un tema que des de Plató i Aristòtil, passant per la gran majoria de filòsofs i pensadors de tots els temps fins ara, no ha deixat mai d'inquietar-nos per la seva radicalitat. El mateix autor apunta més endavant: «Jutjar que la vida val o no val la pena de ser viscuda és respondre la qüestió fonamental de la filosofia. La resta, si el món té tres dimensions, si l'esperit té nou o dotze categories, ve després» (2009:19). Escollir entre un tot o un res és acceptar que la vida ens ha estat donada només com a opció, no pas com a obligació. I així, es diferencia de la resta de preguntes que formula la filosofia. Perquè de fet, plantejar-se i intentar respondre qualsevol pregunta ja implica un rebuig tàcit del suïcidi.

Si des de sempre ha semblat important conferir la qüestió del suïcidi la dedicació filosòfica que se li ha atorgat és per motius tant d'ordre intern, plenament filosòfics, com d'ordre extern, és a dir: socials i polítics. Encara que el suïcidi requereix un tractament crític i aprofundit per part de la filosofia tot i tenir una incidència social mínima –que no és el cas– pels motius que ja hem exposat, el primer informe mundial sobre la prevenció del suïcidi, realitzat per l'Organització Mundial de la Salut (OMS),¹ manté que aquest és un tema de màxima preocupació. Segons l'informe, cada any més de 800.000 persones es lleven la vida, l'equivalència dels quals és una persona cada quaranta segons. Veiem, per tant, que aquest fet el posiciona ben amunt a la llista de problemes que s'esdevenen en una societat.

Indiscutiblement, la mort voluntària és un problema complex que, a més, exigeix una anàlisi des de diverses disciplines. Des de l'ètica fins a la metafísica, passant per nombrosos àmbits i oferint múltiples possibilitats d'interconnexió. Aquestes, ens ajuden a respondre i a reflexionar sobre una de les grans preguntes vitals, com la que formula Hamlet de Shakespeare. Per què *ser* en comptes de no *ser*? Per aquest motiu, el primer problema que ens planteja el suïcidi és, en efecte, la pròpia definició. D'entrada, es fa difícil de limitar fins a quin punt podem incloure dins aquesta mateixa categoria la mort en mans d'un altre individu sense que la víctima faci res per evitar-la o la mort lenta que té lloc quan no cuidem la pròpia salut i no cobrim les necessitats més bàsiques del cos. Pensem aquí en els casos de vides disbauxades i en l'addicció a substàncies nocives. Fins i tot en el cas més allunyat de qui no dorm les hores corresponents o qui no s'alimenta de manera adequada. Així doncs, aquesta

¹*Preventing suicide: a global imperative*, World Health Organization, 2014.

seria, segurament, la raó per la qual cada disciplina ha categoritzat el *suïcidi* d'una manera lleugerament diferent, tot i les coincidències que comparteixen.

Amb tot, el suïcidi és un acte universal en el temps i en l'espai. I encara que fos desconegut en algunes cultures primitives, és des dels orígens de la vida que aquesta pràctica ha tingut lloc. Des del punt de vista filosòfic, es tracta de la qüestió que posa sobre la taula la disjuntiva més complexa i extrema possible. Certament ens trobem davant d'una disjuntiva real perquè les dues opcions s'exclouen mútuament: morir o viure són opcions equiparables; a diferència d'escollir, per exemple, entre menjar una poma o obrir la finestra. Tanmateix, com apunta el traductor i escriptor Oriol Ponsatí-Murlà a «La pregunta primordial»², la disjuntiva vida-mort és asimètrica, les dues opcions exclouen absolutament la seva contrària i, a més, una d'elles ens fa abandonar l'únic escenari sobre el qual és possible triar res: «Per això hem de parlar de la radical asimetria entre la vida i la mort: en una banda hi és tot, tot allò que podem arribar a escollir i a fer; a l'altra no hi ha absolutament res. L'elecció que encamina a la mort determina la mort de qualsevol altra elecció» (2015:12). El que la diferencia de qualsevol altra disjuntiva vital és, doncs, la seva exclusió d'eleccions futures en una de les seves dues opcions.

La complexitat del tema ha portat a filòsofs i pensadors de tots els temps a posicionar-se al llarg d'aquest abisme filosòfic que engloba totes les demés preguntes. Plató i Aristòtil ja parlaven a la Grècia Antiga del suïcidi com a un acte de covardia i de deshonra, injustificable i sense sentit, perquè consideraven que atemptava contra el bé de la comunitat. Per altra banda, Sòcrates escollí morir abans que lliurar-se a l'exili. Tot i que no disposem de prou documentació sobre el seu posicionament davant d'aquest tema, el cert és que l'opinió entre els filòsofs de l'època estava, com a mínim, dividida. Tal ambivalència, però, és confusa perquè el suïcidi estava generalment perseguit i s'amputava la mà de les víctimes de la mateixa manera que es feia amb els traïdors.

Amb l'arribada de les escoles filosòfiques, va tenir lloc un gran canvi cultural i de pensament. S'eliminà el caràcter d'infàmia que havia tingut el gest suïcida i, fins i tot, es titllà sovint d'indesitjable el fet de viure. En el període hel·lenístic, els mateixos estoics³ tenien el suïcidi gairebé com un dogma. Entenien que l'estoic és un home que pot morir des del moment que la raó li ho mani. Per contra, a Roma s'acceptava el suïcidi fins i tot com a un fet de valentia. Pensadors com Sèneca en deixaren constància. Aquest mateix, per exemple, apuntà que el suïcidi és l'últim acte lliure de cada persona.

² Dins *O no ser. Antologia de textos filosòfics sobre el suïcidi*. Girona: Edicions de la Ela Geminada, 2015.

³ L'estoïcisme és un sistema filosòfic fundat per Zenó de Cítion (336 aC-264 aC). El nom de l'escola estoica prové del lloc on Zenó impartia els seus ensenyaments: un pòrtic (*stoà*) d'Atenes.

I reivindicà que si tenim la capacitat d'escollir amb quina nau navegarem i en quina casa viurem, hauríem de poder triar també amb quina mort volem sortir de la vida. Ho manifestà de la següent manera:

No ens hem d'esforçar per retenir la vida perquè el que és bo no és pas viure, sinó viure bé. D'aquesta manera, el savi viu tant com ha de viure, no pas tant com pot. [...] Ningú no hi pot perdre gran cosa d'una gota que cau. [...] Morir més d'hora o més tard, no té cap importància; el que és important és si morim bé o malament. I morim bé, certament, quan fugim del perill de viure malament. (Ponsatí-Murlà, 2015:29)

En el *Corpus Iuris Civilis*⁴ de Justinià, es va reglamentar el suïcidi i es va justificar sempre i quan fos causat per *taedium vitae*, un estat on l'individu s'ha cansat de la pròpia vida. En canvi, el suïcidi era il·legal quan resultava injuriós per l'Estat. A resultes d'això, van aparèixer indrets com Ceos o Marsella on es consumava el suïcidi públicament. I els epicurs⁵, que comparaven la vida amb un gran teatre del qual se'n podia sortir quan l'obra avorria o ja no agradava, permetien treure's la vida si un ja no hi trobava ni gaudi ni plaer. Pel que fa a la cultura egípcia, no es conserven dades documentades sobre el suïcidi fins després de la mort de Cleopatra. És aleshores quan es va fundar l'acadèmia *Synapothanumènes*, que tenia com a finalitat trobar els mètodes més òptims per aconseguir una mort dolça.

Antigament, a l'Índia, els filòsofs hindús se suïcidaven sovint en el curs de festes religioses per assolir el nirvana. Contràriament, al Tibet i a la Xina, en canvi, s'utilitzava més com a medi de protesta. En general, es diferenciava entre dos tipus de suïcidi: el que busca la perfecció, i el que fuig de l'enemic. El gest suïcida era molt freqüent a les antigues religions del nord. Hi havia la creença que la mort violenta enviava al subjecte que la patia directament al *Valhalla*, juntament amb el déu Odín, déu de la saviesa, la guerra i la mort. Per aquesta raó, la percepció celta i ibèrica sobre la mort és positiva i és té notícia de nombrosos suïcidis col·lectius que cometien pobles habitants a la Península Ibèrica, abans de l'arribada dels romans.

La clara influència de la visió religiosa envers aquest tema ha estat i és realment important. La seva posició ha condicionat socialment i filosòficament el tractament d'aquest tema al llarg de la història. I encara que no hauria de ser així, científicament també, impeding l'estudi i l'avenç d'aquest camp al ser considerat tabú per totes les grans religions. D'aquesta manera, en la societat jueva es censura fortament el suïcidi, tot i els diversos episodis del Vell Testament que el tracten, on hi ha un gran nombre d'excepcions admeses i justificades. Similarment, la cultura cristiana en un principi va adoptar una posició més tolerant davant de determinades situacions suïcides. Però la visió d'una vida com a regal de Déu va acabar imposant-se fins a considerar que era un pecat atemptar contra la pròpia vida. D'acord amb el Cristianisme, només el Senyor pot decidir on i quan cada un té el seu final. En aquesta

⁴ El *Corpus Iuris Civilis* és la recopilació de Dret Romà més important de la història.

⁵ L'epicureisme és la doctrina d'Epicuri (341 – 270 aC) que existí entre els segles III aC i III dC.

mateixa línia cal situar el Budisme i l'Hinduisme, que també el conceptualitzen de forma negativa; o l'Islam, que el prohibeix estrictament. La radicalitat amb la qual Sant Agustí d'Hipona i Sant Tomàs d'Aquino tracten el suïcidi ens mostra aquesta influència de la qual parlàvem abans. El primer, considerava un homicida al suïcida, i insistia en el fet que calia oblidar-se de tot qüestionament d'aquest tipus de preguntes:

Oblidem-nos d'aquests deliris inversemblants i quan llegim: no mataràs, no entenguem que se'ns parla dels arbres fruiters, perquè no tenen sentits, ni dels animals irracionals que volen, neden, caminen i s'arrosseguen, perquè d'ells ens en separa la raó. A ells no els ha estat donat de tenir-la en comú amb nosaltres. I per això, de manera justíssima, el Creador ha ordenat que la seva vida i la seva mort estiguessin subordinades a la nostra necessitat. Queda clar, doncs, que és de l'home de qui hem d'entendre que es diu no mataràs; i això val tant per al proïsme com per a tu mateix. Car qui es mata, mata a un home. (Ponsatí-Murlà, 2015:42)

Tal pensament s'accentuà exageradament al segle XIII, època en què a les víctimes d'aquest tipus de mort se'ls negava fins i tot el propi enterrament. Aquest fet, doncs, significava un deshonor total per la família del suïcida. Així, l'Edat Mitjana, dominada en gran part per aquest pensament cristià, reduí el nombre de suïcidis. O com a mínim, el fet de parlar-ne. A Anglaterra, es mutilaven i es donava sepultura als suïcides als encreuaments de camins amb una estaca al cor fins a principis del segle XIV. I no va ser fins al segle XIX, gràcies a l'aboliment de les lleis de la confiscació dels béns i la condemna del suïcida de 1870, que es pogueren dur a terme funerals pels suïcides. I una altra dada: fins el 1961 no es deixaren de castigar els intents de suïcidi amb penes que privaven la llibertat. Durant les mateixes dates, a la resta d'Europa el suïcidi va ser considerat un delictes, encara que amb la Il·lustració del segle XVIII, van sorgir figures com Hume, Rousseau, Montaigne, Voltaire o Diderot que en parlaren de forma crítica i diferent, i amb una oposició rotunda a la condemna total de la mort voluntària.

Paral·lelament, el suïcidi era la mort romàntica per excel·lència, un dels temes més tractats del Romanticisme. No era percebut ni com una tragèdia ni com un acte de covards. Suïcidar-se suposava una alliberació d'aquest món, tan trist i desagradable, i una porta d'entrada a un paradís de plaers. No obstant això, la pressió de la religió continuava dominant igualment. De totes maneres, la concepció començava a variar. Hume, per exemple, creia que qualsevol operació que es dugués a terme per l'home era perquè Déu l'havia volgut i d'aquesta manera; el suïcidi havia de ser acceptat. De no ser així, afirma que «tan criminal seria actuar per preservar la vida com per destruir-la». Caure mort per culpa d'un mateix significa, per ell, morir en mans de Déu; així com també si la mort provenia d'un lleó o d'una febre. En canvi, per Montaigne els humans hem de patir accidents molt pitjors que la pròpia mort, i posa d'exemple l'esclavisme. A més, acorda que les paraules de Sèneca⁶, a l'Antiga Roma, eren certes: «el savi viu tant com ha de viure, no pas tant com pot». El mateix Voltaire observa que l'excés de melancolia pot causar suïcidis. Tot i no considerar-lo un pensament científic, acceptà

⁶ Per llegir la concepció filosòfica del suïcidi per Sèneca, vegeu les pàgines 10 i 11 d'aquest treball.

que podia ser una de les possibles causes per desitjar la pròpia mort. Escriu: «I no és la recepta per una sola malaltia: la mort és la recepta per a tots els mals» (Ponsatí-Murlà, 2015:50).

La primera vegada que s'emprà el mot *suicide* fou el 1737 amb l'historiador Joseph Desfontaines. La paraula va ser represa pels enciclopedistes i es començà a utilitzar arreu per denominar el fenomen. La definició que Diderot, juntament amb D'Alembert, dona el 1772 a la primera Enciclopèdia Universal, diferenciava per primera vegada entre el suïcidi directe i el suïcidi indirecte. El defineix de la següent manera:

Suïcidi, substantiu masculí (*Moral*). El suïcidi és una acció mitjançant la qual un home és ell mateix la causa de la seva mort. Com que això pot succeir de dues maneres, una de directa i una altra d'indirecta, distingim també en llenguatge moral entre suïcidi directa i suïcidi indirecta. (Ponsatí- Murlà, 2015:106)

Més endavant, aquesta diferència va ser utilitzada per Durkheim, que considerà el suïcidi més com un problema social que filosòfic. La magnitud que té en la societat és prou rellevant per tractar-se d'una realitat que cal resoldre i atacar profundament, més que no pas considerant-ne els motius o el valor ètic i moral. Des del punt de vista sociològic, el suïcidi comparteix aquesta mateixa visió. Durkheim el desenvolupà de manera sistematitzada en el seu assaig *El suïcidi, un estudi sociològic*. A tall de conclusió, afirma que la mort voluntària és un fenomen individual que respon a causes socials. És a dir, que no es tracta d'un acte individualista, sinó d'una falta d'integració de l'individu a la societat. Així, defineix el suïcidi com a: «Tot cas de mort que prové directament o indirectament d'un acte positiu o negatiu causat per la víctima mateixa i que, segons ella sabia, havia de produir aquest resultat» (1967:15). Un exemple d'acte positiu, disparar-se al cap; i de negatiu, refusar ingerir qualsevol medicament fins a morir. Perquè, com escriu: «Hom es mata tant si es nega a menjar com si es destrueix amb el ferro o el foc». No obstant això, caldria diferenciar entre les dues modalitats, atesa la brutalitat d'una enfront de l'altra. Durkheim assegura que el suïcidi sí que té causes psicològiques però el considera pràcticament sols un problema social. I així, pot classificar-lo segons tres classes diferents, que mostren el malestar de l'individu envers la societat:

1. El *suïcidi egoista*, en què l'individu és fortament individualista i li manca integració social. L'individu no tolera les exigències i les regles que la vida social li imposa.
2. El *suïcidi amònic*, caracteritzat per una falta de la regulació social. Les normes no són interioritzades per l'individu en un determinat moment, i es troba sense cap tipus d'orientació.
3. El *suïcidi altruista*, totalment oposat al primer i molt típic en societats altament socialitzades, ja que la víctima tindrà un excessiu sentit del deure o una manca important d'individualisme. Així, acaba sacrificant la seva vida per beneficiar la comunitat. Un exemple d'aquest model serien els kamikazes.

L'any 1846 Marx analitzà el suïcidi a partir de l'article de Jaques Peuchet i es plantejà la diferència que s'ha dut a terme socialment en el tractament d'aquest acte. Un text curiós, ja que mai més tornà a parlar del tema. Reclamà, a més, que s'hauria de tenir en consideració el nombre anual de suïcidis com a símptoma d'alguna cosa que està funcionant deficientment a la societat, atès que s'incrementa precisament en èpoques de crisis. I reivindicà, sobretot, qualificar-lo d'un acte que no té res d'antinatural –a diferència de Madame Staël– perquè, segons ell, el suïcidi es troba en la naturalesa de la nostra societat. Fins i tot el defineix com un dels mil i un símptomes de la «lluïta social sempre flagrant de la qual es retiren els combatents perquè estan farts d'estar entre les víctimes o perquè es revoltent contra el pensament de formar part dels botxins» (Alcoberro, 2015).

La lectura psicoanalítica que Freud va donar a la mort voluntària va permetre posteriors anàlisis més profundes respecte a les hipòtesis sociològiques que s'havien formulat fins aleshores. El pare de la psicoanàlisi creia que era necessari individualitzar les últimes raons per les quals cada individu decideix llevar-se la vida. En dos textos teòrics podem resseguir la visió freudiana del suïcidi. El primer es troba a *Luto y Melancolía*, on Freud iguala el suïcidi a la síndrome depressiu. I el segon a *Al otro lado del principio del placer*, on postula l'existència d'Eros i Tàntatos, els dos instints (vida i mort) contraposats l'un de l'altre. El suïcidi és, per tant, un instint primari, i d'aquí el seu origen. Assumim, amb aquest darrer Freud, que en les forces de l'inconscient hi ha aquesta *destrudo*, aquesta força *antivital* que fa créixer el desig de destruir-ho tot, inclòs un mateix.

Alfred Adler ofereix una visió diferent del problema. El seu pensament fa de pont entre la visió psicoanalítica i la sociològica. Per ell, la resposta s'ha de buscar en l'examen del context socioambiental en què el suïcida viu. L'acte pot esdevenir com a conseqüència d'un desig de venjança o de rebel·lió cap a l'entorn. En aquest cas, es dona en persones d'autoestima molt inferior a la considerada normal. La seva teoria individual tractava el suïcidi com una manera d'influir sobre els altres i desvetllar-los simpatia, ja que l'individu suïcida intentava per tots els mitjans sobresortir i compensar el seu sentiment d'inferioritat.

Així doncs, si el suïcidi era vist com un dels principals problemes socials, la seva resolució també esdevenia un problema de caire científic, ja que la ciència se n'ocupava. Al segle XIX, s'inicià l'estudi del suïcidi en l'àmbit de la ciència amb Bourdin. Aquest doctor parlà d'un possible trastorn que confón i incapacita de prendre decisions racionals. Jean-Étienne Esquirol, simultàniament, definí el suïcidi no com a malaltia mental, sinó com a «un símptoma de diferents patologies». De totes maneres, no va ser fins després de la Segona Guerra Mundial que es deixaren de tancar els suïcides en manicomis.

Professors com Daniel Gómez Dupertuis ofereixen un punt de vista més biològic o evolucionista. Ens parla d'un acte específicament humà que no es troba conscientment en la resta d'espècies –com sí que ho és en el nostre cas. Segons ell, per tenir la capacitat d'autodestruir-se és necessari tenir consciència sobre què és la vida, la mort i el morir. I aquesta racionalitat és exclusiva de l'home i potser també d'alguna espècie concreta de ximpanzé. I és això el que el converteix justament en un problema d'especiació i evolució de les diferents espècies.

Finalment, Deshaies fa una síntesi de les diferents tesis i antítesis que havien anat sorgint, i amb ell neix la teoria psicològica del suïcidi. Es basa, d'una banda, en la crítica dels mètodes i les concepcions psiquiàtriques i sociològiques. I de l'altra, en l'estudi concret dels suïcides. La teoria utilitza tant mètodes estadístics com psicopatològics, i fa front al problema relacionant-ne els aspectes físics i psíquicosocials. Pel que fa a la definició estrictament clínica del suïcidi, ens agafem a la que proposa la OMS:

El suïcidi és l'acció de donar-se mort a un mateix de manera voluntària. Les malalties mentals, principalment la depressió i els trastorns pel consum d'alcohol, l'abús de substàncies, les sensacions de pèrdua i diversos entorns culturals i socials constitueixen importants factors de risc del suïcidi⁷.

O la que el *Medical Dictionary*⁸ ofereix a la seva pàgina web: «*Suicide is the act or instance of taking one's own life voluntarily and intentionally*»⁹.

És aquesta visió científica del suïcidi la que domina en els nostres dies. D'acord amb els estudis fets, sembla que no pot donar-se el suïcidi altruista, romàntic o fruit d'un escepticisme envers la vida, sense que hi hagi el rerefons d'una patologia mental. Psiquiatres, metges i especialistes en parlen com d'una evidència científica, un paradigma que solament pot resoldre's mitjançant la medicina. De la mateixa manera, la malaltia mental. Però malgrat que aquesta sigui la perspectiva dominant en l'actualitat, no tothom hi està d'acord ni la comparteix. El mateix Comitè Ètic de Catalunya apunta que el suïcidi és el dret de prendre la decisió de llevar-se la vida.¹⁰ Ja que existeix un percentatge que poden voler decidir treure-se-la sense patir cap malaltia mental

De totes maneres, actualment, el suïcidi ha perdut l'essència filosòfica i teològica en la seva totalitat. L'hem medicalitzat, teoritzat, definit i limitat. Poques coses han canviat tant en els darrers cinquanta anys com la comprensió social del suïcidi i la gestió de la relació amb la mort. Ja no és un desafiament a Déu, ni té forma d'un rampell cec de melancolia. S'ha transformat en un problema tècnic. Tal com

⁷ Definició extreta de <http://www.who.int/topics/suicide/en/> (Traducció pròpia).

⁸ El *Medical Dictionary* és la Biblioteca Nacional de Medicina dels Estats Units d'Amèrica.

⁹ *El suïcidi és l'acte o el fet de treure's la pròpia vida voluntàriament i intencionadament.* (La traducció pròpia).

¹⁰ Definició proporcionada per la Doctora Parra, psiquiatre i especialista en suïcidi de l'Hospital Parc Taulí de Sabadell. Vegeu la pàgina 30 dels annexos del treball.

manifesta Ramon Alcoberro a la revista *El Temps*, «convertir el que és radical en una dada estadística val segurament com un bon exorcisme» (Alcoberro, 2015). L'hivern espiritual de la depressió substitueix les explicacions religioses i morals, però no les anul·la. Reconèixer i comprendre la força (auto)destructiva que tothom porta a dins és més difícil que buscar-hi explicacions psicosocials.

Qualsevol d'aquestes definicions pot ser vàlida per parlar del suïcidi. El mot prové de les arrels llatines *sui* (a si mateix) i *caedere* o *cidium* (mort o matar). En conseqüència, podríem inferir que l'acte que condueix a llevar-se la vida pot ser denominat suïcidi. A partir d'aquesta connotació comuna, les definicions que han anat sorgint entorn aquest terme, poden ser més o menys restrictives d'acord amb el nombre d'elements que es considerin importants a l'hora d'analitzar-lo. Perquè és evident que tot i que els autors divergeixen en alguns matisos, existeix la voluntat de posar fi a la pròpia vida. Per aquest motiu, cap de les visions o enfocaments que contribueixen a millorar la comprensió del fenomen han de ser ignorades. En definitiva, cal cercar una aproximació pragmàtica, integral i multidisciplinària quan es tracta de definir el terme *suïcidi*.

Val la pena que retornem a Albert Camus. A banda de la importància filosòfica que atorga al suïcidi, també en parla com a reacció o confessió d'una vida que no val la pena viure per aquell que creu en l'absurd. Contràriament, Emil Cioran discrepa de les teories del Premi Nobel francès. El suïcidi, segons el filòsof romanès, és la causa d'un desequilibri intern i orgànic, diferent en cada individu i que no es pot generalitzar. I es pregunta: «No és suficientment impressionant en si mateix el fet de llevar-se la vida, sense que calgui buscar-hi raons?» (Ponsatí-Murlà, 2015:199).

1.2. Epidemiologia del suïcidi

Cada quaranta segons se suïcida una persona. La segona causa mundial de mortalitat entre els quinze i els vint-i-nou anys és el suïcidi. Per tant, moren al llarg de tot un any aproximadament més de 800.000 persones com a conseqüència del suïcidi. A més, les dades indiquen que per cada persona que es lleva la vida, n'hi ha més de vint que ho intenten. Majoritàriament són dones, atès que és el sexe femení el que més

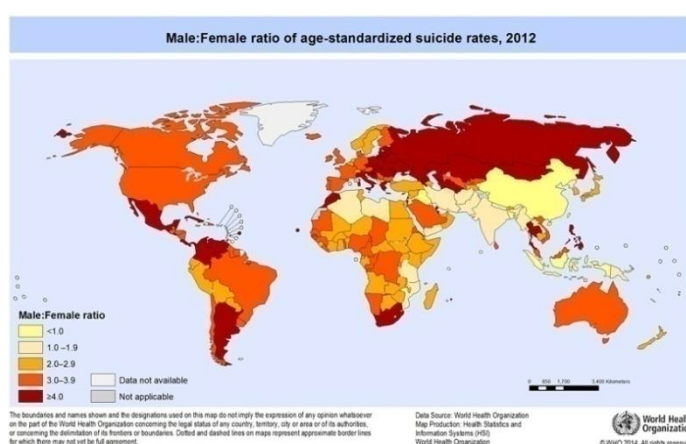


FIGURA 1. Representació de la taxa de suïcidi per 100.000 hab., 2012.
FONT: http://www.who.int/gho/mental_health/suicide_rates/en/

freqüentment comet intents de suïcidi. Per altra banda, quan ho fan els homes l'intent esdevé complet, és a dir, s'executa i acaba amb la mort de la persona. Així, els homes cometen suïcidi en una proporció de 3:1 respecte a les dones. En canvi, les dones ho *intenten* més, en igual proporció que l'anterior. Per cada home que fa un intent, hi ha tres dones que també ho proven. No ens ha d'estranyar que les temptatives estimades pel 2020 assegurin un increment d'aquest nombre fins al milió i mig de víctimes, sempre i quan no es porti a terme cap projecte per poder-ne reduir la taxa. Actualment, en efecte, tots els països desenvolupats tenen projectes i campanyes de prevenció i disminució del suïcidi en un futur immediat. Pel que fa a Catalunya, per exemple, el Codi Risc Suïcidi n'és un exemple. De fet, no sorprèn si tenim en compte que estem parlant del primer motiu de mortalitat en homes menors de trenta a quaranta anys.

La mort es considera, en general, un tema tabú, i l'estigma del suïcidi és un problema poderós de la societat contemporània. Globalment estès, i que afecta tant els països rics com els pobres. No obstant això, les taxes de suïcidi varien d'un país a un altre i amb el temps, amb oscil·lacions significatives. Des dels Estats Bàltics –on es registra una de les incidències més altes, fins a quaranta persones de cada 100.000 anualment–, i fins a l'Amèrica llatina –on la taxa és molt més baixa. Els països on es produeixen més casos de suïcidi són els que formen el bloc soviètic i l'Àsia de l'est.

Vegem en quines xifres ens movem en diferents països. Mentre a Rússia al voltant de 60.000 persones se suïciden anualment, ho fan unes 30.000 persones als Estats Units i al Japó. A la Xina, amb l'excepció de ser l'únic país on hi ha més casos de dones suïcides que d'homes, cada any es lleven la vida unes 250.000 persones. Tot i que Lituània, Estònia i Letònia sempre havien ocupat les primeres posicions de la llista, el 2015 sembla ser que alguns països del Sud d'Àsia, com Sri Lanka i Corea del Sud, han pujat de posició fins a col·locar-se en els primers llocs. Segons les dades de l'OMS registrades el juny del 2015, en la primera posició, però, s'hi troba Guyana, amb una taxa de 44,2 suïcides per cada 100.000 habitants. I en les últimes, Kuwait, Síria i Aràbia Saudita, que tanca el rànquing amb 0,4 suïcidis per cada 100.000 habitants.

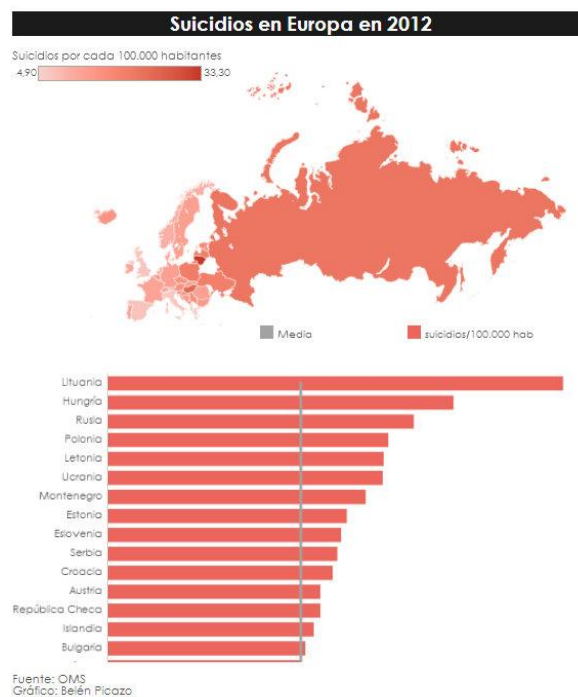


FIGURA 2. Representació de la taxa i la mitjana de suïcidis a Europa, 2012.

FONT: <http://www.eldiario.es/sociedad/>

Si ens traslладem al continent europeu, aleshores sí que és Lituània qui encapçala la llista. Tot i que ja disposem d'algunes dades més generals del 2015, les últimes estadístiques complertes a les quals tenim accés corresponen l'any 2012. A Lituània es registraven 33'3 suïcidis de cada 100.000 habitants. És té coneixement d'un possible descens fins a 28'2 entre els dos sexes durant el 2015. Amb tot, continua com a país capdavanter europeu en termes de suïcidis. Contràriament, Grècia és el país europeu amb la taxa de suïcidi més baixa. Malgrat que continua en última posició, la ràtio ha passat del 4,9 el 2012 a un 3,8 el 2015. La mitjana europea de suïcidis l'any 2012 es trobava en els 14,1 punts de ràtio; sobrepassada per Bèlgica, Bulgària, Islàndia, República Txeca, Àustria, Croàcia, Sèrbia, Eslovènia, Estònia, Montenegro, Ucraïna, Letònia, Polònia, Rússia, Hongria i Lituània respectivament.

Cada tretze segons se suïcida una persona dels Estats Units, mentre que els intents superen el milió per any. La primera potència mundial ocupava el trentè lloc l'any 2012 i la temptativa sembla empitjorar. No obstant això, cal tenir en compte que la quantitat d'habitants és molt major i que la diversitat de cultures també hi té gran influència. Més de 40.000 americans moren per culpa del suïcidi cada any, essent la primera causa de mort del territori. De totes maneres, les dades oscil·len significativament en els diferents estats. Des de 5'74 a Carolina del Sud fins al 23'74 de Montana, l'estat que registra una incidència més alta. Nova York es troba a la tercera posició més baixa de la nació, amb una ràtio en 8'12. Aquesta diferència permet que la taxa es redueixi, a nivell més general, fins a dotze persones mortes per suïcidi de cada 100.000 habitants, dels quals 19'4 són homes i 5'2 dones.

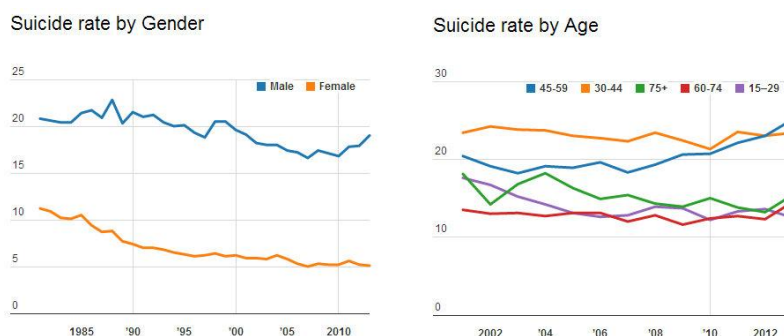


FIGURA 3. Gràfiques de la taxa de suïcidi per gènere i per edat al Regne Unit, 2002-2012.
FONT: <http://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/>

El suïcidi al Regne Unit és un assumpte que requereix atenció nacional. Tot i no estar al capdamunt del rànquing de països amb més incidència de suïcidi –el passat 2012 es trobava a la posició 105–, les dades no deixen de ser alarmants. El 2011, i amb un nombre molt major que en anys anteriors, es van llevar la vida 6.045 persones. L'any següent la xifra va augmentar fins a les 6.233 víctimes. La seva ràtio se situa al 6'2, i malgrat estar per sota de la mitjana europea, els experts creuen que encara podria baixar més. Als homes els afecta el 9'8 (78%) i és el 2'6 de les dones (22%) que la fa reduir. Les regions del nord-est d'Anglaterra són les que registren la major quantitat de suïcidis del país,

efectivitat, el 2014, el departament de Salut de la Generalitat el va implantar de manera general, i cada vegada són més els centres que l'utilitzen.

Pel que fa a les taxes corresponents entre els anys 1920 i 1980 són gairebé un enigma. Les xifres són confuses per no dir misterioses. Segons les fonts varien molt, sempre que s'hagi pogut consultar, atès que no es registraven les morts per suïcidi fins poc abans d'entrar al segle XXI. A Espanya, per exemple, no és fins el 1980 que es recullen les primeres dades de morts per suïcidi. I és cert que no són completament fiables, ja que es té coneixement del tabú social associat al suïcidi i, com a conseqüència, de la infravaloració de les dades recollides.

1.3. Causes i desencadenants principals

Totes les definicions recullen, en certa manera, alguna de les causes que poden desencadenar en un suïcidi. Però no totes són imprescindibles ni totes es manifesten igual per a tothom. A més, les línies que determinen quines conductes són suïcides i quines no, molt sovint són indefinides, així com també ho és la mateixa definició. La simptomatologia és àmplia i els factors detonants poden ser molt variats. Aquest fet comporta, inevitablement, que les opinions sobre els motius causants del suïcidi també siguin divergents.

La majoria de psiquiatres, psicòlegs i especialistes asseguren que entre un 90% i 95% dels suïcidis són causa d'una patologia mental, i que el percentatge restant solament pot ser fruit de l'eutanàsia –si la considerem també un tipus de suïcidi– o a causa d'una situació estressant i puntual que pot induir-nos a consumir-lo de manera impulsiva tot i que no és gaire freqüent. Tanmateix, no totes les fonts coincideixen en aquesta dada. És cert, però, que existeix un consens global sobre el fet que la gran majoria de suïcidis són el resultat d'un trastorn o una malaltia. Segons Judit Pons, infermera i especialista en salut mental del Consorci Hospitalari de Vic, les tres malalties que registren una taxa més alta de suïcidi són, en primer lloc, la depressió, seguida del trastorn límit de la personalitat i, en menor mesura, l'esquizofrènia. Altres veus, com la que ens dóna la doctora Parra¹² del Parc Taulí de Sabadell, reajusten la classificació en desordres emocionals, seguits del trastorn bipolar i l'abús o dependència de tòxics. Dins el primer grup, la depressió ocuparia igualment el primer lloc, i el trastorn d'ansietat la segona posició. Pel que fa al trastorn límit de la personalitat i l'esquizofrènia, assegura que la taxa és més important en intents que no pas en suïcidi consumat. De totes maneres, el suïcidi esdevé un dels símptomes que el pacient pot sofrir si pateix alguna d'aquestes malalties. Per Judit Pons, més que un desig de deixar d'existir es tracta «de voler deixar de patir», i sovint el fet

¹²Entrevista realitzada a Isabel Parra, psiquiatre especialista en suïcidi de l'Hospital Parc Taulí de Sabadell, el dia 23 de desembre de 2015. Vegeu pàgina 29 dels annexos del treball.

detonant no és ni molt menys la causa principal per dur a terme el suïcidi. Per tant, és, com afirma la infermera: «la solució definitiva per a uns problemes temporals»¹³.

A més de les tres malalties anteriorment anomenades, freqüentment s'afegeixen a aquesta llista, el trastorn bipolar i el trastorn d'estrès posttraumàtic (TEPT) i l'abús o dependència de tòxics. I segons el *Medical Dictionary*, altres conductes o situacions que poden desencadenar un suïcidi són aquelles que esdevenen exageradament angoixants per l'individu, ja que la víctima és incapaç de reconduir-les i, per tant, busca alliberar-se'n de qualsevol forma possible. Així doncs, un exemple podria ser la mort d'una persona molt estimada, l'envelliment, un trauma emocional, una malaltia física molt greu o sense solució, una problemàtica econòmica, els sentiments de culpa, nosa o càrrega, creure's la víctima d'un conflicte i, sobretot, el sentiment de solitud, que no es refereix a estar sol *stricto sensu*, sinó a sentir-se sol —encara que s'estigui en companyia. Molts psiquiatres afirmen que un altre element bàsic que pot abocar al suïcidi és el pes de la vergonya. Un cas paradigmàtic d'aquest model seria l'escriptor Primo Levi. Si bé va ser capaç de suportar el terror d'Auschwitz, no va aguantar la ruïna d'un petit negoci i es va llançar pel forat de l'escala de casa seva. En aquest context, el suïcida perd el sentit de valorar objectivament les coses. Treure's la vida a un mateix significa matar l'enemic: el propi interior. I són ben pocs els que estan capacitats d'explicar el procés emocional que els porta a prendre aquesta decisió. Potser és aquest el motiu pel qual la resposta al suïcidi és només es formula com a hipòtesi.

Tot i no haver-hi unes causes més importants que d'altres, ni tampoc unes de consensuades de manera general, sí que és veritat que hi ha certs factors més influents. I d'altres que cal desmitificar —segons Pons—, que el clima influeixi en el nombre de suïcidis, per exemple. Amb tot, assegura que les hores de sol sí que tenen un paper important en la taxa, com també el té l'orientació religiosa de cada individu (no oblidem que una persona creient té unes probabilitats de suïcidar-se molt menors, ja que les religions majoritàries condemnen el suïcidi), l'estil de vida, les situacions de crisi, la família, entre d'altres.

Hi ha qui creu que el suïcidi no es deu només a les explicacions científiques o mèdiques que se li han atorgat. En aquest sentit, podem dir que una persona feliç també pot suïcidar-se sense haver de patir forçosament un trastorn. De totes maneres, com que un cop dut a terme, l'acte és irreversible, aquesta opinió no és ni contundent ni comprovable, per ara. De ben segur que és aquest fet el que dificulta establir unes característiques comunes a tots els suïcides. Probablement perquè ni tan sols existeixen uns desencadenants generals i compartits.

¹³Entrevista realitzada a Judit Pons, infermera i especialista en salut mental del Consorci Hospitalari de Vic, el 30 de setembre de 2015. Vegeu pàgina 11 dels annexos del treball.

2. L'ARTISTA

El arte deshumanizado no es sino el arte desterrado.

MARÍA ZAMBRANO

En un tiempo existió en la imaginación popular la figura de un ser pálido, de luengo cabello, dedos largos y ojos soñadores, que permanecía aislado en un alta torre de marfil. Era 'El Artista'. Esa imagen se fue transformando gradualmente en la de un salvaje barbudo, violento, vestido con una chaqueta de terciopelo, que vivía en una bohardilla, se alimentaba de pan duro y vino tinto, era propenso a frecuentes y bruscos arrebatos, como los de rasgar las telas con la espátula. En ambas imágenes el artista quedaba separado del resto de la humanidad por su aspecto y su carácter. Nadie sabía lo que era capaz de hacer. (Simpson, 1951:51)

L'artista és aquell que crea art. I si aquesta afirmació és certa, haurem de considerar *artista* tot aquell que utilitza el seu instint de creació. Dit amb altres paraules, i d'acord amb aquesta definició, qualsevol humà pot ser o haver estat un artista en algun moment de la seva vida. Des del pare que s'inventa un plat nou per als seus fills, a la dona que escull unes cortines noves d'un color específic perquè harmonitzin amb el to de les parets. O fins al nen que dibuixa les vacances d'estiu el primer dia de retorn a l'escola. D'aquesta manera, podríem afirmar que l'*instint de creació* es manifesta en la quotidianitat, fins i tot en les coses més petites en les quals no ens fixem mai.

No obstant això, ni tothom és artista ni tots els que es vesteixen de manera singular i afirmen que en són, necessàriament han de ser presos com a tal. Si bé ja hem constatat que l'instint de creació és part intrínseca de l'ésser humà, no tots tenim la mateixa capacitat artística ni la mateixa davant d'una tela, una partitura o un full en blanc. Allò que diferencia l'artista de la resta d'humans no és la roba que porta ni l'aspecte físic –tot i que casualment, també poden o podien tenir en comú aquests aspectes, sobretot en èpoques anteriors–, sinó alguns trets de la seva personalitat que comparteixen amb les persones que tenen una gran capacitat creativa, siguin considerades artistes o no. Martha Simpson, a *El arte es para todos*, sosté que només un de cada sis artistes que viuen o intenten viure de l'art que creen, és veritablement un artista. Un càlcul, a més, segons aquesta autora, força generós (Simpson, 1951).

S'ha de tenir en compte que els infants d'arreu del món, sigui quina sigui la seva llengua, la seva nació o la seva educació, segueixen les mateixes fases en el procés de desenvolupament creatiu. Això ens fa pensar que tots podríem acabar essent artistes. Els nens no expressen les coses tal com són, sinó tal com les senten. Per aquesta raó, en els dibuixos infantils sovint algunes parts del cos apareixen exagerades o minuciosament detallades, en comparació a d'altres que poden no ser-ho tant. Es deu al

fet que per als més petits l'expressió d'aquella part del cos respon a allò que sent i vol transmetre. I una manera de posar-hi èmfasi és dibuixar-la, per exemple, a una mida molt més gran.

Ningú se salta cap esglaó de la cadena desenvolupadora de la creativitat, encara que és cert que el ritme i la destresa en el procés de desenvolupament variïn en cada infant. Tots els nens acaben arribant a una etapa d'autoconsciència en la qual la realitat visual es fa més forta que les sensacions interiors. I aquí és quan apareix el conflicte, i la majoria de persones deixa de ser artista per sempre. Malauradament, a més, deixa d'interessar-se per l'art, llevat d'aquell que posseeix un gran *impuls creador* i continua pel mateix camí. A aquest sí que, més endavant, l'acabarem anomenant *artista*. Els demés no solament perden les seves aptituds per crear, sinó que són educats al marge de la seva capacitat sensitiva i de percepció, ja que aquestes «són unes habilitats reservades als artistes» (Simpson, 1951).

2.1. La personalitat artística

Segurament que en algun moment hem sentit o ens hem preguntat, «en quin món viuen els artistes?». Sovint es creu que existeix una personalitat totalment diferent de la resta, que denominem *artística* o *creativa*. Tanmateix, les opinions que tenim envers aquesta qüestió són poc nítides i se'n té poc coneixement. La visió tòpica i estereotipada d'un personatge egocèntric i individualista és contrària a la definició de l'artista que dona la doctora Anna Roe a *Theory of Career Choice and Development*. Segons ella, existeixen dues tendències diferents en els éssers humans. La primera és sobre el domini del medi ambient, amb la finalitat imposar-se sobre ell, que denomina tendència a «l'autonomia». I la segona és la que condueix a la «homonímia» o, millor dit, la tendència humana a compartir, participar, adaptar-se i conformar-se a les categories externes a un mateix. Pràcticament en tots els artistes, la darrera tendència és propensa a ser molt més forta.

Això explica que no es tracti de persones individualistes i tancades, sinó tot al contrari, amb una clara tendència a diluir-se en alguna cosa externa i que els supera. Altament sensibles i emocionals, amb perceptibilitats sensibles –visuals en els pintors, orals en els músics, per posar un parell d'exemples–, i amb una facilitat per la tècnica que la resta de persones no posseeixen. Per aquest motiu, la majoria d'artistes són polifacètics en la resta d'arts. Com incideix Mercè Puntí¹⁴, professora i historiadora de l'art, actua la sinergia. És probable que el pintor tingui facilitat per l'escriptura i que la novel·lista sàpiga tocar algun instrument, encara que no siguin reconeguts en aquesta disciplina. Per tant, la falta de comprensió i apreciació, la desvaloració, la pressió i la dificultat per guanyar-se la vida solament

¹⁴ Entrevista realitzada a Mercè Puntí, llicenciada en història, història de l'art i geografia, el dia 6 d'octubre de 2015. Vegeu les pàgines 14 i 15 dels annexos del treball.

de l'art, és el que fa que la societat vegi l'artista com un individu diferent dels altres, excèntric i amb una vida desordenada, quan en realitat, es tracta d'una persona que senzillament té una professió que li proporciona, en la majoria de casos, la satisfacció emocional que a vegades li manca en altres esferes de la vida.

Però no és just atribuir la culpa de tots aquests factors a la societat. Majoritàriament, els genis creatius s'autoexigeixen més que les persones que es dediquen a altres professions, segons ha observat Mihaly Csikszentmihalyi a *Creatividad* (1998). Ha destacat pel seu treball sobre la felicitat, la creativitat, el benestar subjectiu i la diversió, i en l'estudi citat entrevistà noranta-un genis de totes les disciplines. L'autoexigència per assolir la perfecció en l'obra artística, demana un sacrifici immens que pot allunyar el geni, de manera inconscient, de la societat. I així convertir-lo en l'individu estrany i solitari que ens ve a la ment quan parlem de l'artista. A vegades, aquest mateix sacrifici necessari pot anar de la mà de la patologia. L'entrega pot esdevenir obsessió, i l'autoexigència perfeccionista desembocar en manies excessives i fins i tot neuròtiques. (Csikszentmihalyi, 1998)

Per Schopenhauer, «l'artista sempre experimenta algun obstacle que li impedeix de viure» (Gombrowicz, 2015: 53). A les afirmacions que havia fet el filòsof alemany sobre els genis artistes, Gombrowicz hi afegí que els humans «sentim millor allò que ens falta». Ho exemplifica amb casos com el de Ludwig van Beethoven, que tot i ser un històric i desgraciat –diu ell–, va saber expressar en l'art, la salut i l'equilibri, sens dubte, perquè li mancaven. L'antinòmia¹⁵ de l'art és de màxima importància, afirma en una de les seves crítiques. Perquè un artista, per ser artista, ha de ser això i tot el contrari: boig, desordenat, però també disciplinat, fred i rigorós. L'art no és mai una cosa sola, sinó que sempre troba l'equilibri en el seu contrari.

Amb tot, hi ha diverses teories que volen reduir a un sol tipus el *caràcter artístic*. Guilford, Freud, Wertheimer i Weissan emprenen un seguit d'adjectius per definir els artistes, però que no sempre són comuns a totes les personalitats estudiades. De totes maneres, la capacitat d'abstracció, la propensió a rebre estímuls, la sensibilitat i la resta de trets dels quals ja hem parlat abans, són els més destacats en tots aquests estudis. Però si haguéssim de sintetitzar en una sola paraula allò en què la personalitat artística discrepa de les altres, seria la complexitat. Ho apuntà Csikszentmihalyi després de trenta anys d'investigació. «Un ser creatiu, en lugar de ser un “individuo”, es “multitud efervescente”» (1998:93).

¹⁵ Una antinòmia és una contradicció sota un mateix concepte o dins un mateix sintagma, especialment entre dues proposicions que, considerades separadament, semblen igualment fonamentades. Definició extreta de:
<http://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=antin%F2mia&operEntrada=0>.

La ciència també ha contribuït a formular algunes hipòtesis sobre aquesta qüestió. El 17 d'abril del 2014, la BBC publicava una notícia que podia explicar bona part d'aquesta aparent diferència. Un estudi publicat a la revista *NeuroImage* revelava que els artistes tenen el cervell estructuralment diferent dels que no són artistes. Els participants, vint-i-un estudiants d'alguna disciplina artística i vint-i-tres més que no treballaven en cap àmbit de l'art, van ser sotmesos a un escàner cerebral anomenat *voxel-based morphometry*. Els resultats demostraven que els artistes estaven proveïts de més quantitat de substància neuronal a les àrees relacionades amb els moviments motors, la memòria de procediment i les imatges visuals. D'entrada ens suggereix que el talent pugui ser innat. Ara bé, com en altres àrees de la ciència, l'exacta interacció entre allò que és natural i allò de què el cos s'ha nodrit, resta indefinit. Tanmateix, l'entrenament i l'educació rebuda juguen un paper crucial en l'habilitat de l'artista. Aquest és un fet indiscutible, com subratllen els autors de l'estudi. Entre ells, Rebecca Chamberlain, que és de l'opinió que cal aprofundir més en el tema i estudiar com és que els artistes veuen el món diferent. «*The people who are better at drawing, for instance, really seem to have more developed structures in regions of the brain that control for fine motor performance and what we call procedural memory*»¹⁶. (Hogenboom, 2014)

Un escàner més detallat demostrava també que el grup d'artistes tenia una quantitat important de substància grisa a l'àrea del cervell, anomenada *precuneus* –al lòbul parietal–, que l'altre grup no tenia en les mateixes proporcions. Aquesta regió està involucrada en una àmplia varietat de funcions, però potencialment en aquelles que estan relacionades amb la creativitat. El doctor Chamberlain afirmà que això proporciona l'habilitat de manipular dins el cervell les imatges visuals concebudes, combinant-les i desfent-les. A més, els participants van dur a terme diferents tasques on havien de dibuixar. D'aquesta manera l'equip d'investigació va poder comprovar la correlació entre el seu rendiment, la substància grisa i la substància blanca dels respectius cervells. La substància grisa està composta de nervis de cèl·lules, mentre que la blanca és la responsable de la comunicació entre les zones on es troba aquesta primera. Tot i això, no se sap clarament què comporta l'augment de la substància neuronal, atès que la focalització d'una habilitat fa que el cervell canviï. Recordem que el cervell és increïblement flexible a l'hora de respondre a un entrenament psíquic, i hi ha enormes diferències individuals que tot just ara s'estan començant a aprofitar, d'acord amb la recerca feta per Chamberlain.

Altres estudis realitzats, específicament en músics, suggereixen la mateixa conclusió, ja que tots presenten un processament millorat en les àrees tractades. No obstant això, i com apunta el catedràtic

¹⁶Aquells que són millors dibuixant, per exemple, semblen tenir realment més desenvolupades les estructures que es troben a la part del cervell que controla el rendiment de la motricitat i la memòria de procediment. (Traducció pròpia). La cita es troba a <http://www.bbc.com/news/science-environment-26925271>.

de la University College London, Chris McManus, és molt difícil distingir entre quins aspectes del talent artístic són innats i quins apresos. Fan falta molts més estudis amb adolescents per veure com es desenvolupa el cervell a mesura que creixen, i poder determinar el que és biològic i ve de naixement. I cal tenir en compte que la mostra –de quaranta-quatre estudiants–, pot no incloure moltes possibilitats que altres persones de característiques similars sí que poden tenir. Malgrat tot, aquest estudi traça el camí per on s’ha de començar a indagar en aquest terreny.

Per altra banda, no es pot descuidar tampoc el *fort impuls creatiu* que diferencia les persones a l’hora d’escollir un camí o un altre de petits. Aquest impuls apareix al llarg dels anys en aquells que esdevindran artistes. Segons sembla, després d’estudiar també la personalitat de molts genis creatius, Howard Gardner s’adonà que tots ells presentaven una certa immaduresa, tant emocional com mental, que podia anar associada amb la creativitat. Val a dir que a aquest psicòleg americà se’l coneix sobretot per haver qüestionat la noció tradicional d’intel·ligència. De la investigació al·ludida anteriorment, en conclugué que aquest grau d’ingenuïtat, al seu torn, facilita l’ús d’una fluïdesa, una flexibilitat i una originalitat a l’hora d’establir associacions inusuals entre elements diferenciats que permetrà a l’artista tenir idees atípiques o més creatives. En altres paraules: és com dir que en l’artista adult s’hi troba encara la llavor del nen que va ser.

2.2. La dona artista

*He assassinat l'àngel de la llar,
i no ha estat fàcil*

MARIA AURÈLIA CAPMANY

L’escriptora britànica i destacada feminista Virginia Woolf dóna vida a una imaginària germana de Shakespeare a l’obra *Una cambra pròpia*, publicada l’any 1929. Un llibre que tracta el tema de la condició femenina i l’alienació de la dona en la societat. Woolf es formulà una qüestió i n’oferí també la resposta. Què hauria ocorregut si Shakespeare hagués estat una dona? La mateixa capacitat creativa, el mateix talent i les mateixes ganes d’engolir el món, el mateix esperit d’aventura i ànsies de coneixement. Però una diferència: el gènere. La novel·lista més famosa del cercle de Bloomsbury ho tenia clar del tot. La suposada dramaturga s’haguera prostituït i hagués acabat –segons imagina l’autora–, embarassada d’algun dels actors de les seves obres i, inevitablement, condemnada al suïcidi. Perquè la societat, tradicionalment bastida sobre un model patriarcal, ha relegat la dona a l’esfera privada i a entomar el rol de submissa, de mare i esposa, al capdavant. I l’art, com a mirall d’aquest model social, és igualment masculí i ignora, menysté i invisibilitza l’obra i la figura de la dona artista. Fixem-nos si no en quants noms femenins coneixem i podem nombrar d’artistes, galeristes, directores de museus, comissàries o de dones associades a esferes artístiques o creatives. És

indiscutible que la figura masculina sempre és l'artífex que apareix a la palestra com a capdavanter i protagonista visible.

Sortosament, s'ha avançat molt en el terreny de la conquesta de la igualtat de gènere, des de principis de segle. Hem d'acceptar, però, que encara queda molt camí per recórrer. Quan cerquem en una història global de l'art, quasi sempre hi trobem noms en femení a compte gotes, i s'hi ignoren un bon grapat d'altres veus de dones. Tant poden ser artistes que van sacrificar la seva carrera per posicionar-se en favor del seu marit, com d'altres a qui se'ls va manllevar l'estil i elles van passar a ocupar un segon pla. No es pot negar que del talent de l'escultora francesa Camille Claudel no se'n parla si no és a través de la relació sentimental que va tenir amb el famós escultor Auguste Rodin. Si en volem una prova fefaent, només cal que busquem els seus respectius noms a la Viquipèdia. Mentre que en l'entrada de Rodin, el nom de la seva amant no surt fins al tercer punt de la biografia, en la de Camille Claudel, a les primeres línies de la introducció ja podem llegir el nom de l'escultor francès.

La lluita per l'apreupament i reconeixement de l'art femení ha estat gairebé sempre silenciosa però constant. No és fins a finals dels anys seixanta, principis dels setanta, que es crea un moviment artístic i feminista amb la voluntat de rescatar de l'oblit i valorar el treball de les dones en el món de l'art, que alhora pretén explorar el paper que han tingut aquestes en la història. Tot i això, és cert que al segle XVIII ja es comencen a sentir veus d'una primera onada feminista. De fet, la creació artística entre les artistes neix en el mateix moment en què ho fa la masculina. És a dir, quan comença la humanitat. Però és evident que això no s'ha traslladat als llibres de text o d'història, i segurament aquesta absència explica que no en siguem prou conscients. El primer exemplar documentat d'una obra d'art pictòrica firmada per una dona es remunta sorprenentment a l'alta Edat Mitjana. Tenint en compte que els pintors no signaven les obres durant aquesta època, de la mateixa manera que tampoc ho feien els escriptors, encara crida més l'atenció. Aquest exemplar es troba actualment a la catedral de Girona, signat amb la inscripció: «Ende, pintora i servent de Déu», al costat de la del monjo Emeterio.

Durant el segle XV es produí un canvi de valoració de l'artista que s'allargà fins a finals del Renaixement i el Barroc. Si bé tots ells reivindicaven la pintura, escultura, literatura o música com a forma d'art liberal, ja que requeria una intensa activitat intel·lectual i espiritual, pel que feia a les dones el tracte seguia essent el mateix. Es considerava que el bon artista havia de tenir coneixements de geometria, física, aritmètica, anatomia, literatura (o humanitats), música, i dibuix i pintura. Les dones, per la seva banda, només podien rebre la formació d'aquestes tres últimes habilitats; i sempre i quan pertanyessin a la noblesa. Com passà, per exemple, amb Sofonisba Anguissola a la cort castellana, i Levina Teerlinc a l'anglesa. Si no es complia aquest requisit, qualsevol dona que volgués dedicar-se a l'art, havia de fer-ho de la mà d'un home que també s'hi guanyés la vida. A resultes d'aquesta situació desfavorable, la possibilitat d'esdevenir artista per moltes dones era nul·la o només

possible si tenien el marit o el pare que també ho fos. I el seu nom, quedaria igualment relegat a la figura masculina. Aquest va ser el cas de Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi o Luisa Roldán.

Cal deixar constància del fet que la informació que ens ha arribat fins avui s'incrementa significativament a la segona meitat del segle XX, amb la segona onada de teoria i pensament feminista. Ara bé, al XIX ja eren moltes les dones que decidien desobeir els manaments socials i endinsar-se en el món de la creativitat, encara que sabien que romandrien a l'ombra dels homes. Recordem que un segle abans tingué lloc la primera onada de feminisme. L'escriptora Olympia de Gouges reivindicà a la *Declaració de Drets de la Dona i la Ciutadana* (1791), el dret femení a poder participar en política i, en menor mesura, altres àmbits. En aquest primer moment veiem, tanmateix, que el document no presta massa importància a temes de caire artístic, tot i que el segle XVIII fou un segle de grans revolucions i canvis. Més endavant, durant el despotisme il·lustrat s'amplià tot el camp professional de les dones, sobretot en l'ensenyança acadèmica i artística. No obstant això, el sexe femení continuava essent majoritàriament exclòs de les acadèmies i dels concursos d'art, com ho era per exemple del prestigiós *Prix de Rome*. L'accés a aquestes acadèmies de pintura i escultura depenia exclusivament dels membres que el controlaven. Les poques que tenien el privilegi d'entrar-hi, tenien prohibida totalment l'assistència a les classes de dibuix del cos humà nu. Inevitablement, aquesta exclusió dificultava una formació sòlida que les posicionés al mateix nivell que la resta d'estudiants homes, ja que estaven obligades a cultivar gèneres menors, com el retrat, el paisatge o la naturalesa morta.

L'afany ple de dificultats de les dones per emergir a la superfície, es mantenia constant. Els grans pensadors del moment, però, s'ocupaven de posar les traves per impedir l'assoliment d'aquestes fites. Rousseau és un dels filòsofs que considerava natural la desigualtat entre els dos sexes, i defensava l'obligació que tenia la dona de ser una bona mare i esposa. A més a més, la dona també havia de posseir les virtuts de renúncia, domesticitat i castedat, considerades innates al «caràcter femení». Les artistes de l'època, sobretot britàniques i nord-americanes, es van veure obligades a trobar mètodes indirectes i subversius per traduir la seva disconformitat i el seu malestar causat pels rols suposadament adquirits per herència natural i biològica. Per posar un exemple, en la literatura s'utilitzava l'escriptura obliqua, críptica, subversiva i irònica, on feia falta llegir entre línies.

Ja al segle XIX, el nombre d'artistes femenines augmentà de manera considerable. Paradoxalment, els papers *imposats* biològicament continuaven restringint el model femení en tots els camps professionals. L'obligació d'esdevenir l'*àngel de la llar*, de fet, havia adquirit una rellevància fins i tot superior a la que tenia a finals del segle XVIII. Aquelles que volien dedicar-se a l'art o a la creació eren titllades d'histèriques. De totes maneres, l'inici d'aquesta creença o l'aplicació d'aquesta etiqueta, ja venia d'abans, encara que fou en aquest moment quan la idea va generalitzar-se i

expandir-se més. Segurament va ser degut a l'increment sobtat d'artistes dones i a la influència negativa de psiquiatres, psicòlegs i ginecòlegs que havien començat a tractar aquest tema des d'una vessant científica.

Per altra banda, el moviment sufragista tragué a la llum els nombrosos problemes a què havien de fer front les dones, des de l'àmbit social, econòmic i psicològic. Endemés, es van fer grans esforços per documentar la situació que patien les dones i se les va incitar a buscar la seva identitat en el marc de la societat patriarcal en la qual vivien. L'objectiu era trencar el mite de la dona submissa, tancada a casa, ja que aquesta era l'única via per mitjà de la qual cadascuna podia trobar la seva identitat, el seu jo personal i únic. Com afirmà Virginia Woolf, «*before we women can write, we must kill the angel in the house.*»¹⁷ (Gilbert and Gubar, 1979: 596) En resum, era necessari «matar» l'ideal estètic que les havia estat recloent i condemnant, abans no poguessin començar a escriure, pintar o compondre. Per contra, les etiquetes de «boja» i «malalta» s'ocupaven de tacar els seus noms i la seva honra.

2.2.1. La boja i l'art

The Madwoman in the Attic.

CHARLOTTE BRONTË

*I would give up the essential; I would give my money; I would give my life for my children, but I wouldn't give myself. I can't make it more clear; it's only something which I'm beginning to comprehend, is revealing myself to me*¹⁸. (Chopin, 1899:122)

Aquelles que s'atreuen a desafiar el model dominant es convertien en bruixes, monstres o figures demoníques. Si una dona agafava la ploma o el pinzell esdevenia una boja o una histèrica que calia censurar per evitar-ne i prevenir-ne el contagi. Les artistes del segle XVIII tampoc pogueren esborrar aquesta taca negra que els queia al damunt. Són un bon nombre les dones que parlen a través de les seves obres de la relació entre haver nascut dona i ser titllada de boja. L'americana Kate Chopin va voler encarnar en el personatge d'Edna Pontellier, el conjunt de dones que volien treballar en l'art i que maldaven per trobar la pròpia identitat en un mar de noms masculins. La novel·la *The Awakening* (1899), un fragment de la qual hem col·locat a la capçalera, vol transmetre aquest despertar social i sexual que tota dona començava a experimentar, essent alhora un relat autobiogràfic de l'autora.

A finals dels anys setanta, Sandra Gilbert i Susan Gubar amb un estudi magistral sobre les dones escriptores, *The Madwoman in the Attic* (1979), traduït al castellà per *La loca del desván*, presenten

¹⁷ Abans que les dones puguem escriure, hem de matar «l'àngel de la llar». (Traducció pròpia).

¹⁸ Donaria l'essencial; donaria els diners; donaria la meua vida pels meus fills, però no em donaria a mi mateixa. No ho puc dir més clar; és justament una cosa que estic començant a comprendre, que em revelo a mi mateixa. (Traducció pròpia)

una teoria de la història literària femenina en forma de diàleg entre les dones escriptores del segle XIX i la tradició patriarcal. El títol d'aquest estudi, de fet, s'inspira en la novel·la clàssica de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, més precisament, en l'episodi en què Bertha Mason és tancada a l'àtic pel seu marit. Les protagonistes femenines de les obres de les escriptores de l'era victoriana estudiades, sovint oscil·len entre allò angelical i diabòlic, i en què predomina la mirada masculina, segons la qual les dones són qualificades de pures o impures. Evidentment, gairebé totes les autores de l'era victoriana poden ser o són vistes com les *boges de l'àtic*. És a dir, dones que han desobeït les ordres socials i s'han dedicat amb més o menys èxit, a allò que realment les apassionava, l'escriptura.

Podem constatar, per tant, que el gènere femení *era* fàcilment manejable, de caràcter impulsiu i poc reflexiu, fet que l'incapitava per esdevenir un bon artista. I si després d'aquesta reflexió estesa arreu durant els segles XIX i XX, alguna encara s'atrevia a voler esdevenir poeta, compositora, o pintora professional, de segur que se la miraria de reüll, se la criticaria i no se li permetria viure de la seva passió. Només la dona boja volia dedicar-se a l'art.

Als inicis del segle XX, la imatge de la *dona boja* va variar una mica. Si bé la percepció i les condicions seguien essent les mateixes, s'hi sumà el tema de la sexualitat. Amb el suport de les teories de Freud, la dona artista es caracteritzava per ser una criatura «avalotada, moguda pels impulsos sexuals, incontrolable i perillosa» (Sancho, 1995:112). Dones que en les seves ànsies artístiques i d'ambició, dissimulaven, miraven a una altra banda o acceptaven la pròpia destrucció. D'aquesta, les imatges de les dones com a éssers frustrats s'estenien amb desmesura. Especialment en el cas de les poetes. També passava el mateix amb les dones músiques, que eren totalment ignorades, ridiculitzades o tractades com a insípides a l'hora de compondre o tocar un instrument. I en el camp de les arts plàstiques, les dones eren copistes forçades, muses i imitadores fidels de la realitat, però mai podien crear ni aspirar a esdevenir grans genis innovadors.



FIGURA 5. Retrat de Camille Claudel, 1884.
FONT: <http://islamhoy.com/cultura/la-pasion-de-camille/>

Ja hem esbossat anteriorment el relat de Camille Claudel. L'alumna excel·lent de Rodin. La seva fidel amant. Ell, casat i promiscu, no volgué mai deixar la seva esposa ni tampoc l'altra amant «estable», Rose Beuret, per entregar-se a la jove escultora. Li robava les idees mentre l'alimentava d'un futur

junts i d'un amor postís. A la correspondència exhibida al Museu Rodin de París, hi ha les cartes on Rodin deixa palesa la seva promesa, mil vegades trencada, que Camille seria l'única dona de la seva vida. Després de ser profundament humiliada per l'escultor quan aquest l'obligà a avortar, Camille es tancà al seu estudi i no parà d'esculpir caps de nens, molts dels quals eren destrossats immediatament. Aquí començaren els deliris i la mania obsessiva que Rodin la perseguia i li manllevava les seves obres del taller. Tot i que la malaltia li jugava males passades, és cert que l'escultor se li enduia les obres, com si fossin propietat seva. La societat va donar-li l'esquena assenyalant-la com a folla. La tancaren durant trenta anys al manicomi de Montdevergues, prop de París. No la visità mai ningú de la família. No tenia amics. L'única excepció fou la del poeta Paul Claudel, germà de l'artista, que molt esporàdicament li feia alguna visita. Morí sola, tancada al manicomi, abandonada pel món. I sense haver vist la seva obra publicada ni haver assaborit el sabor de la fama. Una víctima més de la societat misògina, envejosa i patriarcal del moment.

No podem oblidar l'esforç esmerçat pel feminisme, com hem avançat anteriorment. En efecte, les dones artistes van tenir un paper clau en aquesta transició. El fet d'abordar temes amb total llibertat, sobretot el de la nuesa i el cos, en general, va permetre aquest canvi en l'estètica i en el contingut de l'art femení. No obstant això, s'havia d'aconseguir retornar la dona al seu «lloc natural», és a dir, a la llar amb la família, enamorada i casada amb el seu home. L'escriptora, filòsofa existencialista i feminista francesa, Simone de Beauvoir, ho denuncià amb aquests termes: «las mujeres han sido condenadas a la inmanencia y no a la trascendencia». (Posada, 2000). Amb l'arribada de la segona onada del feminisme entre els anys cinquanta i seixanta, la protesta social continuà i fins i tot, s'accentuà. Segons la tesi de l'assaig *El segon sexe* (1949) de Beauvoir, el món masculí és la norma, les desigualtats entre home i dona s'imposen a totes les esferes de la vida quotidiana i, per tant, el punt de vista de la dona no es té en compte per res. En aquest context, les dones artistes habiten en una cultura hostil, on abunden les imatges femenines erotitzades i estereotipades.



FIGURA 6. Séraphine de Louis al seu estudi, 1920.
FONT: <http://www.mensongepsy.com/wp-content/>

Séraphine de Louis mai pogué estudiar pintura. Des de petita va veure's obligada a treballar, ja fos al camp ajudant la seva humil família o de criada per guanyar-se una mica millor la vida. Quedà òrfena a l'edat de sis anys i la seva germana gran se'n féu càrrec fins que ella va valer-se per si sola. Mentre

treballava en una casa a Senlis, el galerista Wilhelm Uhde descobrí el seu talent i li comprà totes les obres. Tot i el miracle aparent que la salvà de la misèria, la Segona Guerra Mundial la faria caure en la més profunda desesperació. A partir del 1932, Séraphine de Louis no deixà de pintar, amb desesperació i bogeria, com si no pogués fer cap altra cosa, fins que l'internaren al psiquiàtric d'Erquy, al nord de França. Uhde no la visitava, ni ella tenia més amics que l'anessin a veure. Tancada allí dintre, tampoc no la deixaren pintar mai més, argumentant que la seva psicosi crònica no li ho permetia. Ella, que ni tan sols havia comentat explícitament que volia dedicar-se a l'art, va ser silenciada igualment per l'ombra fosca i condemnatòria de la *dona boja*, l'artista insensata que aspirava a ser reconeguda pels seus quadres. Amb setanta-vuit anys va morir sense haver sortit d'aquelles parets ofegadores. El seu cos descansa ara en una fossa comuna, com la resta de morts per la guerra.

Durant la dècada dels setanta tingué lloc la tercera onada del feminisme, caracteritzada per una gran emergència de la teorització d'aquest moviment, que aleshores qüestionà, sobretot, el tema de la jerarquia sexual. *Política sexual* de Kate Millet, *La Dialèctica del Sexe* de Shulamith Firestone i *Feminisme i Psicoanàlisi* de J. Mitchell s'erigiren en un important cos teòric dins la perspectiva feminista. Al seu torn, la crítica feminista d'art als Estats Units tenia vàries propostes per dur a terme: «un atac a la discriminació, un perpetu qüestionament de les normes i els valors establerts, la recuperació de les artistes oblidades, l'aplicació dels valors feministes a l'art i una crítica revisionista de la imatge de la dona en l'art i de la hegemonia patriarcal» (L. F. Cao, 2000: 41).

El 1975, Any Internacional de la Dona, suposà un punt d'inflexió tant per la teoria com per la pràctica del moviment. Es diferenciaren dues tendències globals dins del corpus teòric: el feminisme d'igualtat, més freqüent a Anglaterra. I el de la diferència, originat a França, i amb Luce Irigaray, filòsofa i lingüista, de màxima representant i referent. En paral·lel, s'incorporà el concepte de *gènere*, a partir de la idea que «el que és femení i el que és masculí» respon a construccions culturals –que van més enllà del sexe, purament biològic.

Quant a la investigació musical d'orientació feminista, cal situar el inicis entorn els anys vuitanta. Les dones compositores sempre havien estat les que es mantenien més al marge de tots els avenços i innovacions. El seu estudi se sustentà bàsicament en cinc punts diferents: aspectes de gènere dins la teoria musical tradicional, construccions musicals de gènere i sexualitat, gènere i sexualitat a la narrativa musical, la música com a discurs del gènere i, finalment, les estratègies del discurs de les dones músiques. En el món anglosaxó tingué un major desenvolupament. Seguint a Teresa Cascudo, la recuperació de compositores oblidades s'ha de resseguir a partir de l'Alemanya romàntica (segle XVIII). Clara Schumann, Fanny Hensel, són dos noms destacats. Posteriorment, també trobem veus conegudes com la de Maria Antonia Walpurgis de Baviera, Teresa Carreño i Yoko Ono. El que

sembla prevaler de la creació musical realitzada per dones és el caràcter subversiu que en caracteritzava algunes, segons Cecilia Piñero. En altres, però, és l'actitud pragmàtica que les defineix. I per últim, i solament per a un grup reduït, la poca producció d'obres, no massa extenses, també és un aspecte clau perquè les de gran format era impossible que poguessin interpretar-se mai.

Recuperar i abordar el tema de les dones compositores i músiques és difícil tant per la manca o escassetat de fonts com per la mirada androcèntrica des de la qual s'ha tractat quan hi ha hagut anàlisis. Tot i que en les cultures clàssiques la presència de divinitats femenines, com les filles de Júpiter, que componien pels grecs, és abundant, el nom de compositores reals és inexistent més enllà de la mitologia. Les muses eren fictícies i l'única creació que s'atribuïa a les dones era la de crear vida. Aquesta concepció es mantingué amb els anys. Mentre l'artista home, que arribava a la fama, era reconegut i recordat, les dones seguien el viatge clandestinament, amagant-se sota els vels de l'anonimat. Havien de demanar perdó pel seu atreviment a voler-se apropar al món de l'art o renunciar a la seva autoria tot cedint-la a figures masculines del seu entorn familiar. A més a més, com Virginia Woolf denuncià a *Una Cambra Pròpia* (1929), els prejudicis sobre la dona compositora eren evidents o es corroboraven amb paraules com les del doctor Johnson, el 1928. Deia: «una dona component és com un gos caminant sobre les potes del darrere. No ho fan bé però és admirable: ho aconsegueixen» (Woolf, 2014:70).



FIGURA 7. Retrat de Maria Anna Mozart, 1785
FONT: https://en.wikipedia.org/wiki/Maria_Anna_Mozart



FIGURA 8. Retrat d'Alma Marie Schlinder, 1899.
FONT: <http://nuvomagazine.com/magazine/autumn/>

Maria Anna Mozart, germana gran del compositor i pianista classicista, era igualment una nena prodigi. Amb divuit anys, però, la seva carrera es va veure troncada. L'any 1814, quan complí la majoria d'edat, els seus pares li prohibiren tornar a exhibir el seu talent en públic. Havia assolit l'edat per contraure matrimoni i totes les despeses que calien per promoure un dels dos joves, s'havien de destinar al petit Wolfgang, evidentment. «La sociedad era tal que, aunque había mujeres compositoras, eran los hombres los grandes beneficiados, pudiendo mostrar su trabajo ante la nobleza. Las mujeres no podían competir. Si ellas hacían dinero con su música, se las consideraba prostitutas»,

assegura Sylvia Milo a *The Other Mozart*¹⁹. I en efecte, aquest final no era el que la família Mozart volia per a la seva filla.

Un cas similar fou el d'Alma Marie Schlinder. El gran compositor, director d'orquestra i pianista austríac, Gustav Mahler, a banda de robar-li el seu cognom –pel qual se la coneixeria més endavant–, li demanà explícitament que deixés la música després del seu casament. Ho féu en aquests termes: «Tú tienes que ser lo que yo necesito. Una esposa y no una colega [amb qui hauria de compartir una rivalitat estranya]». I així, Alma deixaria escrit: «Nada ha fructificado en mí: ni mi belleza, ni mi espíritu, ni mi talento» (Jabif, 1998:34).

Como estaba igualmente decidida a demostrar que podía ser mujer poeta y tener también lo que entonces se definía como «una vida plena de mujer», a los veintiocho años me lancé de cabeza al matrimonio y tuve tres hijos antes de cumplir los treinta. [...] En la época en que nació mi tercer hijo, sentí que tenía que considerarme a mí misma un fracaso como mujer y un fracaso como poeta, o bien intentar encontrar algún tipo de síntesis que me permitiera entender lo que me estaba ocurriendo. [...] Estaba escribiendo muy poco, en parte por fatiga, esa fatiga femenina de ira reprimida y pérdida de contacto con el propio ser; en parte por la discontinuidad de la vida femenina, con lo que implica de atención a cosas nimias, recados, un trabajo que otros deshacen constantemente, las necesidades constantes de los niños pequeños. [...] No estoy diciendo que para escribir bien, o pensar bien, haya que dar la espalda a los demás o convertirse en un ego devorador. Ése ha sido el mito del pensador y artista masculino, y no lo acepto. Pero ser un ser humano femenino que intenta cumplir las funciones femeninas tradicionales de una manera tradicional sí está en conflicto directo con la función subversiva de la imaginación. (Rich, 2001:167)

Pel que fa a la literatura, ja hem vist que segurament és la disciplina que més va lluitar, i de manera constant, per transformar la condició de la dona escriptora. L'anàlisi radical que Adrienne Rich esbossà a *Sangre, pan y poesía* (2001), reuneix els factors històrics, geogràfics, racials i culturals que les dones han hagut de suportar amb els anys. A més de deixar-ne un llegat a les generacions futures. En les línies de més amunt, Rich rebutja per a la dona creadora, el model masculí de «l'ego devorador». Tanmateix, posa al descobert el conflicte en què es troba la funció subversiva de la imaginació amb les funcions tradicionals que s'atorguen a la dona. Un dilema, aquest, que ja havia plantejat abans Woolf. A Catalunya, poetes com Maria-Mercè Marçal s'uniren a la causa i teoritzaren obertament sobre la seva condició de dones i creadores, pel cap baix, doblement discriminades. Marçal també impregnà els seus versos i la seva poesia d'aquesta reivindicació i de la lluita femenina. Heus aquí un fragment on la poeta catalana mostra la necessitat de crear, de versar, la seva poesia:

No puc pas resseguir a la menuda els anys que separen aquella antiga xiqueta de la dona intenta respondre la doble pregunta: qui sóc, perquè escric. [...] D'un sol cop d'ull, em sedueix de veure, en el mirall dels meus versos, dels meus llibres, una serp i les seves mudes de pell: mudes que parlen i alhora resten mudes. La serp potser és com aquella que la meua mare em deia que hi havia dalt d'un sostremort: la seva intenció era d'evitar que m'hi enfilés per una escala de mà massa insegura. Jo pujava sigil·losament, fins que, dos o tres travessers abans d'arribar-hi al capdamunt, la veia,

¹⁹*The Other Mozart* és una obra de teatre dirigida per Isaac Byrne i escrita, produïda i interpretada per Sylvia Milo l'any 2015.

veia la serp com es despertava i, de l'esglai, arrenca a córrer fins a baix de tot. Per tornar-hi, un i altre cop, sense esmena. Temptació o repta, transgressió i mancança: l'escriptura. El sostremort de la serp era a la casa on vam anar a viure en deixar la masia, llavors del primer trasllat. Potser la primera metàfora. (Mercè Marçal, 2004:23-24)

Gary Snider, més conegut com a Gary Snyder, deia que se sentia desconcertat davant les dones que volien escriure. Segons el poeta i assagista nord-americà, si bé es podia comprendre la psicologia dels poetes masculins, desconeixia totalment el que ocorria en les *psique* de les dones poetes. Però elles hi eren. Les seves famílies les feien tancar en manicomis, les sotmetien a tractaments d'electroxoc, i elles hi seguien essent. I seguien escrivint poesia. Elise Cowen, n'és un exemple. En la seva poesia començà a parlar de nous temes inèdits i donà nous enfocaments a la menstruació, el part, l'avortament, els fills, la frustració d'estar marginada en el món artístic i literari i la invisibilitat. Convertí, de primera mà, el que és domèstic i quotidià, en un tema literari que no es trobava –ni es troba– entre els dels homes. Així se l'apartà de la poesia i se li posà l'etiqueta de boja. Amb vint-i-nou anys d'edat es tragué la vida amb el suïcidi.

La dona boja, la *femme fatale*, l'artista prostituta, lluitava *bojament* –mai millot dit– per esdevenir el que desitjava ser, una artista. Però l'estigma de la bogeria és fonda; un procés subjectiu ancorat irreversiblement al particular deteriorament femení. La dona boja és denominada així quan decideix trencar els rols socials d'una suposada feminitat i identitat que limita unes característiques i té unes determinades obligacions, activitats i deures que ha de complir. Quan abandonen el rol de mares, esposes o filles, la bogeria les assalta impetuosament. D'aquesta manera, el concepte deixa de ser estrictament patològic i abisma els límits de la paraula, la imatge i el so. Se situa a gran distància de la conceptualització clínica i ben a prop del «comportament diferenciat» del gènere. Tota dona escriptora és una supervivent, afirmà Tillie Olsen en el seu llibre sobre els silencis de les poetes i les novel·listes. Així que podríem extrapolar aquesta categoria a la dona artista, ja que no hi ha una frase més idònia per referir-nos a totes elles. De manera inequívoca, tota dona artista és una supervivent.

3. EL VINCLE ART I SUÏCIDI

Cada suicidio es un sublime poema de la melancolía

HONORÉ DE BALZAC

Life imitates art far more than art imitates life

OSCAR WILDE

Hay un sauce de ramas inclinadas sobre el arroyo
que en el cristal del agua deja ver sus hojas cenicientas.
Con ellas hizo allí guirnaldas caprichosas,
y con ortigas, y margaritas, y esas largas orquídeas
a las que los pastores deslenguados dan un nombre grosero,
pero nuestras doncellas llaman dedos de muerto.
Cuando estaba trepando para colgar su corona de hojas
en las ramas sesgadas, una, envidiosa, se quebró,
cayendo ella y su floral trofeo
al llanto de las aguas. Su vestido se desplegó,
y pudo así flotar un tiempo, tal como la sirenas,
mientras cantaba estrofas de viejos himnos,
como quien es ajeno al propio riesgo,
o igual que la criatura oriunda de ese elemento
líquido. No pasó mucho tiempo
sin que sus ropas, cargadas por el agua embebida,
arrastrarán a la infeliz desde sus cánticos
a una muerte de barro. (Shakespeare, 1600:acte quart)

Quin so té la vida quan s'apaga? Quina textura, quina forma o quin color? Com es pot plasmar sobre paper, amb tinta o carbonet el que representa la vida quan perd tot el sentit? Quines són les paraules que millor s'ajusten a la definició de per què es vol o s'està disposat a morir? Quina és la melodia més adient per representar el motiu o motius que ens empenyen a abandonar el viure? I a prolongar-lo?

De la Grècia antiga amb l'heroi Àyax, que s'entravessà amb la seva pròpia espasa, fins a les fotografies de Man Ray i Andy Warhol, veiem que l'art ha retratat el suïcidi. La finalitat d'aquesta necessitat de transmissió emocional i artística és poc clara, per no dir totalment subjectiva. No tot aquell que pinta, escriu o compon sobre la mort vol fer arribar el mateix sentiment o missatge al públic receptor. No obstant això, independentment de quin sigui el fi, l'obra resultant sempre se'ns presenta com excessivament desconcertant i colpidora. Transversal, fins i tot. Perquè la mort –i amb ella el suïcidi– ha estat present en la nostra vida des dels seus inicis i, per tant, també en l'art.

Encetant aquest recorregut per la literatura, no cal anar gaire lluny per veure'n algunes mostres: Carmesina a *Tirant lo Blanch*, de Joanot Martorell, decideix seguir a la tomba al seu marit arran de la mort d'aquest. Un suïcidi romàntic, que també trobarem a *La Celestina*, *Anna Karenina* o amb *Romeu i Julieta* de Shakespeare. Una altra obra d'art que posa al descobert els sotracos de l'ànima que

conduïen a aquesta decisió *fatal* és *Werther*, de Goethe. El gran poeta de la vida, que va fer que Werther se suïcidés perquè ell pogués seguir vivint, estimant i creant (Priante, 2012).



FIGURA 10. *El suïcidi d'Àyax*, estàtua de bronze procedent de Populonia, s. V aC. FONT: *El Arte del Suicidio*, de Ron M. Brown, 2002.



FIGURA 9. *Gàlata suïcidant-se sobre el cos de la seva dona*, còpia romana a partir de l'original. Marbre, 230 aC.
FONT: *El Arte del Suicidio*, de Ron M. Brown, 2002.

De totes maneres, les mostres més antigues de les interpretacions artístiques del suïcidi s'inicia des del punt de vista cronològic –podríem dir que gairebé també filosòfic– amb la mort d'Àyax (fig. 9). Una mort a la vegada masculina i heroica, amb els seus propis desenvolupament i història, com afirma A. C. Pearson, al seu llibre *The Ajax of Sophocles* (1907). El mite, que presenta dues versions diferents, ha estat representat sobretot en escultura, una de les més famoses és la que actualment es troba exhibida al Museu Arqueològic de Florència. El gladiador està esculpit just en el moment a punt de caure sobre la seva pròpia espasa. La inclinació del seu cos forma un angle de 45°, amb la cama doblegada i la cara girada, mentre estén el braç desesperadament. La «bogeria d'Àyax» queda patent. Així doncs, podem preguntar-nos què significa aquesta representació primitiva de la mort voluntària en aquesta època. Tal vegada sigui massa simplista relacionar la bogeria momentània induïda per la deessa Atenea²⁰ com a plantejament de gènere, però el mite de la dona i la bogeria sempre ha tingut repercussions en l'art, ja des de la cultura grega. De totes maneres, la mort en si posseïa un aspecte femení en la mitologia, on se suposava que aquesta era la «germana del somni» o la «filla de la nit» (M. Brown, 2002).

També apareix una figura femenina, en l'escultura *Gàlata suïcidant-se sobre el cos de la seva dona* (fig. 10). En aquest cas la llegenda explica que un jove gàlata, matà primerament

a la seva esposa i llavors se suïcidà ell, ja que no podia suportar l'impacte de la seva mort. Aquesta escultura pretén commemorar la història dels gàlates –altrament celtes. De totes maneres, en l'obra la dona hi té un paper crucial i suggereix que sigui ella un possible causant d'aquest cas de mort voluntària.

²⁰ Per llegir el mite complet, vegeu https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81yax_el_Grande.

Hem parlat ja de la novel·la de Kate Chopin, on la protagonista posa fi a la seva vida consumant el suïcidi, però les referències d'aquest acte en la literatura, tant en novel·la com poesia o teatre, són colossals. *Beloved* (1987) de Toni Morrison o l'obra de Gustav Flaubert per excel·lència, *Madame Bovary* (1857), en són un exponent crucial. En el cas del personatge principal d'aquesta segona novel·la, Emma Bovary, qui desitjava una vida romàntica però amb intriga per poder escapar així de les banalitats de la vida provincial com a esposa d'un metge, el suïcidi es presentava com a la millor opció i la més agraciada. Amb l'esperança de morir amb encant, la protagonista es beu un bol d'arsènic, que la porta a la mort al final de l'obra. S'ha associat aquest afer a una manca d'adherència a la realitat per part de la protagonista. Vegem-ho breument amb la innocència amb què aparentment presenta el seu suïcidi la senyora Bovary:

“Ah! it is but a little thing, death!” she thought. “I shall fall asleep and all will be over. She drank a mouthful of water and turned to the wall. The frightful taste of ink continued. “I’m thirsty; oh! So thirsty!” she sighed²¹. (P. Anderson, 2004:215)

Seguim dins la literatura. De nou William Shakespeare, en l'obra del qual el suïcidi és un tema recurrent. A tall d'exemple, és obligatori citar *Hamlet*, amb la presència d'Ofèlia. Una figura femenina, atemporal, mítica, la mort de la qual reproduïm al capçal d'aquest capítol. La metàfora de la dona que s'ofega en les aigües de les pròpies emocions, perquè la bogeria la rebolca més enllà, fins al suïcidi, després que el seu amant hagi assassinat el seu pare. Aquesta imatge d'Ofèlia és una de les escenes de mort més poètiques que s'ha escrit mai a la història de la literatura. D'aquí que sigui un escenari recreat per molts artistes de diferents



FIGURA 11. Ophelia de Sir John Everett Millais, pintat entre 1851 i 1852.
FONT: *El Arte del Suicidio*, de Ron M. Brown, 2002.

disciplines. El britànic Sir John Everett Millais la pintà entre 1851 i 1852, tot reproduint el moment en què jau ofegada a les aigües d'un riu a Dinamarca. El seu posat –els braços oberts i la mirada cap amunt– sembla imitar els retrats de sants o màrtirs, encara que recentment també se n'ha fet una lectura eròtica. També pintaren la filla de Poloni Henrietta Rae, Marcus Stone, Eugène Delacroix o Alexandre Cabanel, entre d'altres.

²¹ *“Ah! La mort és una cosa petita!” va pensar. “Hauria d’adormir-me i així tot s’haurà acabat.” Va beure’s una glopada d’aigua i va girar-se cap a la paret. El gust espantós de la tinta continuava. “Estic assedegada; oh! Molt assedegada!” (Traducció pròpia)*

Al museu d'Orsay de París es pot visitar una altra escultura d' Ofèlia. L'*Ophélie* d'Auguste Préault, artista romàntic que admirava l'obra shakespeariana, i autor que manllevà l'amant de Hamlet per esculpir-la i immortalitzar-la al seu taller. L'estructura es dissenyà com si fos una placa funerària de l'Edat Mitjana o del Renaixement. És una producció molt trista, la lectura poètica habitual que feien els artistes romàntics de les obres de Shakespeare. Fins als nostres dies arriben les reproduccions o reencarnacions de l'esposa potencial del príncep de Dinamarca. A Melbourne, trobem l'escultura mosaic feta de ceràmica, *Ophelia* (1992), creada per l'australiana Deborah Halpern, i convertida en una autèntica icona de la ciutat.

També en el camp mateix de la literatura, aquesta figura ha despertat molt d'interès. Ha travessat fronteres i les reescriptures d' Ofèlia han fet vessar molta tinta en diferents llengües. Sense anar més lluny, a les novel·les *The Picture of Dorian Gray* i *Third Girl*, dels britànics Oscar Wilde i Agatha Christie, respectivament, les referències explícites a Ofèlia són evidents. El poeta francès Arthur Rimbaud va escriure un poema llarg titulat «Ophélie» i en el poema «The Waste Land» de T. S. Eliot hi ha unes quantes al·lusions a la mort d' Ofèlia.

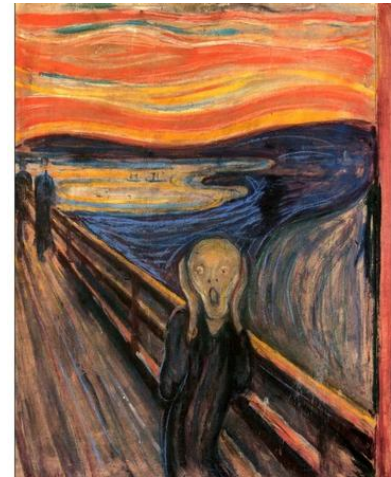


FIGURA 12. *The scream* d' Edward Munch. Oli, tremp i pastel sobre cartró, pintat el 1895. FONT: www.theartwolf.com

Hi ha moltes figuracions del suïcidi també en pintura. Thomas Rowlandson, amb *Dansa de la mort a l'anglesa* (1814), Max Klinger amb *Una mare* (1881) o l'il·lustre Edward Munch amb el seu quadre més reconegut *El Crit* (1895) (fig.12) en són l'evidència més significativa. En aquest últim cas, l'artista recollí el tema de l'ansietat com a producte de la vida urbana moderna – simbolitzada amb el crit. I la localitza en «un puente desde el que se solían tirar suicidas». (M. Brown, 2002). Un altre exemple: Édouard Manet, pintor francès que va viure a París durant la transició del Realisme a l'Impressionisme i considerat pioner en aquest canvi de moviment artístic. L'artista representà el suïcidi en un dels seus quadres. Curiosament, la petita pintura d'oli va ser creada cap als últims anys de la seva vida. És per aquest motiu que s'ha especulat molt sobre quina era la voluntat de Manet i què transmetre amb la seva obra. Hi ha qui creu que traslladà sobre la tela la sensació que va quedar-li quan un ajudant seu

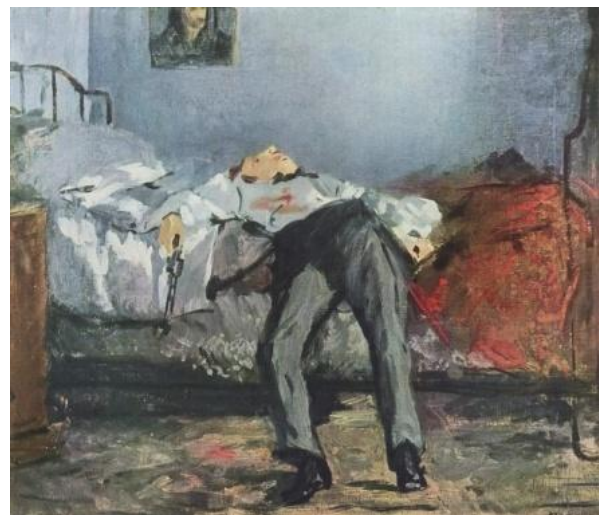


FIGURA 13. *Le Suicide* de Edouard Manet, pintat entre 1877-1881. FONT: <https://es.wikipedia.org/wiki/Suicidio>

va cometre suïcidi dins el seu propi estudi. Malgrat això, també s'ha interpretat que el suïcidi del quadre de Manet s'identifica amb el suïcidi metafòric d'un artista, de qui també parlava molt sovint Émile Zola:

*Terrible vie que cette vie de l'artiste lâché sur le pavé de Paris, avec le clou d'une idée fixe enfoncé dans le crâne ! On le plaisante, on le traite de bohème, de raté; et la vérité est qu'il meurt de son art. Je ne connais pas de folie plus respectable. Même s'il se trompe sur ses forces créatrices, même s'il s'égare dans des subtilités de théoricien, cet homme-là n'est-il pas touchant et n'a-t-il pas sa grandeur, qui est un soldat perdu de l'idée et qui finit toujours par tomber pour elle?*²² (Zola, 1990:269).

Per la crítica, l'obra no presenta les característiques típiques de les diferents etapes de desenvolupament del pintor, sembla representar el seu desig permanent de trencar amb la tradició artística del moment, segons la qual el suïcidi només es tractava com a símbol de sacrifici o heroïcitat. Manet no volgué donar ni temps, ni lloc, ni un protagonista concret. El quadre pot respondre a qualsevol suïcidi. De fet, *Le Suicidé* (fig. 13), per Linda Nochlin, professora, historiadora d'art i escriptora, mostra un maneig lliure, espontani i obert de la tècnica que retrata autobiogràficament el sentiment del Manet depressiu, impotent i inútil dels últims dies. L'artista, com tants d'altres, devia pensar en el suïcidi en algun moment de la seva vida, i ho va voler traslladar a la seva obra.



FIGURA 14. *The Elder 'Lucretia'* de Lucas Cranach, pintat el 1537.
FONT: *El Arte del Suicidio*, de Ron M. Brown, 2002.



FIGURA 15. *The Suicide of Lucretia* de Jos van Cleve, pintat entre 1520 i 1525. FONT: *El Arte del Suicidio*, de Ron M. Brown, 2002.



FIGURA 16. *Lucretia* de Guido Reni, pintat el 1626.
FONT: *El Arte del Suicidio*, de Ron M. Brown, 2002.

El mite darrere el suïcidi de Lucrecia sempre ha estat present en obres de teatre, en poesia i en pintura. La mort voluntària d'una dona romana, exemplar per la seva bellesa i honestetat, ha quedada guardada a la memòria des de l'antiga Grècia. La seva història és una història de valentia i honradesa. Després de ser violada pel fill de l'últim rei de l'antiga Roma, Lucrecia va cometre suïcidi i demanà

²²Vida terrible, aquesta vida de l'artista, que es deixa portar pels carrers de París, amb una fixació d'idees dins els crani! Se'n fa broma, se'l tracta de bohemí, de perdut; i la veritat és que ell es mor pel seu art. Jo no conec cap bogeria més respectable. Fins i tot, si ell s'equivoca amb la seva força creativa, encara que s'extravii en subtils teòriques, aquest home: no és commovedor, no té grandesa, no és un soldat perdut en una idea que acaba sempre enamorant-se d'ella? (Traducció pròpia)

venjança per la injúria que havia hagut de sofrir. Així decidí clavar-se el punyal al pit que li brindaria



FIGURA 17. *El Suicidio de Dorothy Hale*, de Frida Kahlo, pintat el 1938. Oli sobre làmina de fusta masonie.

FONT: *El Arte del Suicidio*, de Ron M. Brown, 2002.

la mort. Heus aquí alguns dels autors que van voler plasmar aquesta tràgica història: Lucas Cranach (fig. 14), Jos van Cleve (fig. 15) o Guido Reni (fig. 16).

Artistes més contemporanis també han volgut plasmar la idea de la mort voluntària. La pintora mexicana Frida Kahlo, coneguda principalment pels seus autoretrats, va exemplificar-la amb la mort de Dorothy Hale (fig. 17). Una actriu que va suïcidar-se saltant per la finestra del seu apartament en una habitació petita de Nova York, després d'enunciar que tenia planejat un viatge llarg que la portaria per terres llunyanes durant uns mesos. Curiosament, el final de Kahlo també fou el suïcidi.



FIGURA 18. *Suicide (Fallen body)* d'Andy Warhol, collage fotogràfic de 1962.

FONT: *El Arte del Suicidio*, de Ron M. Brown, 2002.

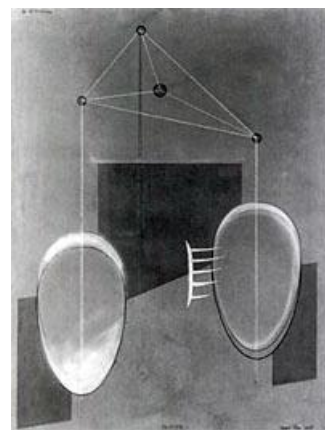


FIGURA 19. *Suicide* de Man Ray, pintat el 1917. Trem i aerògraf sobre cartró.

FONT: *El Arte del Suicidio*, de Ron M. Brown, 2002.

Veiem així que *l'art suïcida* ha sobreviscut fins l'actualitat, encara que els dos conceptes contextualitzats així formin una antítesi. Els objectes, els artefactes, les construccions que figuren el suïcidi en el segle XX i XXI expressen àmpliament la qüestió vida o mort. Tota representació del suïcidi ha contingut un element de centralitat. En aquesta ambivalència cap a la mort per suïcidi, actualment, la resistència és mínima i es representa una nova experiència de la mort. L'estètica passa a ser antiestètica, com passa a les fotografies d'Andy Warhol. Es fa palès que hi ha un crit d'ajuda i atenció, que s'emmirallen en l'obra de l'artista com a senyals del desig de mort i ansietat. Man Ray, el fotògraf i pintor modernista estatunidenc, creia que la pintura fins i tot formava part del propi acte suïcida. Amb tot, l'explicació que es va donar posteriorment respecte a aquesta qüestió, va ser que la seva frustració per manca d'èxit i la seva solitud eren les responsables de les revelacions de l'artista.

La disciplina artística més abstracta, la música, també ha volgut acollir aquest acte universal, la doble qüestió que ha fet trontollar als humans des de sempre. D'aquesta manera les primeres notes del Rèquiem en re menor de Mozart, per posar un altre exemple, reuneixen les respostes a la disjuntiva que presenta el suïcidi. Segons la llegenda, Wolfgang Amadeus Mozart va acceptar l'encàrrec anònim d'un individu vestit de gris que li va demanar la composició d'un rèquiem²³. El compositor, obsessionat amb la idea de la mort des de la del seu pare, debilitat per la fatiga i la malaltia que el corsecava i molt sensible a tot allò sobrenatural i associat a la francmaçoneria, va creure que l'individu desconegut era un missatger del destí i que el rèquiem que componia seria pel seu propi funeral. Els últims dies de Mozart foren molt productius. Mentre componia el so de la seva mort amb el *Rèquiem en Re menor K.626*, també acabava l'òpera *Die Zauberflöte* (*La flauta màgica*) i *La Clemenza di Tito* –en motiu de la coronació del nou emperador Leopold II. La malaltia se l'emportava, tenia els dits inflamats i cada vegada li era més difícil poder-se concentrar. Amb tot, Mozart no va deixar de compondre el que es convertiria en una de les oracions, per a les ànimes dels difunts, més influents i importants de la història de la música. L'autoexigència i les males condicions en què es trobava no van permetre al gran compositor acabar l'obra musical que havia de representar la seva mort. Una peça trasbalsadora però amb un encant inefable i misteriós.



FIGURA 20. Manuscrit de la partitura del Rèquiem de Mozart, escrita pel compositor, 1791.
FONT: <http://12sonidos.blogspot.com.es/>

Te vas Alfonsina con tu soledad
¿Qué poemas nuevos fuiste a buscar?
Una voz antigua de viento y de sal
Te requiebra el alma y la está llevando
Y te vas hacia allá como en sueños
Dormida, Alfonsina, vestida de mar²⁴
(Mercedes Sosa, 1969)

Continuem en territori musical però fem un salt en el temps per trobar-nos amb altres composicions que han *musicalitzat* el suïcidi. Des d'«Alfonsina y el mar», on es volgué immortalitzar la vida de la poeta Alfonsina Storni, ofegada per si mateixa a les aigües del mar, fins a les bandes de *metal alternatiu* actuals, com System of a Down amb «Chop Suey». O bé les de *heavy metal*, com Ozzy Osbourne amb «Suicide Solution» el 1980, o una altra icona de la música, el nord-americà Kurt

²³ Un rèquiem és una missa per a difunts: *Missa pro defunctis* o *Missa defunctorum* en llatí, utilitzada per l'Església Catòlica Romana. Definició extreta de: <https://ca.wikipedia.org/wiki/Rèquiem>.

²⁴ Versos finals de la cançó «Alfonsina y el mar». Hi ha diverses versions d'aquesta mateixa cançó.

Cobain, entre tants d'altres. Aquest darrer, amb la famosa banda Nirvana, i la mítica llegenda que l'envoltà, també té una història plena de relats que parlen del suïcidi. Els senyals es poden resseguir des del títol «*I hate myself and I want to die*²⁵», fins al final tràgic del cantant. La banda de *grunge* per excel·lència té altres temes que tracten el suïcidi. La cançó, «Lithium», per exemple, descriu la situació d'un home que recorre a la religió enmig de pensaments suïcides. Segons Cobain, en una entrevista amb la cadena MTV, aquesta és una d'aquelles cançons que acabes i intentes escriure «mentre lluites per tal de no desmuntar-te» (Berkenstadt, 1998:76). El títol significa liti. El cantant, que estava totalment alcoholitzat i era addicte a les drogues, assegurava en aquesta mateixa entrevista que el liti li servia d'estabilitzador de l'estat d'ànim. D'aquí que s'hagi dit que la lletra probablement descriu un trastorn bipolar.

[..]
Sunday morning is every day for all I care
And I'm not scared
Light my candles in a daze
'Cause I've found god

I like it - I'm not gonna crack
I miss you - I'm not gonna crack
I love you - I'm not gonna crack
I killed you - I'm not gonna crack²⁶
(Cobain, 1991)

Kurt Cobain va posar fi la seva vida amb un suïcidi consumat als vint-i-set anys. Tot i que aquesta és la versió oficial, hi ha cert misteri i desacord entorn la seva mort, sobretot per part dels fans i seguidors de la banda de Seattle. La carta que va deixar com a llegat, a més de l'inici del rock alternatiu i els tres meritosos discos –*Bleach*, *Nevermind* i *In Utero*, conclou amb una frase que pot explicar, a *grosso modo*, el sentiment que aboca a un mateix a voler deixar de viure: «*It's better to burn out than to fade away*».²⁷

²⁵ *M'odio a mi mateix i desitjo morir.* (Traducció pròpia)

²⁶ *El diumenge al matí és l'únic que m'importa. I no estic espantat. Enceneu-me les espelmes quan entri en trànsit, perquè ja he trobat a déu. M'agrada – no em trencaré. Et trobaré a faltar – no em trencaré. T'estimo – no em trencaré. Et vaig matar – no em trencaré.* Fragment de la tornada de «Lithium», dins de *Nevermind*. (Traducció pròpia)

²⁷ La frase es troba a la lletra d'una cançó de Neil Young («Hey Hey, My My»), però Cobain l'utilitzà a la seva nota d'acomiadament.

3.1. Creativitat i malaltia?

*Si escuchas una voz en tu interior
que te dice que no puedes pintar,
¡Pinta! y esa voz se acallará.*

VINCENT VAN GOGH

Vincent Van Gogh, Aloïse Corbaz, Edward Munch, Sylvia Plath, Louis Wain, Willem de Kooning, Kurt Cobain, Alfonsina Storni, Séraphine Louis, Adolf Wölfli, Syd Barrett, Radka Toneff, Martín Ramírez, Diane Arbus, Leo Tolstoy, Ernest Hemingway, Jimi Hendrix, Francesca Woodman, Kate Chopin, Ian Curtis, Dora Carrington, Josef Förster, Gabriel Ferrater, Georg Trakl, Vladímir Maiakovski, Camile Claudel, Alejandra Pizarnik, Robert Schumann... L'enumeració és infinita. Tots ells van patir malalties mentals. I per alguns, la sortida fou el suïcidi. Ens podem preguntar, ¿realment existeixen uns trets pertorbadors que propicien la creació d'obres d'art, o tot és fruit del mite llegendari que s'excusa amb algun o altre argument insòlit? Si és així, on cal traçar la línia entre la creativitat i la psicopatologia? La idea de la bogeria associada al geni artístic existeix, com a mínim, des d' Aristòtil. Aquest anotà que els filòsofs i artistes destacats compartien una tendència a la «*melancholia*». Shakespeare també creia en aquesta associació. Però fou finalment Lord Byron, el més contundent i explícit, tot afirmant: «*We of the craft are all crazy*»²⁸.

Que hi ha un bon nombre de genis creatius que han patit malalties mentals és indubtable. Amb tot, pel que fa a la relació directa entre malaltia i creativitat, no tothom hi està en sintonia. Salvador Dalí, geni i artista controvertit, afirmava que «l'única diferència entre un boig i jo, és que jo no estic boig.» Una observació crítica, profunda i surrealista que suggereix la complexa relació entre creativitat i demència. Mentre alguns estudis revelen que existeix una relació, sobretot en els segles anteriors; d'altres desmitifiquen el vincle i desmunten l'ideal de l'artista torturat, boig de l'art i apassionat a causa de la malaltia que pateix. Sigui quin sigui el posicionament, cal recordar que un geni és geni a pesar de –i no a causa de– la malaltia. Patir un trastorn emocional o una psicopatologia no et converteix en artista. El mediocre seguirà essent mediocre quan emmalalteixi. L'artista és artista, malalt o sa. I no varia la seva personalitat, el caràcter, el tarannà o el que fa que hagi «escollit» ser un artista, encara que la malaltia –si en pateix una– es manifesti a l'obra.

Entre els que mantenen que l'evidència és massa fràgil o nul·la, hi ha el conegut psicòleg americà, Scott Barry Kaufman. Encara que accepta que s'han publicat nombrosos estudis on el vincle és present, també denuncia que les mostres utilitzades són molt petites i la metodologia emprada és feble

²⁸Nosaltres els de la branca [artística] estem tots bojós. (Traducció pròpia)

i inconsistent. És del parer que hi ha una forta dependència subjectiva respecte al tema i una influència massa gran dels relats anecdòtics. A més, considera que la vida artística, sobretot en èpoques passades, podia ser realment difícil, i que les situacions per les quals certs artistes havien de passar –com el rebuig social, l'autoexigència, l'alta competència i la desvaloració per aquest tipus de feina–, podien actuar com a factors estressants i causar més suïcidis entre el sector d'artistes. Però, tal com apunta més endavant, això no evidencia que la malaltia mental influeixi en la creativitat o la innovació artística. Ronald Beghetto afegeix a l'argumentació de Kaufman que podem dividir la creativitat en molts tipus diferents: des de la creativitat inherent en el procés d'aprenentatge, les formes quotidianes de la creativitat, fins a la de nivell professional i la creativitat eminent i innata d'un individu que no per força és artista. D'aquesta manera, tots som altament creatius en algun aspecte i es desmuntaria el mite del vincle art-malaltia. En aquesta mateixa línia es mantenen la majoria de psiquiatres i metges, d'avui en dia. Per posar un exemple, la doctora Parra²⁹, tot i que també accepta que en altres èpoques l'artista hauria pogut patir més patologies mentals degudes a la seva marginació social, creu fermament que ara no hi ha cap altra explicació vàlida que no sigui la clínica. Beth Murphy recorda en un article de la BBC que és molt important no idealitzar les persones amb problemes de salut mental, que estan massa sovint retratades com a grans genis creatius. Tingui la malaltia una part beneficiosa o no, el malalt pateix molt i la causa d'aquest desencadenament no és sempre compartit.

De totes maneres, dins el sector a favor d'aquest aforisme, trobem l'anàlisi que va fer Hagop S. Akiskal de la Universitat de Califòrnia, en què entrevistà vint escriptors, poetes, pintors i escultors europeus contemporanis. Gairebé dos terços del total admetien que alguna vegada havien patit ciclotímia³⁰ i/o tendències maníacques.³¹ El diari *The Guardian* també va publicar un estudi, l'any 2015, en el qual s'exposava que existia un vincle genètic entre la creativitat i les malalties mentals, la qual cosa suposa un risc major a suïcidar-se per part dels artistes. Segons els resultats d'aquest estudi, les persones creatives són un 25% més propenses a portar gens que augmenten el risc de trastorn bipolar i l'esquizofrènia. La noció de l'*artista torturat* és una constant de la qual se n'ha parlat i encara se'n parla. S'afirma que la creativitat s'alimenta dels dimonis contra els quals la gran majoria d'artistes han de lluitar en les seves hores més fosques. Ja hem comentat que la idea és massa extravagant i agosarada per a molts científics. Però aquest nou estudi afirma que l'enllaç pot estar ben fonamentat; al capdavant, està escrit en les molècules del nostre ADN. Tal com sosté a la redacció del

²⁹ Entrevista realitzada a Isabel Parra, psiquiatre especialista en suïcidi de l'Hospital Parc Taulí de Sabadell, el dia 23 de desembre de 2015. Vegeu la pàgina 29 dels annexos del treball.

³⁰La ciclotímia o trastorn ciclotímic és un trastorn mental. Es defineix com a una forma més lleu de manifestació del trastorn bipolar o malaltia maniaco-depressiva, en el qual una persona té oscil·lacions de l'estat d'ànim durant un període d'anys determinat, que van des de la depressió lleu fins a una eufòria emocional. Definició extreta de:

<https://www.nlm.nih.gov/medlineplus/>.

³¹L'hipomania és un estat caracteritzat per estar anímicament de manera expansiva, hiperactiva o molt irritable durant un període llarg de temps. Definició extreta de <https://es.wikipedia.org/wiki/Hipoman%C3%ADa>.

diari britànic, Kari Stefansson, fundador de deCODE, una empresa de genètica de Reykjavik, la creativitat i els trastorns mentals conflueixen en diferents punts biològics³². El cert és que es va trobar que una gran quantitat d'individus creatius i interessats en les arts plàstiques, la música o la literatura, dificultosament reprimien l'àrea del *precuneus* del cervell. Segons els investigadors, entre els pacients de trastorns mentals i els seus familiars, es mostra una incapacitat similar per desactivar aquesta mateixa àrea. Això porta a plantejar-nos una pregunta molt intrigant: què passa si comparem directament els cervells de les persones creatives amb els de les que pateixen alguna patologia, com per exemple el trastorn bipolar o el trastorn esquizotípic³³? En relació a l'estudi anterior, Andreas Fink en publicà un altre, en què associa la capacitat d'aportar idees originals a la incapacitat per suprimir l'activació del *precuneus*. Com assenyalaren els seus investigadors, els resultats evidencien que els processos mentals de les persones més creatives reben més estímuls que les que ho són menys. I aquest fet podria explicar, en part, el mite de la creativitat i la malaltia³⁴.

Una de les investigacions pioneres en aquest camp d'estudi, és la realitzada per Ludwig (1992), que va treballar amb una mostra de 1005 persones, majoritàriament famosos o reconeguts creadors. D'aquests, el 8'2% havia patit episodis maniaco-depressius, comparats amb el 2'8% dels no-artistes. Així, Ludwig conclou a *The Price of Greatness* (1995), que els individus altament creatius tenien gairebé el doble de probabilitat de patir un trastorn mental que les persones no creatives. I que, a més, la psicopatologia és més alta entre els creadors artístics que entre els científics. I explicitava que el ritme i la intensitat dels símptomes varia d'acord amb l'àmbit específic de la creativitat. D'aquesta manera, un 87% dels famosos poetes estudiats havien patit psicopatologies mentre que sols el 28% dels eminents científics en patia una. Un percentatge similar al de la població en general. (Motos, 2012)

En el terreny de la crítica literària, per la seva banda, estan augmentant els treballs de recerca i la investigació que explora aquest tipus d'influència o relació. Per posar-ne alguns títols d'exemple, citarem, «Sylvia Plath: Creatividad y trastorno bipolar», de Tomás Motos Teruel, «Virginia Woolf, Mental Illness and the Creative Process», de James Schleicher, «Virginia Woolf and the Art of Madness», de Susan M. Kenney i Edwin J. Kenney, o els dos volums de *Creativity and Madness*, que dedica capítols a «Emily Dickinson: Women, Nonconformity and Madness», «The Art and Suffering of Frida Kahlo» o «Virginia Woolf – Manic Depressive Psychosis and Genius», o encara el llibre de Phyllis Chesler, *Dones i bogeria*. De la mateixa manera, Mercè Puntí i Mireia Tysoe, dos dels perfils

³² Els resultats de la troballa es troben descrits a la revista *Nature Neuroscience*.

³³ El trastorn esquizotípic és un trastorn mental i de personalitat on l'individu afectat té greus dificultats amb les relacions interpersonals, alteracions dels patrons de pensament, de l'aparença i del comportament. Definició extreta de: <https://www.nlm.nih.gov/medlineplus/spanish/ency/article/001525.htm>.

³⁴ Per a més informació, vegeu <http://blogs.scientificamerican.com/beautiful-minds/the-real-link-between-creativity-and-mental-illness/>, del professor i psiquiatre Scott Barry Kaufman. Octubre, 2013.

entrevistats exclusivament per a la recerca, asseguruen que el vincle no és tan desgavellat. Com suggereix aquesta segona, si el material que un treballa són els propis sentiments i emocions, «l'anàlisi constant cap a un mateix pot fer que la seva visió de la vida sigui a la vegada més pessimista³⁵».

Encara que no hi ha unanimitat ni acord i persisteixin les desavinences en relació a aquest tema, el mite de l'artista torturat continua generant debats i confusió a la nostra societat. D'una banda, la mateixa ciència està molt dividida quant als resultats obtinguts dels seus estudis i investigacions. I de l'altra, les disciplines més humanitàries –com la teoria literària– mantenen el seu punt de vista en defensa del correlat artista/malaltia. Tal com concloïa Stefansson: «*To be creative, you have to think differently and when we are different, we have a tendency to be labeled strange, crazy and even insane.*³⁶» (Sample, 2015). Però ben mirat, hi ha una dada extreta de la *Encyclopedia of Creativity* (1999) que sí que deixa perplex i ens fa reflexionar. En l'estudi realitzat per David Lester a la Universitat de Iowa (EUA) de trenta homes i dones artistes que havien consumat suïcidi –principalment poetes–, no es troben diferències de gènere en l'edat de la mort, en els intents de suïcidi anteriors, ni en la data de naixement. A tots ells, posteriorment també se'ls havia etiquetat de malalts mentals. No obstant, mentre els perfils masculins d'artistes suïcides presentaven més sovint problemes amb l'addicció a l'alcohol, les artistes femenines mostraven una frustració artística general molt major, en tots i cadascun dels casos. Investigacions com aquesta ens obliguen a plantejar-nos noves preguntes i a continuar l'estudi i la recerca en un terreny que encara té tant per explorar.

3.1.1. L'art teràpia

*Teràpia ho és, no hi ha dubte. Però al començament.
Després, per què continuem?*

MONTSERRAT ROIG

Fóra just que ens preguntéssim: què té l'art que encara que l'artista no pugui viure'n, no sigui capaç d'abandonar-lo ni de substituir-lo per un altre tipus de professió? Una possible resposta –entre d'altres– pot ser el seu efecte terapèutic i guaridor. Probablement és aquest efecte el que ha contribuït al desenvolupament de l'art teràpia. Una disciplina que utilitza l'art com a forma de canalització i expressió per comunicar o fer transmetre els diferents sentiments o pensaments negatius que ens poden causar les malalties. El pilar fonamental que sosté aquesta teràpia és el que diu que la creativitat serveix molt sovint com a vehicle per desenvolupar la capacitat de reflexió, de

³⁵ Entrevista realitzada a Mireia Tysoe, art terapeuta i llicenciada en belles arts, el dia 4 de novembre de 2015. Vegeu la pàgina 21 dels annexos del treball.

³⁶ *Per a ser creatiu, cal que siguis diferent i quan s'és diferent, tenim la tendència d'etiquetar-nos d'estranyos, bojos o fins i tot malalts.* (Traducció pròpia).

comunicació, d'expressió i de desenvolupament personal. Així doncs, persones amb dificultats en àmbits relacionats amb la salut física i mental l'exerceixen com a via d'escapament.

No obstant això, com observa la doctora Parra³⁷, no és beneficiós per qualsevol sinó més aviat per a grups de persones concretes –interessades en l'art, individus amb capacitats artístiques desenvolupades, etc. i sempre com a complement d'altres teràpies, mai com a única solució d'un trastorn mental. Similarment, l'art terapeuta i pintora Mireia Tysoe³⁸ puntualitza que sobretot per als més petits s'utilitza molt sovint, ja que un nen no pot expressar com se sent. No té la capacitat d'explicar en paraules que està molt enfadat o que se sent trist perquè els pares s'estan divorciant. En conseqüència, l'art teràpia és molt útil per aquells a qui els és molt difícil comunicar-se verbalment; als que els costa verbalitzar els sentiments amb paraules. Segons ella, no només el dibuix –en el cas de la pintura– explica l'estat d'ànim de l'autor, sinó també el traç, els colors, entre moltes altres coses. Podem concloure, doncs, que no només s'utilitza en termes mèdics, sinó que també és profitós més enllà dels límits de la medicina. Que és una teràpia –deia Montserrat Roig–, és cert. I efectivament, en tenim evidències.

³⁷ Entrevista realitzada a Isabel Parra, psiquiatre especialista en suïcidi de l'Hospital Parc Taulí de Sabadell, el dia 23 de desembre de 2015. Vegeu pàgina 30 dels annexos del treball.

³⁸ Entrevista realitzada a Mireia Tysoe, graduada en belles arts a Anglaterra i art terapeuta, el dia 4 de novembre de 2015. Vegeu pàgina 29 dels annexos del treball.

PART II:
SIS ARTISTES I EL SEU MÓN

En quin món viuen aquestes sis artistes? Què tenen en comú Virginia Woolf, Dora Carrington, Marga Gil Roësset, Sylvia Plath, Radka Toneff i Francesca Woodman, si no és la condició de dona i l'interval de temps en què van viure? Cal dir també que comparteixen el fet de ser artistes en un món dominat pels homes, i és clar, que posaren fi a la seva vida.

Efectivament, les coordenades de temps i gènere no les podem ignorar si el que es pretén és cercar punts de trobada i espais de confluència entre elles. Amb tot, costaria trobar gaires temes apassionants que ens permetessin asseure al voltant d'una mateixa taula de debat totes aquestes convidades de luxe. La passió artística n'és un. Un altre, el suïcidi.

Tot seguit, iniciarem un recorregut vital i artístic per a cada una. Pel camí, analitzarem el context biogràfic i alguns retalls de l'obra d'aquestes sis artistes en què s'emmiralla el dolor, l'antítesi vida-mort, la fragilitat de la identitat femenina, el límit entre la salut i la malaltia, la folia i la fúria d'un jo subversiu que en darrera instància s'entrega de manera voluntària a la mort. Veurem si les coordenades gènere, creativitat i malaltia conflueixen en el cordó umbilical que les uneix. Heus aquí, aquestes *sis artistes i el seu món*.



FIGURA 21. Retrat de Virginia Woolf, 1902

*I like people to be unhappy.
because I like them to have souls.*

VIRGINIA WOOLF

1882 - 1941

4. VIRGINIA WOOLF

4.1. Apunts biogràfics i llegat literari

Nascuda a Londres el 25 de gener de 1882, Virginia Woolf va tenir sempre clar que volia dedicar-se a la literatura. Des de ben joveneta va poder alimentar aquesta vocació gràcies a un accés sense restriccions a la biblioteca del seu pare, Leslie Stephen, que era un notable historiador, autor i crític literari. La mare, per contra, exercia com a model de fotografia. Tots dos s'havien casat anteriorment, i els fills corresponents a cada antecedent parella vivien conjuntament amb Virginia, Vanessa, Thoby i Adrian, els seus quatre germans biològics. Així doncs, van rebre tots una educació privilegiada per l'època, encara que les dues nenes de la família Stephen no van poder cursar a les mateixes escoles que els nens, com ara a la prestigiosa universitat de Cambridge. Amb tot, les classes privades de literatura anglosaxona que rebien a casa i l'accés còmode a la resta de les arts, va permetre a Virginia Woolf convertir-se en el sumptuós símbol que seria més endavant.

Els records d'infantesa que Woolf guardava més que no pas de Londres, eren de Cornwall, on la família va estiuar cada any fins a l'estiu de 1885. La seva novel·la *To the Lighthouse* (1927) recolliria les memòries i les impressions del conjunt d'aquestes vacances. Deu anys més tard, la seva mare moriria de sobte i amb ella començaria la primera de diverses crisis nervioses. No obstant això, un cop recuperada entrà al departament de *senyoretes* de King's College de Londres, on va rebre classes de grec antic, llatí, alemany i història. El 1904, amb la mort del patriarca, Virginia Woolf patí de nou una crisi, segurament una de les més alarmants. L'hagueren d'ingressar. Tanmateix, els germans i les germanes Stephen s'instal·laren a Bloomsbury per curar ferides i guarir el buit. Gordon Square significava un ambient romàntic, bonic i excitant, que obriria les portes de l'art i la cultura a les dues germanes.

Poc després de la mort de Thoby, Vanessa es casà amb Clive Bell i la resta de germans es traslladaren a Fitzroy Square, també a Bloomsbury. Thoby Stephen havia organitzat reunions cada dijous i ells les volgueren seguir mantenint a la nova vivenda. Les diverses plantes del nou pis foren llogades per diferents joves que més endavant formarien part també del grup bloomsburià. L'última, casualment, fou Leonard Woolf qui va llogar-la. És en aquest període quan es crea el cercle d'intel·lectuals i artistes victorians anomenat Bloomsbury. Lytton Strachey, Clive Bell, Rupert Brooke, Saxon Sydney-Turner, Duncan Grant, Leonard Woolf, John Maynard Keynes, David Garnett i Roger Fry, les veus masculines. En menor mesura però igualment en perfecte equilibri, Dora Carrington, Vanessa Bell, Virginia Woolf, Lady Ottoline Morrell, Frances Patridge i Vita Sackville-West, en són les femenines. I Woolf n'era una membre destacada. L'ambient de llibertat intel·lectual, de progressisme moral i d'experimentació estètica inaudit a l'Anglaterra de l'època, regnava a les reunions del cercle i en feia

un indret excepcional. El 10 d'agost de 1912, Leonard i Virginia es casaren, després de rebutjar un parell d'ofertes matrimonials i d'anul·lar el compromís amb Lytton Strachey. Woolf havia complert els trenta anys i estava a punt de publicar la seva primera novel·la, *The voyage out* (1915), on la protagonista acabaria amb un final semblant al de l'autora.

*She fell into a deep pool of sticky water, which eventually closed over her head. She saw nothing and heard nothing but a faint booming sound, which was the sound of the sea rolling over her head. While all her tormentors thought that she was dead, she was not dead, but curled up at the bottom of the sea.*³⁹ (Poole, 1995: 267).

Leonard descobrí al cap de poc una cara de Virginia que no coneixia. A la novel·lista no li agradava mantenir relacions sexuals, segurament a causa de l'agressió que va patir de petita per part del seu germanastre, George Duckworth. Durant els últims dies de l'escriptura de la novel·la —també coincidí en la redacció final de moltes d'altres—, Virginia tingué el pitjor atac i el més greu de la seva vida. El setembre de 1913, Virginia es prengué una sobredosi de veronal⁴⁰, el primer intent de suïcidi. Recuperats de l'incident i instal·lats a un petit pis de Clifford's Inn, per canviar d'aires i d'ambient, el matrimoni Woolf decidí crear una editorial, la famosa Hogarth Press que s'ocuparia de publicar i editar totes les obres posteriors de la novel·lista. Això va permetre que l'autora no s'hagués de preocupar mai més per la publicació dels seus llibres. Hogarth Press es convertiria en una editorial comercial, la plataforma que donaria veu al cercle bloomsburià.

El seu caràcter combinava la vanitat i la fragilitat, l'egoisme i la generositat, el coratge i la fredor. Similarment, ella combinava els assaigs amb les novel·les a l'hora d'escriure. *The common reader* (1925), *Mrs. Dalloway* (1925), *First series* (1925), *To the light house* (1927), *Flush* (1933), *Second Series* (1935) i *Orlando. A biography* (1928) són alguns dels títols publicats en vida. De la resta, se n'encarregà Leonard Woolf pòstumament. Sobretot en les seves últimes obres, Woolf escrivia atropelladament, amb una intensitat mai vista. *Orlando* (1928), una mena de biografia de la seva vida i de la relació que mantenia amb Vita Sackville-West, amant i musa de l'autora, n'és un clar exemple.

Estic apassionadament ficada en Orlando. Una biografia. Camino component frases, sec i m'invento escenes; en realitat, és la rauxa més gran que he conegut mai. Qui parla de planejar un llibre, d'esperar una idea! Aquest se'm tira a sobre. Un profund alleujament, això de deixar la ment en llibertat, que m'ha fet sentir més feliç del que m'havia sentit en molts mesos. Ha estat com sortir a prendre el sol o jeure entre coixins. (Godayol, 2006:89)

³⁹ *Va caure dintre una profunda piscina d'aigua enganxosa, que finalment es va tancar sobre el seu cap. No veia res, no sentia res a part d'un so feble que explotava, era el so del mar rodant sobre el seu cap. Si bé tots els seus turments creien que era morta, ella no ho estava, però es trobava arraulida al fons del mar.* (Traducció pròpia)

⁴⁰ Nom comercial del primer sedant i somnífer del grup dels barbitúrics introduït a principis del segle XX. Definició extreta de <https://es.wikipedia.org/wiki/Barbital>.

Amb l'experiència de tots aquells llargs anys escrivint, Woolf començaria a fer visible que no li era indiferent l'economia. Segons ella, perquè una dona pugui escriure li calen «una cambra pròpia i cinc-centes lliures» (Godayol, 2006:90). Aquesta reivindicació, universalment famosa, representa la base d'*Una cambra pròpia* (1929), el seu assaig més important i que suposà un punt d'inflexió molt significatiu per a la causa feminista.

Lytton Strachey morí i la seva amiga Carrington poc després es llevà la vida. Amb aquest fet començà l'etapa de pèrdues per Virginia. Bloomsbury estava mort, afirmava ella al diari el 1934. I ella també s'havia sentit així mentre escrivia *Els anys* (1937), fins al punt que d'haver de demanar ajuda a Leonard perquè no sabia ni com acabar l'obra. El mateix any 1934, morí també un altre membre del cercle: Roger Fry, i la seva família li demanà que n'escrivís les memòries. Però el llibre, per la novel·lista anglesa, més que una teràpia, suposava un martiri, una «feina que li espremia el cap» (Godayol, 2006:94). Seguidament escriví la seva darrera novel·la, *Entre els actes* (1941), que la derrotà completament. En aquells moments residia a Monk's House, Sussex, a deu minuts de la casa Vanessa i el seu marit Clive. Virginia Woolf solia freqüentar-la per fer-los-hi visites i així no sentir-se presa de la malaltia. L'escriptora havia caigut en una depressió colpidora d'on no podia sortir. El 28 de març de 1941, en una suposada visita a la germana pintora, Virginia desvià el camí que normalment seguia i s'endinsà al riu Ouse. Quinze dies més tard va ser trobada amb les butxaques de l'abric plenes de pedres feixugues. Tenia cinquanta-nou anys, i ja havia deixat palesa la seva lucidesa literària i el seu talent universalment ambiciós i implacable en l'obra més transgressora del segle XX. Aquestes qualitats també tenen molta força en el seu pensament teòric, com es pot llegir en aquest fragment final:

Ni la lloança ni la crítica adverses no tenen cap valor. [...] L'única cosa que compta és escriure allò que vols escriure; i, qui pot dir si comptarà durant segles i segles o només unes hores? (Woolf, 2014:131)

4.2. *Mrs. Dalloway*

«Querido:

Estoy segura de que me vuelvo loca de nuevo. Creo que no puedo pasar por otra de esas espantosas temporadas. Esta vez no voy a recuperarme. Empiezo a oír voces y no puedo concentrarme. Así que estoy haciendo lo que me parece mejor. Me has dado la mayor felicidad posible. Has sido en todos los aspectos todo lo que se puede ser. No creo que dos personas puedan haber sido más felices hasta que esta terrible enfermedad apareció. No puedo luchar más. Sé que estoy destrozando tu vida, que sin mí podrías trabajar. Y sé que lo harás. Verás que ni siquiera puedo escribir esto adecuadamente. No puedo leer. Lo que quiero decir es que te debo toda la felicidad de mi vida. Has sido totalmente paciente conmigo e increíblemente bueno. Quiero decirte que... Todo el mundo lo sabe. Si alguien pudiera haberme salvado, habrías sido tú. No me queda nada excepto la certeza de tu bondad. No puedo seguir destrozando tu vida por más tiempo. No creo que dos personas pudieran haber sido más felices de lo que lo hemos sido nosotros.

V.»

Aquesta és la nota que Virginia Woolf va deixar al seu marit el dia 28 de març de 1941, abans d'endinsar-se a les aigües del riu Ouse, talment com ho feu Ofèlia en l'obra shakespeariana. Si revisem les dates en què els col·lapses nerviosos de l'escriptora eren més intensos, podrem comprovar que durant les crisis de deliri que patia, en les quals perdia tot control del món exterior i la consciència de la realitat, solia coincidir amb moments en què estava acabant d'escriure alguna de les novel·les. Una dada que diu molt i és prou significativa. Fos com fos, no abandonava l'escriptura. Tot el contrari, aprofitava la situació crítica i filtrava les pròpies experiències fins a convertir-les en material literari per mitjà de les vivències dels seus personatges de ficció. Aquest és el cas de Septimus Warren-Smith, personatge de *Mrs. Dalloway* (1925), que pateix neurosis de guerra i que acaba optant pel suïcidi. Un cop superats els excessos de deliri, Virginia Woolf solia recordar bona part del que havia passat, i quan recobrava certa tranquil·litat i equilibri, posava fil a l'agulla i enfilava una nova novel·la.

A l'assaig *Una habitació pròpia* (1929), escrit arran de dues conferències que va donar a Cambridge l'any 1928 sobre el tema «Les dones i la narrativa», precisament es qüestiona quina és la veritable llavor de la novel·la o de l'obra d'imaginació, prenent així consciència que l'emmirationament de la pròpia malaltia i el fràgil estat emocional eren els pilars de la seva escriptura:

La literatura s'assembla a una teranyina agafada, bé que molt tènue, potser, però enganxada per tots quatre cantons a la vida. [...] Però si tibes la teranyina de biaix, la pengés d'un cantó, l'estripes pel mig, t'adones un cop més que aquestes teles no són teixides en laire per uns éssers incorporis, sinó que són l'obra d'uns éssers humans que han patit i que depenen de coses molt grollerament materials, com la salut, els diners i les cases on s'arreceren. (Woolf, 2014:56)

La història de la senyora Dalloway es desenvolupa en un dia de juny del 1923 i tot i haver-hi una delimitació temporal de l'acte central (una festa organitzada per la família Dalloway), l'espai narratiu i el sentit de la novel·la es construeix en el passat dels personatges, per mitjà de les introspeccions, el flux de consciències de les múltiples veus presents (sobretot, Clarissa Dalloway, Richard Dalloway, Peter Walsh i Septimus Warren) i l'analepsis. Tots aquests personatges, malgrat tenir vides tranquil·les, tenen una carència emocional, anhels i somnis incomplets i, en resum, senten un gran buit interior. Vegem el cas de la Clarissa. Estem davant d'una dona de l'alta societat, casada i amb una família d'èxit. En aparença la vida flueix amb comoditat i amb tots els luxos de què gaudeix la burgesia londinenca. La insatisfacció, tanmateix, aflora, i aleshores busca, amb desesperació, algun sentit a la vida. Ho manifesta així:

Clarissa sabia qué era lo que le faltaba. No era belleza, no era inteligencia. Era algo central y penetrante; algo cálido que alteraba superficies y estremecía el frío contacto de hombre y mujer, o de mujeres juntas. Porque esto era algo que ella podía percibir oscuramente. (2002:33)

La novel·la de Woolf dóna constància de la seva visió del temps i la vida. Una construcció d'instants fugaços però igualment valuosos, que n'atorguen la seva essència. Un exemple n'és el record que la protagonista té de Sally Seton, amiga de joventut i primera experiència amorosa, on sempre hi troba l'amor desinteressat i la passió pura que l'obliga a considerar el seu matrimoni com una experiència espantosa.

Anteriorment, ja hem afirmat que Virginia Woolf fou diagnosticada amb trastorn bipolar. Aquesta condició, doncs, es pot resseguir al llarg de la seva obra. Clarissa Dalloway viatja constantment a través dels seus dos mons interiors, totalment oposats. L'autora ho transmet amb elaboracions pròpies de la protagonista, de manera subtil i sense plasmar-ho explícitament. I així aconsegueix que el monòleg intern esdevingui d'allò més natural. Aquestes objeccions, sempre plenes d'interessos, fantasies i cosmovisions diverses, experimenten els diferents estats de la psicopatologia:

Esta sensibilidad a las impresiones había sido su desgracia, sin la menor duda. A su edad todavía tenía, como un muchacho e incluso como una chica, estos cambios de humor; días buenos, días malos, sin razón que lo justificara, júbilo al ver una cara bonita, terrible infelicidad al ver una vieja monstruosa. (2002:70)

En aquesta mateixa lògica de la bipolaritat, hem de destacar el personatge de Septimus Warren Smith, excombatent de l'exèrcit. La seva ment és la mostra més fidel de la malaltia dins l'obra. Mescla la realitat amb la ficció, d'una manera culminant, dibuixant amb precisió la bogeria, fins a l'extrem que viu en una continua al·lucinació. Woolf se serveix d'aquest personatge per emmirallar les seves idees suïcides: l'interrogació constant per el veritable sentit de la vida i l'exaltació de l'absurd i la mort, ens proposen la correlació real que vivia Virginia Woolf, un recorregut des de la més profunda felicitat fins a la depressió més densa. Observem, doncs, que també podem llegir la complexitat de la ment de Virginia Woolf interpretant a Clarissa i Septimus com a dues cares de la mateixa moneda. La primera, la cara dolça, sana i agradable. La segona, el patiment, la frivolitat i la foscor. D'aquesta manera, el complex Clarissa-Septimus s'estén fins als confins del comportament humà.

Septimus Warren Smith, pateix una psicosis maniacodepressiva de resultes d'un estrès posttraumàtic causat pels horrors de la guerra. Aquest fet explica els moments de lucidesa, quan estima la vida i el sol; i a la vegada la foscor més abismal de l'ànima. El personatge era un home feliç, però l'esdeveniment bèl·lic no sols afectà la seva sensibilitat, sinó la seva capacitat de raonament. El camp de batalla li obrí una ferida que ajudarà a desenvolupar gran part del món psicològic de *La senyora Dalloway*.

El suïcidi es presenta com a solució de la vida hostil i demoníaca d'aquest planeta. Clarissa, al començament de la història, és aparentment feliç i banal. Però com més transcorren les hores, més veiem les temptacions constants de la mort «si ahora muriera, sería extremadamente feliz» La

protagonista del llibre, durant el transcurs de la seva vida, s'enfronta amb la sensació de solitud i la certesa que la mort és imminent. També s'esdevé així en qualsevol ésser humà, i per això prenem consciència de finitud, d'acabament, de final. La senyora Dalloway ho fa d'aquesta forma:

[...] se preguntó si acaso importaba que forzosamente tuviera que dejar de existir por entero; todo esto tendría que proseguir sin ella; se sintió molesta. ¿O quizá se transformaba en un consuelo el pensar que la muerte no terminaba nada, sino que, en cierta manera, en las calles de Londres, en el ir y venir de las cosas, ella sobrevivía, Peter sobrevivía, vivían el uno en el otro, y ella era parte, tenía la certeza, de los árboles de su casa, de la casa misma, a pesar de ser fea y destastada; parte de la gente a la que no conocía, que formaba como una niebla entre la gente que mejor conocía, que la alzaban hasta dejarla posada en sus ramas, cual había visto que los árboles alzan la niebla, y que su vida y ella misma se extendían hasta muy lejos? (2002:11)

No obstant, és la mort de Septimus que convens a Clarissa de la petjada, la marca, l'empremta que deixa la mort a cada individu. La vida i la mort són els pols oposats que mantenen una tensió necessària al llarg de tota la vida:

La muerte era desafío. La muerte era un intento de comunicar, y la gente sentía la imposibilidad de alcanzar el centro que místicamente se les hurtaba; la intimidad separaba; el entusiasmo se desvanecía; una estaba sola. Era como un abrazo, la muerte (2002:180)

L'existència de Virginia Woolf es pot resumir com un «anar i venir entre realitat i ficció», per dir-ho com la periodista argentina, Chikar Bauer, autora de la biografia *Virginia Woolf. La vida por escrito*. D'acord amb la biògrafa, Woolf va utilitzar experiències vitals en els seus llibres. Malgrat això, puntualitza:

Afirmar que la suya sea una escritura autobiográfica o de autoficción, aunque al contar con todo el material autobiográfico del que disponemos, sus cartas, sus diarios personales, ensayos y memorias, veamos que la temática de su literatura tiene que ver con cuestiones que le concernían personalmente. (Sabogal, 2015)



FIGURA 22. Retrat de Dora Carrington, 1925

*Sempre lluito contra aquests dos jo,
cosa que em converteix en una desmembrada,
desconfiada i hermètica.*

DORA CARRINGTON

1893 - 1932

5. DORA CARRINGTON

5.1. Pinzellada biogràfica i obra pictòrica

Dora Carrington mai va creure que les seves obres fossin bones. Nascuda a Hereford, Anglaterra, en 1893, des de petita va ser encoratjada a pintar. Els seus pares –Samuel i Charlotte–, a més de l'educació convencional que era permesa a les nenes d'aquella època, van proporcionar-li l'oportunitat de rebre classes de dibuix a *Slade School of Drawing, Painting and Sculpture* de Londres. Només amb disset anys, doncs, va plantar-se sola a la capital anglesa, on experimentà una sèrie de canvis artístics i personals irreversibles. Allí conegué i estudià amb artistes de renom, com Paul Nash, Christopher R. W. Nevinson i Mark Gertler, els quals, tard o d'hora s'acabaven enamorant d'ella. El 1911, aquest darrer li pintà un retrat on apareix amb els seus cabells tallats amb forma de bombí i un somriure paradigmàtic. Amb aquesta faceta, un pèl atrevida per l'època, deixà el seu nom de pila –com moltes altres dones artistes del seu temps– per passar a ser coneguda com a Carrington., la pintora transgressora del moment, mal vestida i amb un estil exageradament bohemí, en què s'havia convertit des que s'instal·là a Londres. Gertler fou el seu primer amor de la gran ciutat. Mantingueren una relació durant dotze anys on Carrington sempre prioritzava la pintura davant la vida amorosa:

Tornaré a intentar, si tu encara vols, passar més temps amb tu. Però crec que seria injust prometre't que viuré amb tu, perquè penso que mai ho faré. Sí, la pintura s'interposa entre nosaltres. Però no la puc treure de la meua vida perquè ja és la meua vida. (Godayol, 2006:125)

En el moment d'escriure aquesta carta, Carrington encara no sabia que hi hauria una persona que realment pogués interposar-se entre ella i la pintura. Aquest fou Lytton Strachey. Es diu que el crític literari intentar fer-li un petó el mateix dia que Gertler els presentà. Amb tot, ell era homosexual i Gertler sempre encoratjà a Carrington perquè poguessin mantenir una bona amistat, sense esperar-se de cap de les maneres quin en seria el desencadenant. La llegenda explica que Carrington va voler-li tallar la barba per venjar-se del petó robat mentre passejaven pels South Downs. Tanmateix, l'esguard de Lytton deixà petrificada a la jove, que no se'n pogué separar mai més.

L'amor entre Lytton Strachey i Dora Carrington era més aviat platònic. La diferència d'edat, l'aspecte físic i les respectives orientacions sexuals –Carrington també acabaria tenint relacions amb homes i dones– els convertien en personatges que sovint apareixien representats en ficció. L'any 1917, la parella comprà una casa-molí a Tidmarsh Mill, Newbury. Carrington la recordarà sempre com al lloc on passà els anys més feliços de la seva vida. Al costat de Lytton, que li llegia Shakespeare, Keats, Donne i Voltaire cap al vespre, i creant reproduccions brillants del seu jardí, l'hort i el molí que veieren passar els anys més productius de la seva vida. «The mill at Tidmarsh, Berkshire» (1918), «Tidmarsh Mill» (1918), «The river pang above Tidmarsh» (1918), «Tree in

meadow» (1919), «Meadow at Tidmarsh Mill» (1919), «Farm at Watendlath, Cuberland» (1921), el retrat de Lytton conegut com a «Giles Lytton Strachey» (1916), «Lytton Strachey in his library» (1922), són alguns dels noms dels seus quadres pintats durant aquesta època. Amb tot mai volia ensenyar a ningú a causa de la inexhaurible manca de confiança professional que la definia.

El 1919 va conèixer a Ralph Partridge en un viatge a Espanya conjuntament amb el seu germà Noel i la seva germana Dorothy. Un any després iniciaren una relació amorosa. Ralph es traslladà a Tidmarsh, on impressionà amb el seu cos fort i robust a Lytton. Així mantingueren un afer amorós a tres bandes que acabà el 15 de maig 1921 amb el casament de Carrington i Partridge. Lytton donà la seva benedicció, en part per la dependència que l'autora tenia d'ell, i també per poder gaudir de la companyia de Ralph de més a prop. La nit abans, ella no deixà d'escriure confessant l'angoixa que li suposava el matrimoni.

Estimadíssim Lytton. T'he d'explicar moltes coses i em sento molt incòmode. La nit passada et vaig escriure moltes cartes, fins gairebé les tres de la matinada. Et vull dir que sempre he sabut que la meua vida al teu costat era limitada. No podia esperar que fos permanent. De fet, Lytton, tu ets l'única persona per la qual he sentit passió de veritat. No ho sentiré mai més per a ningú No podria. Els dies passats a Tidmarsh, quan érem sols, han estat els més feliços de la meua vida. He vist l'alliberament que senties quan Ralph m'ha proposat matrimoni. Penso que em farà feliç. No em canviaré el nom de soltera que mantingut tants anys perquè tu em puguis seguir anomenant Carrington. (Godayol, 2006:131)

Les desavinences no tardaren a arribar. Carrington tingué un afer amb Gerald Brenan que provocà un silenci de dotze mesos entre els tres. A més, la pintora no parava de prioritzar el benestar de Lytton per sobre la resta d'activitats o preocupacions que tenia. Brenan proposà a la pintora una relació més estable, que ella, com altres vegades, refusà perquè se sentia afogada i captiva. El març de 1923, Henrietta Bingham entrà dins la vida de Carrington. L'americana la captivà de tal manera, que Dora desatengué totalment a Brenan –tot i el rebuig, seguien mantenint contacte– que s'anava desesperant més i més. Va ser finalment el 1925 quan la pintora finalment posà sobre la taula els dubtes sobre la seva sexualitat i els seus sentiments més honestos. Carrington havia canviat. Havia perdut la passió i la seva ànima transgressora estava apaivagada. Patia angoixa i períodes de depressió que l'aïllaven de la societat i li privaven encara més de la seva autoestima. Lytton era un home ric que s'havia comprat una casa a Hungerford, Ham Spray. Carrington també va traslladar-s'hi. Fou en aquesta etapa de la seva vida quan comença a treballar altres modalitats artístiques com la decoració, la pintura de plats i vidre o l'estampació.⁴¹ La producció pictòrica de Carrington estava en decaiguda. No confiava en el seu talent i es negava a exposar les seves obres. Mai exhibí l'obra en vida. La primera exposició tingué lloc el 1970 a les Upper Grosvenor Galleries de Londres. I no va ser fins als anys 70, amb el redescobriment del grup de Bloomsbury que no se li atorgà l'honor silenciats durant quatre dècades.

⁴¹La quantitat de peces que se'n conserven és mínima. Hi ha hagut enormes canvis de propietaris que tampoc han ajudat a la seva supervivència.

L'últim afer amorós de Carrington fou amb un mariner, romàntic i de poques paraules, anomenat Beakus Penrose. La relació, tranquil·la i desapassionada, no feia allunyar ni canviar la vida amb Lytton a Ham Spray. Però l'octubre de 1929, descobrí que estava embarassada. El cop emocional, que podia fer perillar el vincle amb Lytton, ja que a aquest no li agradaven massa les criatures, va fer caure a Carrington en una profunda depressió. Així, la pintora avortà.

Lytton patia febre tifoide. L'any 1931 se li va diagnosticar la malaltia, encara que el veritable causant de la seva mort va ser un càncer d'estómac. Carrington estava destrossada. El condol de familiars i amics no servia per atenuar el dolor. La pintora intentà suïcidar-se al garatge amb el cotxe engegat però Ralph la trobà a temps. El 10 de març del següent any, el matrimoni Woolf visitaren la seva amiga. Tots tres s'assegueren a l'estudi de Lytton, observant els seus llibres entre silencis, plors i memòries. L'endemà mateix, ja sola i vestida amb roba de Lytton, Dora Carrington es disparà un tret al cor. Feu fallida i li tocà la cama, fet que provocà la seva mort al cap de tres hores. Pugué acomiadar-se de Ralph. Justament el mes anterior, havia copiat al seu diari personal un paràgraf de Hume que diu així:

Estic convençut que la vida humana pot ser infeliç i que, si prolongo la meua existència, esdevindrà intel·ligible. Un home que es retira de la vida no fa mal a la societat. Tan sols deixa de fer el bé. No estic obligat a fer una mica el bé a la societat a canvi d'un mal terrible a mi mateix. Per què he de prolongar una existència miserable? (Godoyol, 2006:138).

5.2. «Farm at Watendlath», «Spanish Landscape with Mountains» i «Lytton Strachey»

La inseguretat professional de Carrington es transmetia en tot el que feia. També en les seves obres. És per aquest motiu que no s'atrevia a pintar res més que no fossin símbols importants o situacions quotidianes de la seva vida. La seva obra és autobiogràfica, escollí sempre com a subjecte per representar, aquelles persones o llocs del seu entorn que destil·laven les seves emocions amb una imatge límpida, pura, en lloc del propi cos o la representació concreta d'allò que tenia en ment o sentia. Amb tot, també té dues obres on representa el cos d'una dona, nu i detallat, contrastat amb un fons de tonalitats fosques i ambigües –*Female Figure Lying on Her Back* (1912) i *Female Figure Standing* (1913). El rostre queda amagat, i el que realment es vol fer arribar són els trets característics de la dona. Això no obstant, tot i l'existència d'aquestes dues pintures, en aquest treball analitzarem els dos àmbits artístics que més freqüentava Carrington: el paisatge i el retrat.



FIGURA 23. *Farm at Watendlath, Cumberland*. Dora Carrington, 1921. FONT: Tate Museums of England

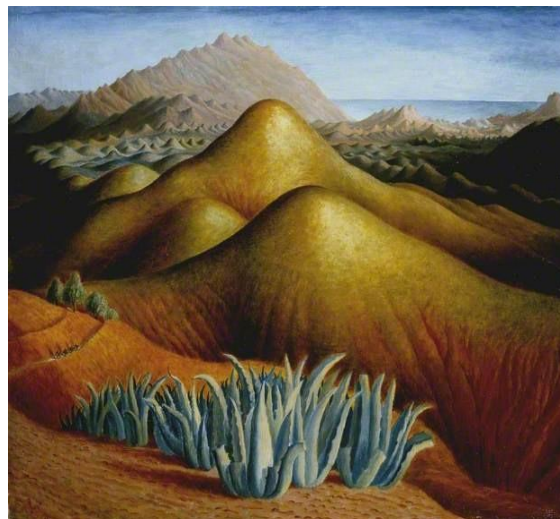


FIGURA 24. *Spanish Landscape with Mountains*. Dora Carrington, 1926. FONT: Tate Museums of England.

En primer lloc, cal apuntar que era especialment en els seus paisatges on es demostra el sentit major que Carrington donava a la vida, fins al punt que la calma que transmeten els seus paisatges sembla brollar-li de l'inconscient, en aquest cas, seguí la tradició d'artistes visionaris anglesos com Samuel Palmer or Stanley Spencer. La seva obra, tal com sentencià Michael Holroyd, ofereix una evidència de la seva participació en la vida tranquil·la i una apassionada relació amb la natura i la naturalesa humana, que la feien sentir relaxada i la calmaven quan es trobava en un estat emocional més aviat crític. En la primera pintura, pintà amb un traç segur la granja, prop de Keswick, on Carrington estiujà amb alguns amics i Gerald Brenan, amb qui estava a punt de començar la relació amorosa. La identitat de les dues figures vestides de blanc no es coneix. Al llarg del seu treball, Carrington pintà diverses dones en diferents etapes de les seves vides, contemplant així la pròpia feminitat. És per aquest motiu que bastants crítics i historiadors d'art, han suggerit que aquesta representació de figures femenines encara que no siguin els punts centrals de l'obra i es trobin empetitides pel paisatge fèrtil i ondulant, representa la sensació de l'artista de ser aclaparada per la pròpia condició de dona. A diferència dels blaus i verds que dominen als seus quadres anteriors del camp anglès, on es transmet un sentiment tant de quietud com més aviat de melancolia, Carrington respon al paisatge andalús corresponent a la figura 24, amb taronges vibrants i grocs. L'enorme escala de les muntanyes es destaca per la inclusió de quatre mules i els seus traguers que són només visibles al llarg d'un estret sender a l'esquerra del quadre. El clima càlid que pinta es fa evident a partir dels cactus que creixen en el paisatge de manera estèril. Carrington explota la sensació d'aïllament en aquest terreny inhòspit, llunyà, tant desconegut. Així reflecteix l'exotisme dels paisatgistes estrangers, talment com James Dickson Innes (1887-1914) i Augusto John (1978-1961).

Lytton Strachey aportava a Carrington tota l'estabilitat i confiança que li mancaven. Amb tot, aquesta relació podia convertir-se en perillosa. De fet, David Garnett, un amic de la pintora, comenta que tots els lligams amorosos que va mantenir després de Lytton, no l'afectaven massa en comparació amb el d'ell. Arran d'això, el seu aïllament i bloqueig psicològic s'intensificaren (Boston, 1994). En el retrat de Lytton, Carrington detalla minuciosament la forma de la seva mà, escull el color exacte dels tons de la pell, del cabell, de la barba... Tot allò que pertany al seu enamorat. La resta, està pintada amb tonalitats més aviat opaques –escales de grisos– per restar-li importància, ja que el subjecte rellevant de l'obra havia de ser, igual que en la vida de l'artista, Lytton.

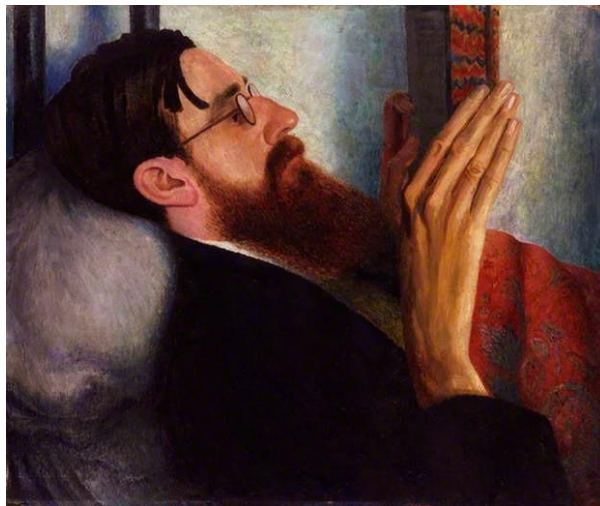


FIGURA 25. Retrat Lytton Strachey. Dora Carrington, 1916. FONT: Nacional Portrait Gallery de Londres.

Tota l'obra de Dora Carrington és creada amb pintura d'oli sobre tela. Com ja hem comentat, a causa de la seva inseguretat i el seu sigil artístic, l'obra de la pintora sempre ha obtingut una manca de públic i de crítica artística rellevant. Odiava les seves pintures perquè creia que no eren suficientment bones per ser exposades. Molt sovint anava curta de diners perquè es negava a vendre una obra si a ella no la satisfieia mínimament. D'aquesta manera, segurament diferint de la resta d'artistes analitzades, l'obra de Carrington no és un pretext del seu suïcidi. Però és indubtable l'afirmació que pintava, creava, engendrava el seu art per canalitzar les seves emocions i guardar la calma, que li minvava a mesura que la malaltia apareixia i la seva vida avançava cap a l'abisme. I així ho assegura ella: «*Do you know, I am never so happy as when I can paint*⁴²». (Carrington, 1932).

⁴²*Ho saps, no sóc mai tan feliç com quan puc pintar.* (Traducció pròpia)



FIGURA 26. Retrat de Marga Gil Roësset, 1930.

*Mi amor es infinito... la muerte es infinita...
el mar es infinito... yo con ellos. ¡contigo!..
Mañana tú ya sabes... yo... con lo infinito...*

MARGA GIL ROËSSET

1908 - 1932

6. MARGA GIL ROËSSET

6.1. Detalls biogràfics i obra escultòrica

Marga Gil Roësset va néixer el 3 de març de 1908. Seria la segona filla de quatre germans. Consuelo, la gran, Pedro i Julián, el fill més petit de Julián Gil Clemente i Margot Roësset Mosquera. Ell era general i ella una enamorada de la bellesa. La seva elegància, vestida sempre amb una expressió seriosa i profunda, va ocupar-se d'educar als seus fills. Marga admirava a la seva mare. Des de petita era qui l'encoratjava a crear, ja que, segons ella, la seva nena tenia un do. El do de captar i transmetre bellesa. Era una artista innata, monstruosament sensible i meticulosa. I així li recordava:

Dibujar, pintar, escribir poesía o bailar, van más allá de un mero aprendizaje; son simples reflejos o consecuencias de la inspiración y de la apreciación que cada uno tiene de la belleza. [...] Es algo inevitable, como el día y la noche, la luz y la oscuridad. (Clark, 2011:77)

La prova del talent excepcional de la petita Marga va quedar plasmat per primera vegada amb només set anys. El conte, il·lustrat i escrit per ella, era un regal per a la mare. Però no tardaria a demostrar que aquest do encara tenia molt més per desplegar. Tres anys més tard, amb la publicació de *El niño de oro*, redactat per Consuelo i dibuixat per Marga, ja era indubtable la seva extraordinària habilitat amb el llapis i la goma.

Després que les dues germanes publiquessin un altre petit conte el 1923, *Rose des Bois*, mentre passaven una temporada a París, dibuixar se li va fer petit. Així fou com decidí que volia dedicar-se a l'escultura. Orgullosa de la seva nena prodigi, Margot va demanar al famós escultor espanyol Victorio Macho que li impartís classes, però aquest s'hi negà rotundament per no espatllar el seu talent creatiu. Marga Gil Roësset, doncs, començà a modelar fang amb una tècnica gairebé implacable de manera autodidacta. Els crítics d'art de l'època els era pràcticament impossible trobar influències d'altres artistes en la seva escultura. En paraules de José Francés, com a escultora, «Marga Gil Roësset és.» Única, distintiva, amb un esperit tan rebel que fins i tot malbaratava vigor i energia. L'escultora no deixava de treballar i de treballar. El 1930, amb 22 anys d'edat, presentava ja un *Adam i Eva* a l'Exposició Nacional d'Escultura. La clamor resultant deixava explícit que les escultures de Marga Gil Roësset eren d'una precisió exagerada, que vorejava la perfecció.

Va conèixer personalment al poeta Juan Ramón Jiménez en un concert, dos anys després del seu primer èxit en el món de l'escultura. La jove també sabia de Zenobia, la dona del reconegut poeta espanyol, a causa de ser la traductora al castellà de Tagore, autor que la mare sovint els feia llegir. I l'admirava. És per aquest motiu que Marga acordà fer un bust d'ella per regalar-li. Establiren una

bona amistat que Marga sempre tindria present. No obstant això, la passió d'aquella dona, atrapada encara en un cos de nena, sense formes femenines, prima i esvelta, va acabar enamorant-se del poeta. Mantenien una molt bona relació que per l'escultora va anar derivant cap a un amor impossible. Perquè l'enamorament que Marga sentia anava molt més enllà d'un simple desig o afecte amorós. L'amor que l'escultora patia era un amor romàntic: inaccessible, absolut. I a vegades, neuròtic. Un amor dels que consumeix. I més si no és correspost:

Juan Ramón... no sé... pero pienso, que no es posible morirse del todo... por completo... cuando dentro sientes algo tan intenso... como lo que yo te quiero... (Clark, 2011:247)

Marga Gil havia esdevingut un personatge obsessiu, desorbitadament fràgil. Totes les seves obres havien de ser perfectes i escrupoloses. I mai es cansava de regalar-les a aquells a qui estimava. Els seus ulls transparents i les seves mans robustes i gastades d'esculpir granit i pedra, a més de la gran quantitat d'escultures que produïen, encara tenien temps per escriure en un diari de tapes negres tot el que la jove sentia. Juan Ramón, en el seu llibre *Espanoles de tres mundos*, apuntava sobre Gil Roësset: «Llevaba el alma fuera, el cuerpo dentro». I continuava: «Amarga. Persa, fuerte, viril. [Marga] iba a ella, se atraía a sí misma como un imán».

Vuit mesos més tard, Marga es despertava més d'hora del normal per passar tot el dia al taller, esculpint i modelant les seves obres. O això és el que havia dit a la seva mare, ja que el pare en aquells moments estava ingressat per culpa d'una hèrnia, i era aquesta la que havia de portar les regnes de la casa. El dijous 28 de juny de 1932, Marga Gil Roësset sortia de la seva habitació per agafar el revòlver més petit de la vitrina on el seu pare guardava les seves armes de foc. Abans de dirigir-se als afores de Madrid, però, volia passar per casa de Juan Ramón per deixar allà la seva carpeta groga. «No ho llegeixis encara». Van ser les últimes paraules de l'escultora per el poeta. A dins, s'hi trobava la seva gran revelació d'amor impossible. En sortir de la casa va tornar al taller i va destrossar una per una totes les obres que allí hi havia. A excepció del bust de Zenobia, que volia regalar a la seva amiga. Va agafar un taxi que la portés a Las Rozas i donà un feix de bitllets al conductor just en arribar al xalet del seu oncle Eugenio. Demanà al conductor si es podia esperar un moment, que havia d'agafar unes coses abans no tornessin a la ciutat. En una de les habitacions, va escriure tres cartes de comiat amb una lletra punxeguda i esfilagarsada. I s'apuntà a la templa amb la petita arma freda. Premé el gallet. La primera carta era per Zenobia. La segona per Consuelo. La tercera pels seus pares. Els deia adéu, que els estimava i els enviava un petó:

Perdonadme, os lo suplico... madrecita mía, papaíto, perdonadme por ser tan egoísta. Mamá no te desesperes pensando en... la pena eterna... matarse es en mi una crueldad horrible por vosotros... pero aparte de eso no es siquiera algo malo. Y justamente porque creo en Dios siento así. Hago esto... porque sino nunca podré ser feliz... vuestra niña egoísta... no os imaginéis que he hecho nada malo... Y aunque no os parezca verdad... de verdad os quiero muchísimo... Sí. A papá un beso. A mamá un beso. (Clark, 2011:282)

6.2. «Bust de Zenobia» i «Esbós suïcidi»

La sensibilitat amb què Marga esculpia i creava les seves obres traspua en qualsevol dels seus treballs. Sentia tant que ho necessitava transmetre. I no en tenia prou amb el dibuix, que va haver de donar vida tridimensionalment als seus sentiments i emocions més fortes. Així se'ns presenta el llegat que l'artista espanyola va deixar-nos: innegablement i terroríficament sensible i tendre. La seva angouxa es transformava en la pedra, i amb detall anava calmant el seu esperit romàntic i desolat.

És curiós que sigui justament el bust per a Zenobia Camprubí, la dona del poeta Juan Ramón Jiménez, l'únic que va sobreviure l'atemptat que l'escultora duqué a terme envers les seves obres just abans de suïcidar-se. L'esculpí amb pedra i sembla ben bé com si la dona del poeta en neixi amb força, ràbia i poder. Segurament les qualitats que li mancaren en vida, ja que sempre va estar a l'ombra del seu marit. Mentre Marga esculpia el seu rostre entre la roca, es consumia per l'amor que sentia pel poeta de Huelva. Per paradoxal que sembli, és per aquest motiu que podem assegurar, amb convicció, que en l'escultura es reflecteix la vertadera força moral i ètica de l'artista. No podem entendre l'obra com una representació d'allò que torturava a Marga, sinó més aviat com l'admiració incalculable que sentia per la dona que havia triomfat i havia aconseguit exitosament el seu amor platònic i inaccessible. La dona que portava una vida digna, respectable, no com la seva: la d'una jove que es dedicava apassionadament i amb gran esforç a l'art, sense aconseguir la fama que tenien junts Juan Ramón i Zenobia Camprubí. El rostre esculpit té una expressió de dolor, de preocupació. Podem inferir, doncs, que pertany al sofriment que l'artista patia, més que no pas al de la dona representada.



FIGURA 27. *Bust de Zenobia Camprubí*. Marga Gil Roësset, 1932.

FONT: <http://www.m-arteyculturavisual.com/>

Tot i que la seva vocació era l'escultura, des de petita havia mostrat grans dons en el dibuix i el traç amb llapis. La seva neboda, Marga Clark, certifica que la jove Marga dibuixà el seu suïcidi en un esbós del seu diari personal. A les dedicatòries hi ha escrit «siento, amor, muerte». (Clark, 2011:54). En un camp mig esbossat de lliris i margarides s'eleva una nena cap al cel. Hi ha també l'arc iris i ocells. La figura, ambigua i desdibuixada, estén els braços cap a terra, amb una actitud d'abandonament i absoluta tristesa. De les palmes de les mans en brollen gotes de sang que taquen l'herba. I a la mà dreta, una flor, senzilla, clara, quasi translúcida. El cos de la dona-nena, descobert, nu, té una aparença gairebé etèria. I no hi ha àncores ni claus que la sostinguin a la vida de la terra.

Ben probable que aquesta fos la manera com volia desaparèixer Marga Gil Roësset, innocent, pura i serena. El cos femení està definit amb precaució, i el detall del pèl púbic és present, subratllant la identitat vital de tota dona. El dibuix és un paral·lelisme de la decisió de l'escultora, la passió és tan gran que sense ella, no mereix la vida. I així s'abandonà ella a la mort. Talment com ho fa la Marga del dibuix. Gil Roësset manifesta en l'obra aquest últim crit que tenien les dones artistes, resguardat ben endintre. Infinitament íntim. Ofegat per una societat que no permetia l'assoliment que més anhelava.

El seu llegat escultòric ha estat silenciats durant més de quaranta anys sota l'obscura ombra de l'artista masculí –tant en l'àmbit nacional com internacional. El seu nom s'ha delatat en bona mesura perquè fou el conegut Juan Ramón Jiménez qui tingué a veure amb la seva mort precipitada. Sens dubte, les escultures de Marga Gil Roësset tenen una aura melancòlica. I és la melancolia, la malaltia que *patien* totes les dones artistes, la responsable de la representació del dolor i el sofriment en el seu art. A més del diari, Marga va voler deixar reminiscències del seu amor pel poeta a través de l'art que cultivava. Aquesta era la manera més sincera d'ensenyar-li que la vida només li servia, si era amb ell. I també d'immortalitzar el seu amor, ja que el turment –fos degut a una malaltia com s'afirma ara o no– no la deixava viure.

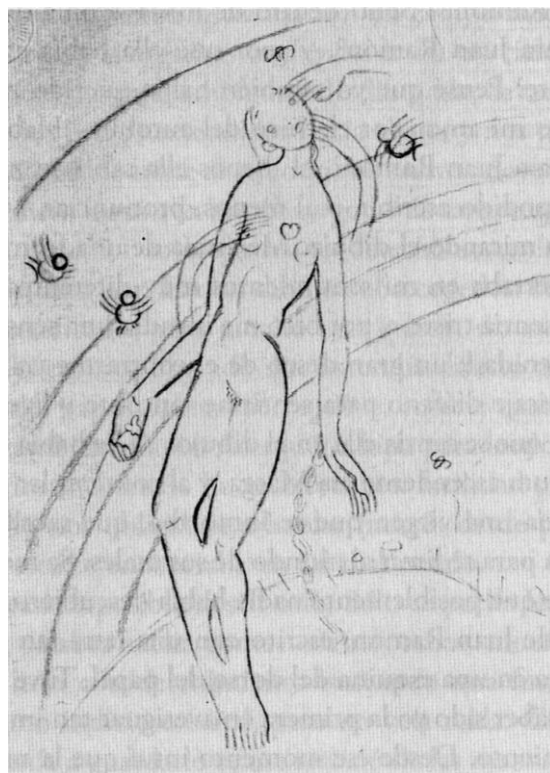


FIGURA 28. Sense títol. Llapis sobre paper, Marga Gil Roësset, 1932.
FONT: Llibre Amarga Luz, de Marga Clark, 2011



FIGURA 29. Retrat de Sylvia Plath, 1955.

*Dying. Is an art, like everything else
I do it exceptionally well.
I do it so it feels like hell. I do it so it feels real
I guess you could say I've a call.*

SYLVIA PLATH

1932 - 1963

7. SYLVIA PLATH

7.1. Recull biogràfic i llegat poètic

Sylvia Plath va néixer a Boston el 27 d'octubre de l'any 1932. Primera filla d'Otto Plath, professor de biologia a la Universitat de Boston, i Aurelia Schober. Els dos immigraren als Estats Units, el pare des de Grabow (Polònia) i la família de la mare des d'Àustria. Ella, però, ja nasqué a Boston on visqué tota la seva infantesa. Una infantesa bastant comuna en la mesura que les famílies felices són comunes. Però amb dos anys i mig, la poeta va experimentar el seu primer problema. L'abril del 1935 va néixer el seu germà, Warren. «Yo, que durante dos años y medio había sido el centro de un tierno universo, sentí que el eje se torcía y que un frío polar me paralizaba los huesos» (Rodríguez, 2014:9). Així, a causa de l'atenció que exigia Warren per part de la mare, per culpa de les recurrents malalties que patia i més tard, també la del seu pare, que també caigué malalt, començà a passar llargues temporades amb els avis materns. Vivien a una casa davant del mar i era allà on Aurèlia dirigia les cartes per Sylvia, encoratjant-la a dir en paraules allò que la petita Plath només transmetia en dibuixos fins al moment. «Nunca volveré a hablar con Dios». (Díaz, 2013) Aquesta és la resposta de Plath quan, amb només vuit anys, morí el seu pare. El poema que escriuria per primera vegada després d'aquest fet, deixaria l'evidència que la poesia era per a ella, un talent innat des de nena. Un talent que ella creia que havia de portar fins a la més extrema perfecció.

El 1950, Sylvia Plath es va graduar a la Bradford High School i guanyà una beca per a l'Smith College, on ingressà amb entusiasme. Reconeguda pel professor Crockett com a una alumna exemplar, entrà a formar part del grup selecte d'estudiants més brillants del centre. Llegien a Hemingway, Eliot, Frost, Dickinson, Faulkner, Lawrence, Yeats, Joyce, Woolf, Dylan Thomas, Shakespeare, Plató i Dostoievski. Sylvia s'ho prenia com a una competició i no va relaxar-se fins a ser la millor en tot. Aquell curs anotaria al seu diari: «Nunca jamás conseguiré la perfección que anhele con toda mi alma... mis pinturas, mis poemas, mis cuentos». (Díaz, 2013) Però l'estiu de 1953 la faria caure en un bucle depressiu. Va intentar posar fi a la seva vida prenent una quantitat desmesurada de somnífers de la seva mare. El report d'aquest col·lapse és la base de la seva única novel·la, *La campana de vidre* (1963). També en feu referència diversos cops en moltes de les cartes que se seguia enviant amb la seva mare. Va ser trobada sense consciència, pel seu germà, i tres dies més tard de la ingesta. Ingressà immediatament a un hospital per rebre tractament psiquiàtric. El record de la tortura i l'acceptació de la seva *malaltia*, es va veure emmirallat sempre més en les seves paraules:

If neurotic is wanting two mutually exclusive things at one and the same time, then I'm neurotic as hell. I'll be flying back and forth between one mutually exclusive thing and another for the rest of my days. (Plath, 1963: 94)

Un altre exemple, extret de la correspondència entre ella i la seva mare:

*I swallowed quantities and blissfully succumbed to the whirling blackness that I honestly believed was eternal oblivion... I had stupidly taken too many pills, vomited them, and came to consciousness in a dark hell, banging my head repeatedly on the ragged rocks of the cellar in futile attempts to sit up and, instinctively, call for help*⁴³.
(Plath and Schober 1975:131)

Un cop acabada la carrera amb la seva tesi de Dostoievski, *The Magic Mirror: A Study of the Double in Two of Dostoyevsky's Novels*, tornà a rebre una beca per al Newham College de Cambridge, a Anglaterra. Allà conegué Ted Huges. El famós i reconegut poeta anglès de qui s'enamoraria perdudament i amb qui es casaria quatre mesos més endavant. Plath i Hughes visqueren a Cambridge fins a la primavera de 1957, quan la parella es va traslladar als Estats Units. A Boston, Plath coincidí, en el curs de poesia de Robert Lowell, uns quants mesos amb Anne Sexton, amb qui establirien una bonica amistat. No obstant això, davant l'embaràs de Sylvia al desembre de 1959, la parella retornà a Anglaterra. Al cap de poc temps, Plath signava el primer contracte amb Heinemann per editar *The Colossus*. L'únic recull de poemes que se li publicaria en vida.

L'1 d'abril de 1960 donà a llum Frieda. Poc després, però, ingressà en un hospital londinenc a causa d'un avortament involuntari. I va ser finalment l'estiu de 1961 quan quedà embarassada de Nicholas. La família Huges, cansats de la ciutat, es traslladaren a Devon. Huges es dedicava a l'apicultura i Plath n'escribia poemes. Però Huges conegué a Assia Wevill. Vuit mesos més tard, Huges abandonà als nens i a la mare, enmig d'un infern de discussions. El canvi de rol –d'escriptora i poeta, a mare–, li portava problemes tant amb el seu marit com amb si mateixa. Plath havia hagut d'escollir.

Vi mi vida desplegándose ante mí mi vida como las ramas de la higuera verde. En la punta de cada rama, como un grueso higo morado, me hacían señas y me llamaba un futuro maravilloso. Un higo era un marido y un hogar feliz e hijos y otro higo era una famosa poeta y otro higo era una brillante profesora y otro higo era E Ge, la asombrosa editora, y otro higo era Europa y África y Sudamérica y otro higo era Constantino y Sócrates y Atila y un montón de amantes con nombres extraños y profesionales originales y otro higo era una campeona del equipo olímpico y por encima y más allá de todos los higos había muchos más que ni siquiera podía distinguir. Me veía sentada en la horquilla de la higuera, muriéndome de hambre, sólo porque no podía decidir qué higo quería elegir. Los quería todos y cada uno, pero elegir uno significaba perder todos los demás... (Díaz, 2013)

Al desembre d'aquell mateix anys, els tres, abandonats i tristos, tornarien a Londres, prop de Primrose Hill, a la casa on havia viscut el poeta i dramaturg Yeats. Aquí començaren els mesos més productius de la poeta. I també l' infern fosc i sense sortida que caracteritzà els últims mesos de la seva vida.

⁴³Primer fragment (pàg. 70): *Si un neuròtic vol mutualment i exclusivament dues coses alhora i al mateix temps, llavors jo sóc, de segur, neuròtica. Vagabundejaré anant i tornant entre una cosa mútuament i exclusivament i una altra, la resta de la meua vida.* / Segon fragment (pàg. 71): *Vaig empassar quantitats [de pastilles] i feliçment vaig sucumbir a la foscor on jo creia honestament ser l'oblidi etern. Vaig prendre estúpidament massa pastilles, les vaig vomitar, i la meua consciència va arribar a un fosc infern, colpejant el meu cap repetidament en aspres roques del celler, en intents vans de seure i, per instint, demanar ajuda.* (Traducció pròpia)

Addicta al cafè i sobtadament també als cigarrets, Sylvia Plath escriuria i acabaria la seva última obra, *Ariel*, mentre oscil·laria entre la vida i la mort diverses vegades. Al juny de 1962, conduí el cotxe fins a dintre el riu. Quan la policia li demanà sobre l'incident, va admetre que volia treure's la vida. La segona vegada, fou durant un dels hiverns més violents de Londres. Després d'una nevada espectacular a Londres, l'11 de febrer de 1963, Sylvia Plath se suïcidà. S'agenollà davant del forn obert de la cuina i obrí el gas. Nicholas i Frieda dormien a les seves habitacions respectives. Abans, però, havia preparat els gots de llet per a les criatures, havia protegit les portes per evitar fugites i, després d'ingerir somnífers, havia redactat una nota on hi apareixia el nom del seu doctor, Dr. Horder, i el telèfon. Sylvia Plath assolí la perfecció que havia descrit al seu poema «Edge» –en català, «Límit»–, que ve a ser la mort.

The woman is perfected.
Her dead

Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity⁴⁴
(Plath, 2006:374)

7.2. «Lady Lazarus» i «Edge»

Les al·lusions a la idea del suïcidi en l'obra de Sylvia Plath són una constant. Partint ja de l'única novel·la que va escriure, *La campana de vidre* (1963), excel·lent *roman à clef* de la vida de l'autora, i fins a molts dels versos del seu llegat poètic, com ara els coneguts «sóc vertical però m'estimaria més ser horitzontal». D'entrada, la novel·la publicada poc abans de la seva mort, és la crònica literària de la depressió nerviosa, del tractament amb electroxoc i del seu intent de suïcidi i posterior recuperació. Esther Greenwood, és una estudiant de dinou anys que explica la seva vida no absent de dificultats, i que acaba patint una malaltia mental. Indubtablement, la protagonista femenina és l'*alter ego* de la poeta. La imatge plàstica del mateix títol ens recorda que la jove se sent en una campana de vidre «que separa als bogos dels assenyats».

Segons escriu Ted Hughes a la introducció dels *Diàris* (1982), Sylvia Plath era «una persona con muchas mascarar tanto en su vida personal como en sus escritos [...] Nunca la vi mostrar su personalidad real a nadie; excepto quizás en los tres últimos meses de su vida». (Motos, 2012:8) Precisament, la seva obra poètica es caracteritza per una obsessió permanent del seu ego i per la confessionalitat. Una poesia introspectiva, en constant recerca de la subjectivitat femenina. I aquesta permanent cerca i lluita contra els fantasmes i màscares de l'escriptora es trasllada sobre paper mitjançant la predilecció per un univers tel·lúric i de mort ben present en la seva poesia.

⁴⁴ *La dona s'ha perfet. / El seu cos / mort té el somriure de l'acompliment, / la il·lusió d'un requisit grec.* (Traducció de Montserrat Abelló a *Sóc Vertical. Obrà poètica (1960-1963)*, 2006).

Sylvia Plath, com observa Tomás Motos a *Sylvia Plath: Creatividad y trastorno bipolar*, va transformar la seva vida en art. Ho confessà, també la mateixa autora en una entrevista l'any 1963:

Creo que mis poemas surgen inmediatamente de las experiencias sensoriales y emocionales que he tenido, pero debo decir que no puedo simpatizar con esos gritos del corazón, informados únicamente por la aguja o el cuchillo... Creo que uno debe ser capaz de controlar y manipular las experiencias, incluso las más aterradoras, como la locura o como ser torturado... y debe ser capaz de manipular estas experiencias de modo inteligente e informado (Motos, 2012:6).

Heus aquí alguns versos de la poeta que ens traslladen a aquests espais de mort i de desig de morir. Ens centrarem sobretot en els poemes «Lady Lazarus » i «Edge», inclosos en el darrer volum, *Ariel*, publicat l'any 1965. Un poemari introspectiu que l'escriptora va deixar enllestit abans de llevar-se la vida, i que acull alguns dels poemes més emblemàtics i punyents, els que farien «un nom» a Plath, com el titulat «Daddy». Abans, tanmateix, destacarem una altra composició, «Ariel», al final de la qual Plath associa el roig «a les forces dinàmiques de la vida, de la creació o a la força violenta per lluitar contra la reclusió» (Pou Jutglar, 2015:217), la veu lírica assevera «I jo sóc la fletxa, la rosada que vola suïcida, a l'una amb la cursa endins de l'ull» (2006: 69-71), referència, evident «al suïcidi i a la seva objecció més vital, la força del roig, de la vida mateixa» (Pou Jutglar, 2015:211).

El 5 de febrer de 1963, pocs dies abans de posar fi a les seves frustracions, va escriure, en tercera persona, el seu darrer poema, «Edge» (que traduïm per «Límit»). De fet, el títol resulta ser prou revelador. S'obre amb els versos:

La dona s'ha perfet.
El seu cos
mort té el somriure de l'acompliment
(Plath, 2006: 375)

Es tracta d'un poema ambigu, molt simbòlic i abstrús, que la crítica l'ha considerat com la nota final de la poeta abans de llevar-se la vida. La *perfected woman* del principi està a punt de cometre suïcidi, si no l'ha comès ja. La dona porta toga i va descalça, element que suggereix el seu llarg i feixuc viatjar i caminar sense arribar al destí final. Ho Llegim en aquests versos:

llisca pels plecs de la toga,
els peus
nus sembla que diguin:
ja hem caminat prou, s'ha acabat.
(Plath, 2006: 375)

Es clou amb uns versos anunciadors en què la lluna –la seva musa i símbol de ment–, que els sotja des del cel, «no té per què entristir-se», perquè ja «està acostumada a aquestes coses». Una setmana després de l'escriptura d'aquests versos, Sylvia Plath descansava en pau dins i fora del poema.

Quant a la llarga composició «Lady Lazarus», escrita entre el 23 i el 29 d'octubre de 1962, s'inicia amb els versos «Ho he tornat a fer / Un cop cada deu anys / me'n surto» (2006: 35), en al·lusió clara als seus intents de suïcidi. Uns versos més endavant el jo líric diu: «Tot just trenta anys / i, com els gats, nou vides per morir», i a continuació ens confirma que en el primer intent «tenia deu anys / Va ser un accident». Però el punt àlgid i confessional del poema arriba tot seguit, amb els coneguts versos que reproduïm tot seguit:

Morir
és un art, com qualsevol cosa.
Jo ho faig excepcionalment bé
(Plath, 2006:37)

Una dona i una poeta complexa i astuta, segurament amb un ego força espinós, però que, al capdavant, sabia el que volia i es sortia amb la seva. Una dona feta de moltes llums i ombres, que per aquestes dualitats i ambivalències que marcaven la seva personalitat, acabà esdevenint un mite. L'anàlisi del context social i de les restriccions de gènere que li privaven del respir, no poden menys tenir-se a l'hora d'estudiar com i per què se sentia víctima de la repressió per ser una dona artista, que, dissortadament, li tocà viure en una societat opressora i de tall marcadament masculí. En un estudi titulat *Trauma and Paternal Loss in Sylvia Plath's Poetry*, Fei-hsuan Kuo agraeix que proliferin els treballs que analitzen i exploren la relació entre la feminitat creativa i la bogeria i el suïcidi. I per acabar, ho farem també amb les paraules d'aquesta autora, oportunes perquè sintetitzen adequadament els avatars i els viaranys pels quals va transitar l'obra de l'escriptora bostoniana, –sempre impregnada de la presència de la mort:

*Threatened by death and striving to be reborn, the later Sylvia creates a set of fantasies through the representations of metaphors, drama and myth and moves from a state of psychological bondage to freedom by entering the world of death, mocking at her professional suicides and ultimately rising above God and Death and becoming a Medea-like avenger*⁴⁵. (2015:195)

⁴⁵ *Amenaçada per la mort i l'esforç d'haver de néixer de nou, la Silvia dels darrers dies crea un seguit de fantasies a través de representacions amb metàfores, de la tragèdia i el mite, i es mou des d'un estat d'esclavitud psicològica fins a la llibertat, quan entra al món de la mort, burlant-se dels seus suïcidis professionals i, en última instància, elevant-se per sobre de Déu i de la mort, convertir-se en un venjadora Medea –nimfa de la mitologia grega. (Traducció pròpia).*



FIGURA 30. Retrat de Radka Toneff, 1976.

*Deep in your flux of silver
Those great goddesses of peace.
Stone, stone, ferry me down there.*

RADKA TONEFF

1952 - 1982

8. RADKA TONEFF

8.1. Notes biogràfiques i llegat musical

Freqüentment és considerada la cantant de jazz noruega més rellevant de tots els temps. Ellen Radka Toneff, filla del cantant de folk, pilot i tècnic de ràdio Toni Toneff, va néixer a Oslo el 25 de juny de 1952. La seva passió per la música va començar als sis anys, quan inicià les classes de piano al conservatori de música d'Oslo. Sempre havia somiat en esdevenir professora de piano, ja que la seva mare també el tocava i havia estat el seu instrument preferit. Així, combinava els estudis musicals amb el que esdevindria la seva carrera professional: no sempre planera i senzilla. El 1975 va formar el seu propi quintet, amb músics com Arild Andersen i Jon Balke, Jon Christensen. La seva moderada però intensa expressió va convertir-la en una vocalista coneguda arreu del país, i en una de les cantants i compositores de jazz més excepcionals de tots els temps.

Per Toneff, la lletra de les seves cançons era realment important. És per aquest motiu que sovint musicava poemes d'autors com Nikki Giovanni, Robert Creeley i Sylvia Plath, descoberts pel seu amic Jan Erik Vold, poeta i artista noruec. Ella creia que si la lletra no era l'adient, la veu no sonava natural i es deixava de cantar bé. Contràriament, per la majoria de jazzistes, la lletra d'un tema musical era menys important que la instrumentació. Per tant, Radka Toneff va suposar un impacte pels compositors noruecs de jazz tant per la seva preocupació pel text com per la correcta melodia i els arranjaments adequats. Per exemple, un àlbum com *Winter Poem*, el primer que va realitzar i pel qual va guanyar el premi *Spellemann* com a millor vocalista de la Federació Internacional de la Indústria Fonogràfica (IFPI) el 1977, fou compost i escrit per ella mateixa. L'interès per la seva música, però, no va tenir ressò internacional fins que la prestigiosa discogràfica americana *Verve* va publicar aquest primer àlbum el 1990, vuit anys després de llevar-se la vida. El seu segon àlbum s'anomena *Live in Hamburg* i es va publicar tres anys més tard, el 1993. La compositora tampoc pogué assaborir-ne el renom i l'èxit. Tanmateix, la fama que la va convertir en una icona del jazz va ser *Fairytales*, el seu últim recull musical publicat per *Odin Records* el mateix any de la mort, el 1982. L'únic que pogué veure completament realitzat en vida. Més enllà de les seves composicions, Radka Toneff va fer versions de temes com *Nature Boy*, del famós Nat King Cole o *The Moon is Harsh a Mistress*, de Jimmy Web, entre d'altres, que inclogué en aquest últim projecte, amb la col·laboració de Steve Drogobosz.

Toneff tenia la capacitat de poder utilitzar les tècniques musicals més innovadores que sorgien a l'època. No obstant això, sempre preferí els rols professionals quan es tractava de cantar jazz. De petita es passava hores intentant copiar l'estil de Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald o Billie Holiday. Moltes de les vocalistes de Noruega posteriors a Toneff han rebut una influència de la cantant molt

significativa, sobretot durant els inicis del seu aprenentatge. En efecte, la jazzista Guro Gravem Johansen creu fermament que l'actitud de la nostra cantant ha tingut una influència important en l'educació musical. Sobretot per la seva frase «*I do everything wrong, and that's how I like it*»⁴⁶, que ha esdevingut una mena de doctrina. A partir d'aquest moment, s'interpreta que no cal cantar amb una tècnica perfecta, sempre i quan l'expressió sigui potent. Conseqüentment, aquesta actitud de Radka, com a necessària, s'ha integrat en el currículum de tot cantant de jazz, apunta Gravem Johansen.

Va viure amb el baixista Arild Andersen durant la maduresa, encara que els últims anys de la seva vida va mantenir una relació amb el bateria de jazz Audun Kleive. Era una persona freda i distant, que es prenia la vida i els problemes potser massa seriosament. Aquesta actitud, però, era totalment desconcertant quan pujava a l'escenari a cantar o interpretar un tema. La seva veu era càlida, dolça i expressiva, melancòlica. En definitiva, en total contrast amb la seva personalitat. Als trenta anys, Radka Toneff va posar punt i final a la seva vida. Va ser la tardor del 1982, quan decidí prendre's una quantitat desmesurada de somnífers que van occir-la. El dia 21 d'octubre va ser trobada amb una sobredosi de pastilles a la sang al bosc de Bigdøy (Noruega). Nits abans, s'havia endinsat entre els arbres cautelosament amb la intenció de llevar-se la vida.

*Take the roads that I have walked along, looking for tomorrow's time, peace of mind. As my life spills into yours, changing with the hours, filling up the world with time, turning time to flowers, I can show you all the songs that I never sang to one man before*⁴⁷. (Toneff, 1982)

8.2. «Ballad of the Sad Young Men»

Dins la immensa varietat d'estils de música que existeixen, Toneff optà pel jazz pel seu rigor melòdic i el múltiple joc harmònic i rítmic dels arranjaments. Amb tot, mai va veure's prou capaç com per compondre temes amb freqüència i donar-los a conèixer al públic. Era molt rigorosa i això es va veure reflectit en tota la seva obra musical. La seva perseverança per teixir un entramat de melodies perfectament complementàries, i per canviar de tonalitat al llarg de la cançó, és notòria en la seva música. Recordem que se sentia més segura si podia realitzar versions o bé agafar poemes que exemplifiquessin allò que ella volia transmetre o sentia i necessitava donar forma amb sons.

⁴⁶*Ho faig tot malament i és així com m'agrada.* (Traducció pròpia)

⁴⁷*Agafa els camins per on jo he caminat a través, buscant un demà, pau a la ment. A mesura que la meua vida es vessa en la teua, canviant amb les hores, omplint el món amb el temps, fent-lo convertir en flors, et puc ensenyar totes les cançons que mai abans he cantat a un altre home.* Fragment de *The Moon is Harsh Mistress*, dins *Winter Poem* (1977). (Traducció pròpia)

Curiosament, hem de destacar que adoptà el poema de Sylvia Plath, «The Lorelei», inclòs en el seu primer poemari, *The Colossus* (1960). Un poema que combina l'estil confessional de Plath i un mite d'origen germànic, on uns esperits femenins d'aigua anomenats *Lorelei*, que tenen certes similituds amb les sirenes, atrauen els mariners amb la seva bellesa i els aboquen als perills del riu. El poema parla de l'autodestrucció, ja que tot i finalitzar amb un «*goddesses of peace*» referint-se a les *Lorelei*, aquestes *deesses de la pau*, acabaran per destruir una vida pacífica. En altres versos, la poeta fa referència a la inevitable autodestrucció d'un mateix. Els mariners corresponen a la part que es vol mantenir en vida, però la mort –a través de cant de les *Lorelei*– és indefugible. Podem qüestionar-nos per què Toneff escollí aquest poema, encara que sabem que admirava la poeta americana i la tenia com a referent.

L'anàlisi musical i de la lletra que farem de la jazzista és la de la seva cançó «Ballad of the Sad Young Men» (1977), de la qual molt artistes n'han fet múltiples versions. La veu arranca gairebé al mateix moment que ho fa la melodia amb els versos «*Sing a song of sad young men, glasses full of rye / All the news is bad again, kiss your dreams goodbye*⁴⁸». Aquesta segona frase suggereix un acomiadament de tot allò que desitges, però l'inici tampoc ens deixa indiferents. Els ulls dels joves – val a remarcar que són joves–, i més que *estar*, són tristos, ja que ens presenta aquests dos trets com a decisius i bàsics dels perfils protagonistes de la cançó, no poden veure-hi perquè els tenen «*full of rye*» («plens d'espígol»); una planta medicinal, amb efectes purificadors i inductora del son. Cal no oblidar, a més, que el color violeta simbolitza les primeres emocions de l'amor en el llenguatge de les flors.

³All the sad young men, sitting in the bars
Knowing neon nights, and missing all the stars

⁵All the sad young men, drifting through the town
Drinking up the night, trying not to drown

⁷All the sad young men, singing in the cold
Trying to forget, that they're growing old

⁹All the sad young men, choking on their youth
Trying to be brave, running from the truth
(Toneff, 1977)

A continuació, afegeix informació addicional a la situació d'aquests joves tristos que beuen per no ofegar-se (lín. 6), intenten oblidar que es fan vells, allunyant-se d'aquesta veritat. (lín.10). En aquestes línies es percep l'obsessió de la cantant per la joventut. Però en els versos que segueixen podem tornar a sentir-hi una remesa a l'abandó de la vida: «*Autumn turns the leaves to gold, slowly dies the*

⁴⁸Cantar una cançó sobre els joves tristos, que tenen els ulls plens d'espígol./ Totes les notícies són dolentes de nou, acomiada't dels teus somnis. (Traducció pròpia)

*heart*⁴⁹»; és a la tardor quan el cor, la passió, la vitalitat... moren. I afegeix: «*Sad young men are growing old, that's the cruellest part*³³». De nou, aquest rebuig tàcit a la vellesa.

Tired little girl, does the best she can
¹²Trying to be gay, for a sad young men
 While a grimy moon, watches from above
¹⁴All the sad young men, who play at making love

 Misbegotten moon shine for sad young men
¹⁶Let your gentle light guide them home again
 All the sad, sad, sad, young men.
 (Toneff, 1977)

Més endavant, però, la lletra fa un gir i deixen de ser aquests joves tristos, mancats de vida, els seus protagonistes. De sobte, és una figura femenina qui pateix. (lín. 11). Mentrestant, existeix alguna cosa superior que es bufa de tot això –per Radka, la lluna *llardosa*–, que alhora il·lumina il·legítimament a tots els joves tristos. La cançó es conclou demanant súpliques, demanant a aquesta lluna una guia per tornar de nou a casa (lín. 16). D'aquesta manera, podem entendre la llar com a la felicitat, el seny, la salut mental, ja que l'artista sap i vol mostrar que en aquests moments li manquen.

Pel que fa a l'estudi dels arranjaments musicals, la complexitat i la minuciositat amb què són triats ens presenta una Radka meticulosa i metòdica que, tot i no fer-ho públicament o senzillament demostrant-ho en aquestes subtiletes, busca la màxima perfecció artística de la seva obra. La tonalitat predominant al llarg de la balada és B ♭ major⁵⁰, encara que cal apuntar que molt sovint utilitza el recurs del Fa# major⁵¹, on sosté alguns dels versos més culminants. Per exemple:

Bb maj7 G m7/11 F# dim7 Bb maj7 F add9 F# maj7/9 Bb maj7 F 6/9
 All the news is bad again, kiss your dreams goodbye

El piano és l'instrument amb l'harmonia més complexa que acompanya la veu, que entona la melodia principal. La resta d'instrumentació es manté més aviat tènue i imperceptible, tot i que constant. La guitarra electroacústica, per exemple, actua de contracant i substitueix el piano en algunes ocasions. I la bateria marca la pulsació (de dotze corxeres cada compàs), amb escombretes –ús molt típic del jazz més intimista– mantenint el *beat* al llarg de la cançó. De manera general, el *creixendo* que transcorre des de l'inici de la cançó fins a gairebé les últimes notes, determinen el caràcter de la cançó. La seva estructura consta de dues estrofes, cada una dividida en cinc versos que progressen melòdicament i harmònicament cap a un punt culminant suspensiu que intensifica el dramatisme del text. Tenaç i

⁴⁹ *La tardor torna les fulles daurades, mentre lentament mor el cor. / Els joves tristos es fan vells, i aquesta és la part més cruel.* (Traducció pròpia)

⁵⁰ La tonalitat B ♭ major o Si bemoll major és la que té una escala major a partir de la nota si ♭; així està constituïda per les notes si ♭, do, re, mi ♭, fa, sol i la. La seva armadura conté un bemoll, el si.

⁵¹ La tonalitat Fa# major és la que té una escala major a partir de la nota fa#. Així, la seva escala està constituïda per les notes fa#, sol#, la#, si, do#, re# i mi#. La seva armadura té sis sostinguts, el do, el re, el mi, el fa, el sol i el la.

punyent tot i la intensitat lenta, un *adagio*, amb què està construït el tema. Radka interpretà amb suspicàcia i elegància el tema, encara que s'entreveu el sentiment i l'emoció que hi esmerça. Sobretot a les versions de vídeo, on l'expressió de la cara sovint és de preocupació o patiment.

No podem entendre l'obra de Toneff com a anticipació ni representació del seu posterior suïcidi. Per bé que tant la lletra com la melodia de les seves composicions ens transmeten una sensació de tristesa i abandó –ja sigui pel seu oblit dins el món del jazz, per la seva incansable recerca de la perfecció o fins i tot per la seva inseguretat professional–, Radka no traslladà el desig de mort a les seves cançons, almenys d'una manera explícita. És indubtable, tanmateix, que el sofriment –causat o no per una possible patologia– es desprèn de la seva obra musical. A més a més, la cançó recorda la por a l'envelliment, que també ens pot suggerir la voluntat de morir de manera prematura.



FIGURA 31. Retrat de Francesca Woodman, 1979.

*I feel like I am floating in plasma.
I need a teacher or a lover.
I need someone to risk being involved with me.
I am so vain and I am so masochistic.
How can they coexist?*

FRANCESCA WOODMAN

1958 - 1981

9. FRANCESCA WOODMAN

9.1. Retrat biogràfic i obra fotogràfica

Per Francesca Woodman l'art no era només una forma de viure, sinó també de pensar. Aquesta ideologia l'apregué dels seus pares, George Woodman i Betty Woodman, dos artistes plàstics reconeguts a Amèrica, dels qui va rebre les seves primeres influències artístiques. Va néixer el 3 d'abril de 1958 a Denver, però els seus pares freqüentaven un llogaret de camp a la Toscana, on residien una gran quantitat d'artistes i exponents de l'alta societat de Florència. Així, tota la seva infància entre Colorado i Itàlia va ser un període de gran creixement artístic i personal per la fotògrafa, ja que va aprendre a valorar l'art com a quelcom primordial i indispensable.

No todo lo que está mal o desconozco es una cuestión de orgullo. Le he dicho al mundo que por mis narices podría hacerlo... y se lo voy a demostrar y voy a hacerlo.[...] Las cosas parecen extrañas porque mis fotos dependen de mi estado emocional... Sé que eso es verdad y he reflexionado sobre ello mucho tiempo. En cierto modo, me hace sentir muy bien, mucho. (The Woodmans⁵²)

Sols amb tretze anys, Francesca Woodman disparà la primera fotografia. Un autoretrat seu on la cara resta totalment tapada pels cabells. Tres anys més tard, el 1975, ja tenia clar que volia ser fotògrafa. D'aquesta manera, ingressà a *Rhode Island School of Design* a Providence, amb la idea fixa en ment i impressionant a la resta de professors i alumnes del centre. Segons Sloan Rankin, una companya de classe, les seves nocions de fotografia i disseny estaven molt per sobre de la resta d'estudiants, la seva aura ambiciosa, decidida i tenaç irremeiablement els sorprenia. Però més enllà de l'escola, el món no estava d'acord amb el seu talent. La seva habilitat artística i el seu rigor a l'hora de tirar les fotos no li proporcionava l'èxit que ella creia merèixer. Sota la màscara d'una Francesca Woodman confiada i segura de si mateixa, s'hi amagava una autoestima cada vegada més decadent. Havia de buscar sempre l'aprovació del seu germà sobre les fotos que feia o les idees que tenia present:

Fui a almorzar, no me gusta ser ignorada y me marché corriendo. Me duele ser tan evidente. No sé qué hacer al respecto, quizá un sombrero con un velo. (The Woodmans⁵³)

Amb l'esperança que el seu pare pogués esdevenir més famós i guanyar-se la vida mitjançant l'art, la família Woodman va traslladar-se a Nova York l'any 1980. Francesca cregué que podia dedicar-se a la fotografia de moda i que aquest era el lloc ideal perquè se li obrissin les portes. Però la vida a la gran ciutat per a una fotògrafa emergent era molt més complicada del que ella podia imaginar. Francesca Woodman volia ser una artista amb la A majúscula i el món només li ofería feines on no

⁵²Citació extreta del documental *The Woodmans*, 2010.

⁵³ Vegeu la nota 52.

encaixava. Si hi havia poques galeries de fotografia, encara n'hi havia menys on les protagonistes fossin dones.

Benjamin P. Moore fou el seu primer gran amor. La relació que mantenien, tot i no tractar-se d'una relació amorosa convencional, vessava d'una complicitat extrema entre els dos. Ell s'abocava a la fotògrafa amb cos i ànima, regalant-li sempre tant amor i atenció com li era possible. Segui com sigui, molt sovint les relacions sexuals no tenien un significat emocional més enllà de la satisfacció que li produïa saber que aquella experiència li serviria en una fotografia. Tot i l'aparent perfecció que semblava caracteritzar en un inici la parella, Francesca manifestà al seu diari personal que sovint se sentia com un paràsit per a ell i que era feliç sempre i quan Benjamin no tractés la seva *sexualitat* de la mateixa manera que ho feia amb un *mal de coll*:

Me estoy enamorando de Benjamín porque me gusta su labio superior. [...] Anoche me acerqué a Benjamín porque me sentía sola en cierta manera. Mi sexualidad ya no es tan fuerte como antes. Tengo que sentir que soy deseada y no solo tolerada. (The Woodmans⁵⁴)

La vida personal de Francesca Woodman començava a desmoralitzar-se. Sempre manifestava a les seves obres cossos femenins, nuus, en blanc i negre. Molt freqüentment era el seu mateix cos el que retratava. Però la indústria emergent de la fotografia no li reconeixia cap èxit. Glen Palmer Smith, un representant de fotògrafs de moda dels anys setanta - vuitanta, explica que mentre ell alimentava l'ego d'un fotògraf italià qualsevol, dintre un estudi del costat de casa, hi havia silenciada una de les millors fotògrafes del segle XX. I ningú ho sabia. Tampoc ell. Francesca feia de tercera ajudant de càmera, preparant i enllestint el que fes falta. «Siempre me pareció como si tuviera la piel hacia fuera, no había más capas, no había mucha protección más allá en ella.» Diu Palmer en una entrevista al documental *The Woodmans*. Francesca Woodman era molt avançada pel seu temps; fins ara la indústria no ha compartit la seva manera de pensar. Però això ell mai arribà a saber-ho.

A voltes, hi havia mesos en què no parava de repetir que volia fer alguna cosa no artística i deixar enrere aquesta rutina. Això no obstant, sempre acabava retornant a la fotografia, tirant fotos o gravant algun vídeo per no sentir-se tan sola –com va escriure al seu diari personal. Els seus pares l'obligaren a visitar un terapeuta per poder reconduir la situació. Aquest, però, no se la prenia gaire seriosament i Francesca sovint optava per saltar-se les visites. De totes maneres, la seva mare assegura que en cap moment la família creia que pogués estar psicològicament trastornada, que senzillament estava deprimida, però que era una etapa que passaria sense deixar rastre. Al seu diari, ella no ho transmetia així:

⁵⁴ Vegeu la nota 52.

Esta tarde no estoy tan satisfecha. No me asustan las cuestiones reales, solo me asustan las cosas que tengo dentro de mi cabeza. [...] Esta es la quinta noche que no he podido dormir. Creo que, cuando me caiga de este insomnio tan alto, voy a estar muy decepcionada. (The Woodmans⁵⁵)

Al setembre de 1980, Francesca Woodman intentà suïcidar-se al seu apartament. L'angoixa la consumia per dintre des de feia temps. Havia caigut en una depressió culminant. La ruptura amorosa amb Benjamin tampoc no hi ajudava. Així, calculava i ideava el que havia de ser el seu final.

Esta acción que preveo no tiene nada que ver con un melodrama. Yo era, ¿soy?, no única pero sí especial. Por eso era artista. Inventaba un lenguaje para que las personas vieran las cosas cotidianas como yo las veo y enseñarles algo diferente. Pero no hay nada que hacer si no puedo tomar la gran ciudad. O pierdo la confianza o pierdo mi corazón. No hay que dar lecciones a otros, solo al otro lado... (The Woodmans)

Durant l'any següent, semblava que algunes coses milloraven, que la jove es refeia. Al seu diari, tanmateix, no ho expressava d'aquesta manera: «Me veo a mi misma caer poco a poco cada día. No sé si podré aguantar otro año de fraudes». El 19 de gener de 1981 no va acudir a la cita que tenia prevista amb el nou psicoterapeuta. Ningú sabia on es trobava, era talment com si la jove de vint-i-dos anys d'edat hagués desaparegut per complet. Tothom la buscava desesperadament mentre ella pujava al terrat de l'edifici on tenia l'estudi, un loft industrial de Lower East Side de Manhattan. Francesca Woodman volia deixar petjada. Havia deixat preparats 800 negatius per revelar i la possible explicació de la decisió que estava a punt de prendre, escrita al seu diari. Saltà cap a l'abisme que s'obria sota els seus peus.

Soy exigente y mi vida en este momento, es como el sedimento de un viejo café. Y preferiría morir joven dejando algunos logros, algún trabajo, mi amistad contigo, y algún otro artefacto intacto, en vez de borrar sin orden ni concierto todas estas cosas delicadas. (The Woodmans)

9.2. *Algunes geometries interiors desordenades*

L'antecedent de la creació fotogràfica respon a la necessitat que ha tingut l'home modern de plasmar la realitat a través d'una nova forma de veure el temps, expressat amb l'ajuda de les càmeres i no de l'expressió artística convencional –pinzells, carbonets, tinta–, com ho havia estat fins al moment. L'etimologia del mot *fotografia* ho desvetlla; prové del grec i significa "dibuixar amb la llum" (de *photós* llum, i *graphie*, escriptura). Escriure, dibuixar, transmetre amb la llum la realitat pròpia, allò que sentim i en què creiem. Talment el que va voler fer Woodman des que va adonar-se que la seva vocació era capturar moments amb una càmera. Però cal tenir en compte que el concepte de fotografia engloba el tractament d'una àmplia gamma d'imatges. Per aquesta raó ha fascinat tant a científics com a artistes. Els científics, sobretot, l'han aprofitat per avançar en els estudis i la recerca dins la seva

⁵⁵ Vegeu la nota 52.

disciplina. En canvi, pels artistes el tracte sempre ha anat més enllà de la simple representació fotomecànica de la realitat. En el cas de Woodman, per lliurar la forma de la malaltia mental i la identitat femenina en unes fotografies evocades, personals i sovint dramàtiques, en les quals abocà la seva vida.

El conjunt de la seva obra s'engloba en el marc de l'avantguarda feminista dels anys setanta, responsable del gir en la imatge que fins aleshores es tenia de la dona com a mestressa de casa, en un món dominat pels homes. La particularitat especial dels seus treballs –tant en fotografies com en vídeos– és el format. Blanc i negre i en un perfecte quadrat de proporcions estables, 5,7 cm per banda. Les seves imatges no capten un moment concret en el temps, sinó un tram complex d'aquest mateix, repartit a parts desiguals i amuntegat sobre aquests altres com un drap sobre un moble vell (Frank, 2015).

En l'únic llibre on apareixen les fotografies de Francesca Woodman, publicat durant la seva vida i titulat *Some disordered interior geometries* (1981), s'hi localitzen les tres fotografies que ens proposem d'analitzar. A la primera (fig. 32), veiem una dona nua de quatre grapes –la mateixa Francesca– emmirallant-se en un fragment de mirall desigual situat a la cantonada. S'hi veu a si mateixa tot i que l'expressió del seu rostre no queda definida. Val a dir que el títol ens és prou suggeridor, «Self-deceit #1». Engany propi, a un mateix. Què és el que ens enganya: el reflex de nosaltres o nosaltres mateixos? Com assevera Anna Tellgren, comissària en fotografia contemporània, tant el títol com la



FIGURA 32. *Self-Deceit #1*. Roma. Francesca Woodman, 1978. FONT: <http://www.heenan.net/woodman/rome/roma-07.shtml>



FIGURA 33. Sense títol. Francesca Woodman, 1975 – 1980. FONT: <http://www.tate.org.uk/art/artists/francesca-woodman-10512>

imatge al·ludeixen a un aïllament, un sentiment de solitud, propi de la depressió –aleshores, Woodman en patia una de fonda. La fotògrafa ens apareix vulnerable, sola, indefensa, mentre dur a terme una exploració personal subratllada pel format petit i íntim de l'obra. Segueix essent un retrat, però com en la majoria dels de Francesca Woodman, tampoc és un retrat convencional, ja que explora en les possibilitats de la transmissió més que no pas en les de representació precisa d'alguna cosa concreta. En altres paraules, mai no desvetlla la identitat de l'artista encara que sigui un autoretrat. I utilitza el suport del mirall que esdevé un símbol de l'(auto)reflexivitat artística, atès que el subjecte i el complement tenen el mateix referent: l'interior complex de l'autora i per descomptat, l'eco de la malaltia.

La segona fotografia proposada (fig. 33) és segurament una de les més abstractes. De la mateixa manera que en l'anterior, Woodman se serveix d'un mirall per trencar visualment i conceptualment la impressió rebuda de la imatge. La llum que projecta el fragment de mirall dóna una qualitat espectral, sobrenatural al seu cos recolzat a la paret del darrere, que cau en runes. Aquest toc trencador segurament es deu a la influència surrealista que va rebre. L'artista nord-americana recorre molt freqüentment a la recerca d'indrets abandonats o en deteriorament –en aquest cas, una fàbrica abandonada– per aconseguir la creació d'una atmosfera intemporal i surrealista.

La imatge que analitzarem a continuació correspon a la sèrie *Eel Series, Roma*. La fotògrafa exhibeix el seu cos nu, de nou. Estirada, s'entén una Francesca Woodman vulnerable, sensible, que envolta una anguila. La corba del seu cos està en harmonia amb la de l'animal. Mentre estudiava a Roma entre 1977 i 1978, va entrar en contacte amb l'obra simbolista de Max Klinger, la influència del qual és notòria en aquesta fotografia. Crítics d'art i comissaris dels museus Tate anglesos, comenten que Woodman volia transmetre una imatge de la càrrega sexual que havia de suportar la dona. Per tant, Woodmann

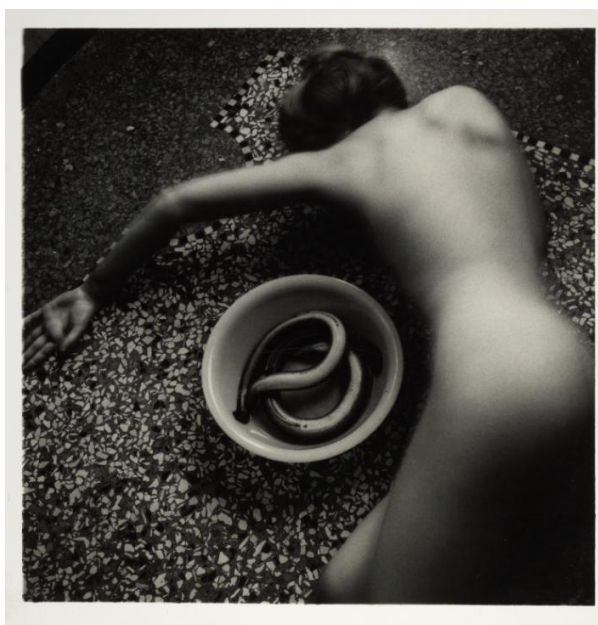


FIGURA 34. Sense títol. Francesca Woodman 1975 – 1980.
FONT: <http://www.berk-edu.com/francescawoodman002.html>

pot ser considerada una feminista amb totes les lletres, tot i que ella no s'hi definia explícitament. La interpretació més subjectiva tanmateix, col·loca la imatge entre una oscil·lació de control i indefensió, en què la fotògrafa juga amb l'anguila com a símbol perillós, que no sap si pot dominar. Talment com el seu estat emocional i psíquic. L'artista tendeix a utilitzar poca il·luminació, però intensa, i focalitza

en els punts on vol captar l'atenció del públic. Ho fa per produir un intens drama psicològic, penetrant i commovedor. I aquest n'és un exemple.

L'última fotografia de Woodman publicada no porta títol. Ja hem vist que no és l'única que es manté en l'anonimat, però sí que aquest fet insinua encara més perplexitat. Ja en els seus primers treballs, Francesca Woodman mostrava una feina ben llunyana a la immaduresa i innocència d'una nena, amb un elevat sentit plàstic. I es manté així fins a les últimes imatges que fotografia, tal com podem observar. El seu cos resta nítid i quiet en una superfície fosca. En ressaltem el contrast. Nu, ja que amb la nuesa, Woodman confessava vulnerabilitat. La posició del seu cos és ferma, clara, com si volgués exposar o exhibir el gènere femení i la seva sexualitat, entregant-se en cos i interior al receptor. Sense cap mena de protecció, s'ofereix vulnerable en tot, exceptuant-ne la cara. Altra volta, Francesca Woodman amaga la seva fesomia darrera un esborrany, un contorn desdibuixat, imprecís, poc nítid. Creiem que es pot deure al fet de voler extrapolar les seves condicions i fer-les extensives a la resta de les dones. Sovint se l'ha comparat amb la poeta de Boston, i se l'ha anomenat la *Sylvia Plath de la fotografia*. Una constant recerca de la identitat femenina les equipara. En ambdues, el mirall esdevé un símbol d'aquesta subjectivitat en les respectives obres. I Woodman també empra la pròpia pell, amarada d'experiències i emocions, per desenvolupar i entendre l'art femení. En aquesta imatge, la fotògrafa no utilitza cap complement, res més enllà de la inusual situació i la desolació, que creen una mítica i transcendental atmosfera, herència de la tradició surrealista (Rudy, 1969-71). Woodman apareix per última vegada en una fotografia, lliurada al món i a les seves misèries, que no li han permès guarir la malaltia. Ben al contrari, l'hi han submergit encara més, fins a l'ofec i la pròpia asfíxia.



FIGURA 35. Sense títol. Francesca Woodman, 1980.
FONT: <http://www.berk-edu.com/francescawoodman017.html>

La feminitat de la seva obra es indubtable. Utilitza el cos femení –el propi en la majoria d'ocasions– per esbossar la seva realitat. Ja sigui com a mitjà de protesta i subversió o com a símbol de la depressió que l'abordava. Gerry Badger assenyala a *Francesca Woodman: The Roman years: between flesh and film* (2012), que les imatges freqüentment borroses, poc nítides, de Woodman, en les quals el cos està parcialment enfosquit per objectes o fragments arquitectònics, s'han llegit com a «un signe de la desaparició». Però la interpretació de la seva obra està ineludiblement tacada pel seu suïcidi. Els

pares de la fotografia discrepen i neguen que Woodman volgués *esborrar-se* en les seves fotografies. Si bé és cert que ja han volgut publicar una part del llegat fotogràfic que va lliurar-los abans de llevar-se la vida –els 800 negatius–, el suïcidi de la filla petita dels Woodman va suposar una sotragada massa gran per a parlar-ne lliurement i sense prejudicis. Sempre ha estat un tema més aviat tabú entre la família d'artistes.

De totes maneres, com afirmen la majoria de crítics que han estudiat Francesca Woodman–Michel Foucault, Roland Barthes, Julia Kristeva, Gerry Badger, entre altres–, l'obra de Woodman fa del seu suïcidi un argument particularment fàcil d'idealitzar, en què s'entén cada fotografia com a anticipació o fins i tot predicció de la seva mort. Ben mirat, Gabriele Schor, que organitzà una exposició sobre Woodman a Viena, l'any 2014, ho expressà amb aquests termes: «la evanescencia de la figura femenina en las fotografías de Francesca a menudo ha sido interpretada como una anticipación estética de su suicidio» (Lorente, 2014). El seu cos, clarament femení i erotitzant, tendeix a adoptar qualitats fantasmagòriques. Un fantasma afable i sensible, gràcies a l'obra brillant i punyent que ens va deixar. Hi ha qui l'ha qualificat d'«art immortal i suïcida de Francesca Woodman». En qualsevol cas, immesurablement honest, tendre i exorbitant.

CONCLUSIONS

El suïcidi és una malaltia, una opció final lliure o la resposta obedient a un destí sinistre? Es banalitza el problema quan es planteja en termes de valor físic o de covardia, perquè en situació de privació voluntària de la vida aquests dos conceptes deixen de tenir significat. Vida i mort no són percebudes com a contradiccions. Viure apareix com un no viure, un turment; i no viure, és a dir, morir, és l'únic que fa possible la calma i el benestar etern. El suïcidi no és el nom d'una malaltia o d'un símptoma, ni tampoc és exclusivament una opció voluntària i lliure, un dret que tenim com a humans, ja que sovint darrere hi ha un món complex, gestionat o no per una psicopatologia. Al capdavant, el suïcidi és la manera que hem trobat per designar l'incomprensible. Com també ho és, des d'altres punts de vista, l'art. Vet aquí un primer llaç.

L'amor pel coneixement i per viure ha despertat molt d'interès i ha portat a reflexionar i a estudiar a fons el suïcidi. La reflexió sobre els àmbits de tot allò que es troba als límits ha estat àmplia i cabdal. I la mort com a opció, en altres paraules: el suïcidi –del qual hem parlat a bastament–, és un dels límits més atractius del raonament moral. Cadascú és un món. Cada artista té un univers intern i íntim, múltiple i diferent. No podem ser taxatius a l'hora d'assegurar que existeixi una relació malaltia/suïcidi i art. Ara bé, tampoc podem negar-la. La proliferació de treballs i estudis que darrerament exploren aquesta relació entre la creativitat i les psicopatologies, ho posa de manifest. Només podem afirmar que la vida és tan embrollada i misteriosa com ho és la mort. Ben segur que encara resta molt per descobrir, entendre, explicar i analitzar.

La creativitat no sempre funciona com a salvavides. Ni com a esperó. Si bé no es pot negar que en l'entramat de la vida es posen en funcionament múltiples variants, condicionants, dinamismes, detonants, límits i encreuaments, també pensem que sovint es pot dibuixar un «cordó umbilical» o línia –més o menys fina o superficial–, que estableix sincronies entre el gènere, la creativitat i la malaltia. Som de l'opinió que no hi ha solament un desencadenant que empenyi al suïcidi. Però el que sí que freqüentment es dona en personalitats tan sensibles i poc convencionals com les d'aquestes dones, és quelcom a la vida que predomina, pel que val la pena lluitar. Alguna cosa en què reposa bona part del sentit de l'existència humana. I que si ens en priven, ens costa continuar. Per les nostres sis artistes, les sis dones silenciades que analitza aquest treball, el *quelcom* era l'art.

Virginia Woolf, Dora Carrington, Marga Gil Roësset, Sylvia Plath, Radka Toneff i Francesca Woodman. Escriptura. Pintura. Escultura. Poesia. Música. Imatge. Sis vides que abracen gairebé un segle. El primer suïcidi es produí al març de 1932. L'últim, al gener de 1981. Els separen només cinquanta anys de diferència. Llevat de Marga Gil Roësset, totes se n'anaren en els mesos més freds

de l'any, d'octubre a març. La més gran amb cinquanta-nou anys, la londinenca Virginia Woolf, i tancant aquesta liana artística, Francesca Woodman amb tan sols vint-i-un.

Actualment, a totes se'ls hauria diagnosticat una –o diverses– patologies, tret de Woolf, que a causa de les crisis nervioses que patia de petita, ja li havien detectat esquizofrènia, al·lucinacions i deliris aguts. Recordem que ens trobem davant d'un cas d'aura de depressió i fonda tristesa que banya els seus últims dies. De manera similar, Sylvia Plath tenia crisis depressives, però aleshores la majoria de malalties eren etiquetades de neurosi, hipocondria o histèria. L'alternança entre aquestes fases d'extrema tristesa i els moments d'una felicitat sobtada és el que avui coneixem com a trastorn afectiu bipolar. A banda d'estar medicada, la poeta de Boston va fer algun ingrés clínic i se la va tractar amb electroxocs. Veiem doncs que si ens atenim als diagnòstics que fa la medicina actual, la conducta a què responien aquestes artistes, estaria definida ara per uns paràmetres mèdics.

No obstant això, i com hem procurat demostrar per respondre a la nostra hipòtesi, cal no perdre de vista que no fou només la suposada malaltia la culpable del suïcidi a què totes elles optaren. L'autoexigència, l'inconformisme i fins i tot potser en el cas de Plath, un punt de narcisisme, eren trets de la personalitat que les definia. I de retop, tot això podia induir-les amb més facilitat a entregar-se ben aviat a la mort. Amb les trajectòries d'aquestes sis dones, assistim a la lluita constant i molt sovint decebedora a la qual havia de fer front aquella que volia ser artista. En definitiva, l'etiqueta o condició de dona, estretament lligada al temps, dificultava que el jo real de cadascuna pogués emergir amb normalitat. I ja ho deia Freud, tot desig reprimat pot causar greus problemes. Tot s'ha de dir que Carrington i Toneff, malgrat la seva inseguretat aparent, també s'autoexigien –i molt–, la qualitat i quasi perfecció artística. I encara hauríem d'afegir aquí, la inestabilitat latent. Com remarcà Mireia Tysoe a les entrevistes, quan en el camp de treball hi entren en joc els sentiments, a l'artista molt sovint li manca certa distància i estabilitat. Aquest seria, per tant, un altre escull que cal combatre.

Avançades al seu temps, transgressores, rupturistes, alguna rebel i fins i tot «fúria», per dir-ho com les poetes Anne Sexton o Maria-Mercè Marçal. Sigui com sigui, l'entorn sovint afecta més del que es voldria. I l'evidència la trobem als seus diaris personals o als textos més íntims. Totes hi aboquen l'ànima. Els entrebancs i les frustracions que la vida els imposà, contradiccions i constriccions socials i personals, les dificultats de l'artista, la necessitat de comunicació i expressió o encara l'anhel per deslliurar el crit intern, al costat de la malaltia o trastorn que sofrien, desencadenen en un final tràgic. Però això no és tot. Trobem pistes de la seva mort i traces dels seus estats d'ànim en la seva obra artística, ja sia des del matís més subtil i imperceptible com en la pintura de Carrington, o bé de Toneff –en el treball de la qual pràcticament només es percep un sentiment profund de tristesa– o fins a la tonalitat i formes expressives més intenses i colpidores que desprenen els llegats artístics de Plath,

Woolf, Gil Roësset i Woodman. Probablement aquesta gradació dels seus noms les situa alhora en una escala de personalitats que va de les menys a les més narcisistes i egocèntriques. D'aquesta manera, és com hem volgut justificar la nostra segona hipòtesi.

En qualsevol cas, el moment abans de morir és únic per a cadascuna. Woolf escriu precipitadament, però malgrat que li suposa un martiri i gran esforç, s'entossudeix a acabar les novel·les. Carrington, progressivament restringeix, encara més, el públic de la seva pintura. La ràbia de Gil Roësset fa que destrueixi les seves escultures una per una. Plath escriu com una frenètica, impulsada per cafès i cigarrets, per «fer-se un nom», per deixar enllestida l'obra que li portarà el reconeixement i la farà mite. Toneff també compon l'últim àlbum amb un eslògan revelador, «ho faig tot malament i és així com m'agrada». Woodman, en darrer lloc, deixa preparats els 800 negatius sense revelar per demostrar que també podia ser fotògrafa. Diuen que tota vida és extraordinàriament diferent de qualsevol altra. Per elles, també ho fou el suïcidi.

Amb tot, el cordó de les seves vides va una mica més enllà. Tot i les distàncies que les separaven, entre elles es coneixien i es picaven l'ullet. Com ja hem vist, Woolf i Carrington compartien cercle artístic i intel·lectual. Plath esdevé mirall per a dues d'elles, el referent ineludible de Woodman i Toneff. I també és la poeta que admirava Woolf per la seva ruptura de la imatge femenina dins el món de l'art. Amb aquest reconeixement mutu, teixien una altre nexa d'unió, el de la genealogia femenina.

La poeta catalana Maria-Mercè Marçal deia que la poesia havia estat el seu esquelet intern, la manera de «dir-se a si mateixa». I precisament la passió artística és el vincle més estret que abraça aquestes sis dones. *Dir-se a si mateixes*, amb mirada de dona, amb una mirada femenina i individual. Comparteixen la necessitat de conèixer-se i conèixer el seu jo personal. D'aquí que escodrinyin les profunditats més fosques del seu interior. Al capdavant, aquesta esdevé la seva cerca primordial. Entren en una lluita constant, i a vegades frustrada, per entendre el seu desplaçament social, la seva alienació, la seva exclusió del cànon literari i el rol que d'elles s'espera per ser dones. Els temes que les connecten en una mena de liana artística estan sempre relacionats amb la identitat femenina i el seu entorn: l'amor, la solitud, la incomunicació, la passió, la maternitat, la rebel·lió...

Gràcies a l'art i en l'art mateix, totes es desprenen dels fantasmes i dimonis que les corsequen. El treball artístic és el mirall en el qual cal trobar respostes a moltes incògnites. Indubtablement, hi ha universos de conductes i emocions, motius misteriosos, temes i espais simbòlics que posen en evidència que entre elles s'estableixen punts de trobada estrets, nusos i dinàmiques coincidents. El vincle de l'art les uneix. Les manté vives. Mitjançant el treball artístic canalitzen les seves pors, el descontentament, l'enuig i, per descomptat, el sofriment que les turmenta. Sense excepció, ens trobem

davant d'una obra sensible, fonda, subversiva i perdurable. Alhora, les aboca, o millor dit no les salva, del precipici més fosc. En aquest valuós llegat que ens deixen, textos, quadres i partitures, hi sobreviuen. I arribats fins aquest punt, això és el que veritablement compte.

Memòria del treball

A propòsit del viatge que hem recorregut al llarg d'aquestes pàgines, hem de dir sincerament que no ha estat llis ni planer, justament a causa de la intersecció entre dues disciplines tradicionalment tan distants i oposades. D'entrada, la ciència i l'art, no poden estar més als antípodes. Ens hem trobat, efectivament, amb desavinences i discordances durant la realització del treball, però el gaudiment ha resultat sempre superior. Quan parlem d'aquestes dificultats ens referim, sobretot, a trobar testimonis que ens permetessin treure l'entrellat del subcapítol «Creativitat i malaltia?», i a donar una resposta precisa a la primera hipòtesi. No obstant això, podem assegurar que els resultats obtinguts finalment, transmesos a les conclusions, han estat del tot satisfactoris. I més encara, tenint en compte la desconexió i ambigüitat que caracteritza aquest terreny. L'evidència científica sovint es mescla –i s'ha mesclat– amb el mite i amb temes com la vida i la mort, no se sap del cert on comença la veritat i acaba la ficció. Amb tot, la complaença obtinguda un cop finalitzat el treball no pot ser més gran, tant des del punt de vista de la feina feta individualment, com per tot el suport, i l'ajuda que se'ns ha proporcionat al llarg d'aquests mesos.

Tot i que el segon curs de batxillerat exigeix molt i no ajuda precisament a poder realitzar una recerca en majúscules, en el meu cas l'he gaudit en tot moment. Mentre feia el treball no parava de sorprendre'm per la gran quantitat de lligams que inconscientment s'hi establien. Les al·lusions a Shakespeare apareixien periòdicament, com a exemple o com a detonant. I és ben curiós que inicialment tenia el dramaturg anglès com a candidat per a l'eix principal d'un possible tema de treball de recerca. Quan vaig escollir l'estudi de l'art i el suïcidi, amb les tres coordenades del vincle que el conformen, no sabia que no renunciava a cap dels temes que m'havia proposat anteriorment. Així, a cada nou capítol m'apareixia el dramaturg, per exemple. Tant se val com, a voltes sols amb una subtileza –una cita, el seu nom–, i en d'altres amb una obra crucial o com a principal referent. A més, després d'escollir les sis artistes, més o menys per atzar, les seves biografies també es vinculaven gairebé per inèrcia, com predestinades, o com si l'única tasca que jo hagués de desenvolupar fos estirar el fil d'aquest entramat tan ben teixit d'històries. I aquí no s'acaba la màgia.

M'atreviria a dir que fins i tot el més gratificant no es troba entre les pàgines d'aquesta recerca. La descoberta del món silenciats de la dona artista m'ha proporcionat un coneixement tan gran, m'ha obert tants fronts, que fins i tot ha trencat alguns dels meus esquemes mentals. Si bé jo sempre havia cregut que el futur eren les ciències, i que l'art i les humanitats havien de ser «un a més a més», m'he

adonat que sense aquesta disciplina no podríem resistir la bogeria del món. Com diria Montserrat Roig, «cal la seva bellesa perquè ens sigui suportable». He après que sigui quin sigui el final que ens espera, hauríem de permetre'ns el plaer –o adonar-nos de la necessitat– de l'art.

Un treball de recerca dura uns nou mesos. L'hem fet créixer tot aquest temps. El mateix que una criatura dintre el ventre de la seva mare. Li hem escollit un nom. L'hi hem canviat. I després n'hem triat un altre. Hem estat nou mesos desenvolupant-lo, alimentant-lo, fins i tot vestint-lo, desvestint-lo, empolainant-lo, corregint-lo. I l'hem guiat cap a aquest final. Talment com una mare fa amb la seva criatura. Aquí conclou la meva recerca. Aquesta primera gestació. «Com a mare» i com a dona. La melangia, com hem vist als capítols anteriors, s'ha anat nuant al llarg de la història amb l'art –sobretot en el passat–, com si a causa d'ella es produís el suïcidi. El mot *melangia*, de fet, prové del grec *metralgia*. En català, equival a «mal de mare». Ras i curt, fins a l'última paraula, tot el que he obtingut d'aquest treball no deixa de meravellar-me.

REFERÈNCIES DOCUMENTALS

Bibliografia

- ALCOBERRO, Ramon. «El suïcidi, una història filosòfica». Dins *El temps*. Maig, 2015.
- AUERBACH, Nina. *Woman and the Demon: the life of a Victorian Myth*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- AUSTEN, Jane. *Sense and Sensibility: A novel in three volumes, Volume 2*. Londres: publicada per T. Egerton, Withhall, 1881.
- BASSNETT, Susan. *Sylvia Plath. An Introduction to the Poetry*. Londres: Palgrave Macmillan, 2005.
- BERKENSTADT, Jim. *Nirvana: Nevermind. (Classic Rock Albums)*. Londres: Music Sales Group, 1998.
- BOSTON, Anne. «The art of Dora Carrington». Dins *Country Living Magazine*. Juny, 1994.
- CAMUS, Albert. *El mite de Sísif*. Traducció de Joan Fuster i Josep Palacios. Barcelona: La Butxaca, 2009.
- CARRINGTON, Dora. *Letters to Lytton Strachey*, Londres: Hogarth Press, 1932.
- CATELLI, Nora. *Orlando o la feminització de la cultura*. Barcelona: Edicions Proa, 2001
- CHIKIAR BAUER, Irene. *Virginia Woolf. La vida por escrito*. Madrid: Taurus, 2015
- CHOPIN, Kate. *The Awakening*. Nova York: Herbert S. Stone & Co, 1899.
- CLARK, Marga. *Amarga luz*. Madrid: Editorial Funambulista, 2011
- CONTIJOCH, Josefa. *Fascinacions transferides: Virginia Woolf – Vita Sackville-West*. Barcelona: Edicions Proa, 2001.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creatividad, El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Traducció de José Pedro Tosa Abadía. Barcelona: Paidós, 1998
- DURKHEIM, Émile. *El suïcidi, un estudi sociològic*. Paris: Les Presses universitaires de France, 1967.
- FREUD, Sigmund. *Luto y Melancolia*. Madrid: RBA Coleccionables, 2002
- *Al otro lado del principio del placer*. Madrid: RBA Coleccionables, 2002
- GILBERT, Sandra i GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. Yale, University of Yale, 1979
- GODAYOL, Pilar. *Cinc-centes lliures i una cambra pròpia*. Barcelona: Editorial Pòrtic, 2005
- *Dones de Bloomsbury*. Castelló de la Plana: Ellago Ediciones / Publicacions de la Universitat Jaume I, 2006.
- GOMBROWICZ, Witold. *Curs de filosofia en sis hores i quart*. Traducció de Claudia Casanova. Barcelona: Àtic dels Llibres, 2015.
- HOFF, Molly. *Virginia Woolf's, Mrs. Dalloway – Invisible Presences*. Clemson: TigerPrints, 2009.

HOGENBOOM, Melissa. «Artists 'have structurally different brains'». Dins BBC News: Abril, 2014.

JABIF, Elena. *Alma y su dolor*. Presentat a les jornades de l'Escola Freudiana de Buenos Aires, 1998.

KUO, Fei-hsuan. *Trauma and Paternal Loss in Sylvia Plath's Poetry*. Shu-Te: Shu-Te University Press, 2015.

LORENTE, Sara. «El arte inmortal y suicida de Francesca Woodman». Dins *El País*. Abril, 2014.

L. F. CAO, Marian. *Creación artística i mujeres*. Madrid: Universidad Computense de Madrid, 2000.

MARÇAI, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*. Barcelona: Edicions Proa, 2004.

MARX, Karl. *Peuchet: On Suicide*. Berlín: Gesellschaftsspiegel Rd. II, Heft VII, 1846.

MOTOS, Tomás. *Creatividad y trastorno bipolar del caso de Sylvia Plath*. València: Universitat de València, 2012.

M. BROWN, Ron. *El arte del suicidio*. Traducció de Magalí Martínez Solimán i María Isabel Villarino Rodríguez. Madrid: Síntesis, 2002

PESSARRODONA, Marta. «Pròleg: Sylvia Plath o la sintaxi del sentiment». Dins *Arbres d'Hivern*. Barcelona: Edicions del Mall, 1985.

PLATH, Sylvia. *Sóc vertical. Obrà poètica (1960-1963)*. Traducció de Montserrat Abelló. Barcelona: Edicions Proa, 2006.

- *Cartas a mi madre*. Traducció de Montserrat Abelló i Mireia Bofill. Barcelona: Grijalbo, 1975.

- *La campana de vidre*. Traducció de Josep Miquel Sobrer. Barcelona: Edicions Proa, 1999

POOLE, Roger. *The Unknown Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

PONSATÍ-MURLÀ, Oriol. *O no ser. Antologia de textos filosòfics sobre el suïcidi*. Girona: Edicions de la Ela Geminada, 2015.

POSADA, Luisa, 1998. *Sexo y Esencia. De esencialismo sencubiertos y esencialismos heredados: desde un feminismo nominalista*. Madrid: horas y HORAS, 2000.

POU JUTGLAR, Ester. «Sylvia Plath i Anna Dodas. Un diàleg entre poetes». Dins *Ausa*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs, 2015.

PRIANTE, Antonio. *Del suicidio considerado como una de las bellas artes. Tres vidas ejemplares*. Madrid: Minobitia, 2012.

P. ANDERSON, John. *Flaubert's Madame Bovary: The Zen Novel*. Sacramento, CA: Universal Publishers, 2004.

RICH, Adrienne. *Notes Towards a Politics of Location*. New York: W. W. Norton, 1986.

- *Sangre pan y poesia*. Traducció de María Soledad Sánchez Gómez. Barcelona: Icaria, 2001.

- *Artes de lo posible. Ensayos y conversaciones*. Traducció de Maria Soledad Sánchez Gómez. Madrid: horas y HORAS, 2005.

- ROIG, Montserrat. *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. Barcelona: Edicions 62, 1991.
- SABOGAL, Winston Manrique. «El libro de la vida de Virginia Woolf». Dins *El País*: Març, 2015.
- SAMPLE, Ian. *New study claims to find genetic link between creativity and mental illness*. Dins *The Guardian*: Juny, 2015.
- SANCHO, Ángeles. *Disonancia y misoginia. Salomé de Strauss y el mito de la mujer fatal*. Madrid: horas y HORAS, 1995.
- SÁNCHEZ-PARDO, Esther, 1999. «Reflexiones sobre la poética femenina en lengua inglesa del siglo XX». Dins GARCÍA RAYEGO, Rosa y SÁNCHEZ-PARDO, Esther. *De mujeres, identidades y poesía*. Madrid: horas y HORAS, 1999.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Barcelona: S.L.U. Espasa Libros, 2006.
- SIMPSON, Martha. *El arte es para todos*. Traducció de Mario Calés. Argentina: Hachette S. A. / Mc-Graw-Hill Book Company, 1951.
- WOODMAN, Francesca. *Some disordered interior geometries*. Philadelphia: Synapse Press, 1981.
- WOOLF, Virginia. *Una cambra pròpia*. Traducció d'Helena Valentí. Sabadell: La Temerària Editorial, 2014.
- *La señora Dalloway*. Traducció d'Andrés Bosch. Colòmbia: Casa Editorial El Tiempo, 2002.
- WORLD HEALTH ORGANIZATION. *Preventing suicide: A global imperative*, 2014.
- ZOLA, Émile. *Two notes on Manet*. London: The Burlington Magazine, 1990.

Discografia

- COBAIN, Kurt (NIRVANA). *Bleach*. [Àlbum musical]. Seattle: Reciprocal Recording, 1989.
- *Nevermind*. [Àlbum musical] California: DGC Records, 1991.
- *In Untero*. [Àlbum musical] Minnesota: Pachyderm Studio, 1993.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. *Réquiem in D minor, K. 626*. [Peça musical] Viena, 1791.
- SOSA, Mercedes. *Mujeres Argentinas*. [Àlbum musical] Buenos Aires: Philips Records, 1969.
- TANKIAN, Serj. (SYSTEM OF A DOWN). *Toxicity*. [Àlbum musical] Nova York: American Recordings, 2001.
- TONEFF, Radka. *Winter Poem*. [Àlbum musical] Los Angeles: Verve, 1990.
- *Live in Hamburg*. [Àlbum musical] Oslo: Odin Records, 1993.
- *Fairytales*. [Àlbum musical] Oslo: Odin Records, 1982.
- OUSBOURNE, Ozzy. *Blizzard of ozz*. [Àlbum musical] Rusper: Ridge Farm Studio, 1980.

Audiovisuals: documentals i pel·lícules

Carrington. Pel·lícula dirigida per Christopher Hampton i produïda per John McGrath i Ronald Shedlo, 1995.

La desnudez radical de Francesca Woodman. Documental de El Mundo, per Lucía González, 7 de setembre 2009.

Las horas. Pel·lícula dirigida per Stephen Daldry i produïda per Scott Rudin Productions. Guanyadora de dotze premis. Dos d'ells: un Globos d'Or a la millor pel·lícula i actriu l'any 2002 i un Òscar també a la millor actriu al mateix any, 2002.

Suïcidi, la mort evitable. Reportatge de Jordi Regàs i Sara Segarra i produït per Sandra Rierola. Televisió de Catalunya, 30 minuts, 12 d'abril de 2015.

Sylvia. Pel·lícula dirigida per Christine Jeffs i produïda per Alison Owen, 2003.

The Woodmans. Documental dirigit i produït per Scott Willis. Guanyador de «Best New York Documentary» al festival Tribeca Film, 2010.

Entrevistes

ZWATRZKO POU, Ivet. Entrevista a Judit Pons, infermera i especialista en suïcidi del Consorci Hospitalari de l'Hospital General de Vic, 2015.

- Entrevista a Mercè Puntí, llicenciada en història, història de l'art i geografia, 2015.

- Entrevista a Mireia Tysoe, llicenciada en belles arts i disseny i art terapeuta, 2015.

- Entrevista a Fina Alert, llicenciada en belles arts i coordinadora de l'Associació Susoespai: Creació i Salut Mental, 2015.

- Entrevista a Isabel Parra (doctora Parra), psiquiatre especialista en suïcidi de l'Hospital Parc Taulí de Sabadell, 2015.

- Entrevista a Pere Galobardes, pianista i músic, 2015.

Consultes digitals

-El suïcidi, «<https://es.wikipedia.org/wiki/Suicidio>» [consulta 4 de juny de 2015]

-Després de suïcidi «<https://www.despresdelsuicidi.org/muerte-por-suicidio>» [consulta 4 de juny de 2015]

-Suicidio «<http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs398/es/>» [consulta 4 de juny de 2015]

- Prevención del suicidio «http://www.who.int/mental_health/suicide-prevention/world_report_2014/es/» [consulta 4 de juny de 2015]

- Països amb taxes de suïcidi més altes «<http://www.cbsnews.com/pictures/suicide-20-states-with-highest-rates/>»[consulta 14 d'agost de 2015]
- Llistat de països per taxa de suïcidi
«https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_countries_by_suicide_rate» [consulta 10 d'agost de 2015]
- Països amb la taxa més alta i més baixa de suïcidi «<http://www.therichest.com/rich-list/poorest-list/10-u-s-states-with-the-highest-and-lowest-suicide-rates/3/>»[consulta 14 d'agost de 2015]
- Suïcidi a Anglaterra i Wales, 1861–2007: Anàlisi de les tendències
«<http://ije.oxfordjournals.org/content/early/2010/06/02/ije.dyq094.full>»[consulta 17 d'agost de 2015]
- World Health Rankings, Suicide Death Rate «<http://www.worldlifeexpectancy.com/cause-of-death/suicide/by-country/>» [consulta 17 d'agost de 2015]
- Suicide in the World «<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3367275/>» [consulta 18 d'agost de 2015]
- OMS | Reino Unido «<http://www.who.int/countries/gbr/es/>» [consulta 30 d'agost de 2015]
- Suicide: MedlinePlus «<https://www.nlm.nih.gov/medlineplus/suicide.html>» [consulta 30 d'agost de 2015]
- Suicidio y comportamiento suicida
«<https://www.nlm.nih.gov/medlineplus/spanish/ency/article/001554.htm>» [consulta 30 d'agost de 2015]
- Suicide «<http://medical-dictionary.thefreedictionary.com/suicide>» [consulta 2de setembre de 2015]
- Mad Women Artists «<http://h-france.net/fffh/maybe-missed/2326/>» [consulta 10 d'octubre de 2015]
- Mujeres en el Arte: Séraphine de Louis «<http://mujeresenelarte.blogspot.com.es/2009/03/seraphine-louis-seraphine-de-senlis1864.html>» [consulta 15 d'octubre de 2015]
- Séraphine Louis – Wikipedia
«https://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9raphine_Louis#Curiosidades» [consulta 15 d'octubre de 2015]
- La Hermana de Mozart | ABC «http://www.abc.es/cultura/musica/abci-hermana-mozart-tambien-genio-pero-dejo-tocar-encontrar-marido-201511021402_noticia.html» [consulta 30 d'octubre de 2015]
- NecrOphelia: Death, Feminity and the making of modern aesthetics
«file:///C:/Users/Susanna/Downloads/Necr-Ophelia_Death_Femininity_and_the_M.pdf» [consulta 30 d'octubre de 2015]
- Considering Creativity – The Sylvia Plath effect «<http://www.apa.org/monitor/nov03/plath.aspx>»
consulta 30 d'octubre de 2015]
- Writers Who Suffered From the Sylvia Plath Effect
«<http://www.neatorama.com/2008/03/18/writers-who-suffered-from-the-sylvia-plath-effect/>» consulta 30 d'octubre de 2015]

- El músico que perdió y recuperó su Alma «<http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/psico/99-10/99-10-21/psico01.htm>» [consulta 2 de novembre de 2015]
- Prueban que hay un vinculo entre la creatividad y las enfermedades mentales | Clarín «http://www.clarin.com/sociedad/Prueban-vinculo-creatividad-enfermedades-mentales_0_793720851.html» [consulta 2 de novembre de 2015]
- New study claims to find genetic link between creativity and mental illness «<http://www.theguardian.com/science/2015/jun/08/new-study-claims-to-find-genetic-link-between-creativity-and-mental-illness>» [consulta 5 de novembre de 2015]
- A beautiful mind | BBC News Online «http://news.bbc.co.uk/2/mobile/uk_news/magazine/7037314.stm» [consulta 7 de novembre de 2015]
- Lápiz y papel, mercurio para las heridas «http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/07/31/actualidad/1375306460_460795.html» [consulta 9 de novembre de 2015]
- Creativity 'closely entwined with mental illness' «<http://www.bbc.com/news/health-19959565>» [consulta 10 de novembre de 2015]
- BBC News – Poetry, the creative process and mental illness «<http://www.bbc.co.uk/news/mobile/entertainment-arts-12368624>» [consulta 10 de novembre de 2015]
- Mrs. Dalloway, Liliana Costa «<http://www.lilianacosta.com/mrs-dalloway/>» [consulta 5 de desembre de 2015]
- Virginia Woolf – La Señora Dalloway «<http://la-pasion-inutil.blogspot.co.uk/2013/12/virginia-woolf-la-senora-dalloway.html>» [consulta 5 de desembre de 2015]
- El libro de la vida de Virginia Woolf | El País «http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/22/actualidad/1427054086_112243.html» [consulta 7 de desembre de 2015]
- Dora Carrington: Biog. «http://www.leninimports.com/dora_carrington.html» [consulta 9 de desembre de 2015]
- Carrington, Farm at Watendlath | TATE «<http://www.tate.org.uk/art/artworks/carrington-farm-at-watendlath-t04945>» [consulta 15 de desembre de 2015]
- BBC – Your Paintings | Female figure lying on her back «<http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/female-figure-lying-on-her-back-41966>» [consulta 19 de desembre de 2015]
- Sylvia Plath – Wikipedia «https://es.wikipedia.org/wiki/Sylvia_Plath» [consulta 23 de desembre de 2015]
- Sylvia Plath «<http://www.visat.cat/literatura-universal-catala/cat/autor/61/29/angles/sylvia-plath.html>» [consulta 23 de desembre de 2015]

- Fragments Sylvia Plath | Visat «<http://www.visat.cat/literatura-universal-catala/eng/fragments/170/61/0/0/0/sylvia-plath.html>» [consulta 26 de desembre de 2015]
- Lady Lazarus | Academy of American Poets «<https://www.poets.org/poetsorg/poem/lady-lazarus>»
- La artista que desnudó su vida
«http://elpais.com/diario/2009/02/28/cultura/1235775605_850215.html» [consulta 27 de desembre de 2015]
- El arte inmortal y suicida de Francesca Woodman | El País
«<http://blogs.elpais.com/mujeres/2014/04/el-arte-inmortal-y-suicida-de-francesca-woodman.html>»
[consulta 28 de desembre de 2015]
- Francesca Woodman Collection | TATE «<http://www.tate.org.uk/art/artworks/woodman-italy-may-1977-august-1978-ar00353/text-online-caption>» [consulta 28 de desembre de 2015]
- Searching fot the real Francesca Woodman | The Guardian
«<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/aug/31/searching-for-the-real-francesca-woodman>»
[consulta 2 de gener de 2016]
- Francesca Woodman, un instante entre muchos «<http://www.enkil.org/2010/10/11/francesca-woodman-un-instante-entre-muchos/>» [consulta 5 de gener de 2016]