
El mito de la culpa en «La plaça del Diamant»

En un ensayo reciente¹, he dejado sentadas las premisas para una lectura psicoanalítica de la obra maestra de Mercè Rodoreda², apuntando la necesidad de profundizar el sentimiento de culpabilidad y la subsiguiente exigencia de punición que, a mi juicio, explican la configuración psicológica de la protagonista, su relación con *el otro*³, el desarrollo de la acción y la simbología que preside la marcha de los acontecimientos. Subrayaba, además, la presencia de un fenómeno, determinante para la comprensión de la novela, que los estudiosos de psicoanálisis dan unánimemente por cierto: que entre sentimiento de culpabilidad y complejo de inferioridad existe siempre una estrecha relación, de la que las distintas formas denominadas depresivas son manifestación morbosa.

Si el enfoque que ahí propongo es correcto, resulta sorprendente que parte de la crítica no haya comprendido lo que Rodoreda ha debido reivindicar con energía: que *La Plaça del Diamant* es una novela de amor⁴.

La protagonista empieza su recuerdo verbalizado⁵ por un momento aparentemente arbitrario de su vida —el encuentro con Quimet—, que por su colocación en el relato se constituye en cabo del intrincado ovillo del que la memoria irá tirando ininterrumpidamente a lo largo de toda la secuencia narrativa.

El terapeuta atribuye a las primeras palabras pronunciadas por el paciente, o al primer episodio que acude a su mente, extrema importancia significativa. En nuestro caso, el núcleo, lo que ha dado inicio al recuerdo, no es el primer contacto con el amor, que suele considerarse determinante en la vida afectiva del individuo, pues éste,

¹ «Vers una lectura psicoanalítica de *La Plaça del Diamant*», en *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, núm. 2, Milán, Università degli Studi, 1984, págs. 74-96.

² Gabriel García Márquez no duda en calificarla como «il piú bel libro che sia stato pubblicato in Spagna dopo la guerra civile» («Mercè, donna fantasma», en *La Repubblica*, 9 junio 1983, núm. 134). José-Carlos Mainer se hace eco de la opinión según la cual se trata de «la mejor novela catalana del último cuarto de siglo» («Mercè Rodoreda, La plaza del Diamante», en *Insula*, marzo 1966, núm. 232, pág. 9). En cuanto a la lectura que propongo, cfr. Joaquim Molas: «la novel·la no és sinó la història senzilla d'una dona de les capes populars barcelonines i, a través de les seves ingènues possibilitats de visió i de comprensió, dels grans esdeveniments col·lectius que hagué de viure. Res, doncs, de grans planteigs psicològics o històrics, [...] sinó, tot simplement, fluència de la vida quotidiana feta de petits incidents» («Mercè Rodoreda i la novel·la psicològica», en *El Pont*, 1969, núm. 31, pág. 14).

³ Sobre el concepto yo/no-yo, véase mi artículo citado, págs. 80-81.

⁴ «Vull afirmar, perquè algú ho ha negat, que *La plaça del Diamant* és una novel·la d'amor»; «vull afirmar ben alt que *La plaça del Diamant* és per damunt de tot una novel·la d'amor» (Pròleg de l'autora a la 26.^a edició de *La plaça del Diamant*», Barcelona, Club Editor, 1982²⁶, págs. 8-9).

⁵ En cuanto al monólogo de la novela como recuerdo verbalizado psicoterapéutico con función semejante a la del relato en la comúnmente llamada terapia «del diván», véase mi artículo citado, págs. 81-86.

como nos informa el mismo capítulo primero y luego el quinto en unas palabras recordadas en estilo directo, se había ya verificado repetidas veces en anteriores ocasiones. Si Quimet marca un hito tan decisivo como para que la memoria arranque de aquí su itinerario, no es porque, como adivinamos en seguida, se convierta en el marido de la protagonista, con la relativa bendición apostólica. Este hecho, relevante para la conciencia o para el álbum de familia, no interesa para nada al inconsciente, extraño a la lógica común y a la teatralidad mundana de la conciencia. Quimet ha de tener otra función.

Estamos en el baile, que, como recuerda Groddeck, tiene siempre una implicación erótica ⁶. Nuestra sociedad lo sabe muy bien, tanto es así que la autora cuenta que sus padres no le permitían ir a bailar, y que este recuerdo, unido a la geográfica Plaça del Diamant barcelonesa, fue en parte responsable de la gestación de la novela ⁷. Para la protagonista, pues, el baile representa un polo de atracción y al mismo tiempo de rechazo, una situación moralmente conflictiva. Que en su ánimo lo único que cuenta es el baile, con todo lo que ello comporta, lo demuestra la total desaparición en el relato de lo que, sin embargo, ha constituido el motivo y el aliciente inicial propuesto por la compañera: el sorteo de las cafeteras. ¿Qué se ha hecho de él? ¿Y qué del conjunto de instalaciones y artefactos que forman el diversificado escenario de toda feria?

Un único foco proyecta su haz de luz sobre el espacio angosto, circular y asfixiante, como conviene a la angustia incipiente, del entoldado. La conciencia ha encontrado una escapatoria al conflicto identificando en el otro la responsabilidad de la decisión («em va fer seguir [la Julieta] vulgues no vulgues», I, 9) ⁸, pero el inconsciente transforma el deseo natural condenado por la *conciencia moral* en zozobra. El Yo fluctúa entre pasión y temor, entre instinto y moral. En cuanto el baile se hace realidad, se desata un mecanismo de defensa con que ahuyentar en vano el peligro inminente: «vaig contestar que no en sabia» (I, 10). Es una excusa de quien no sabe decir que no ⁹, pero es también un pretexto de quien quiere y no quiere. Como ante el abismo, la todavía Natalia vacila por un instante y cede inerme al impulso que le viene del exterior. La conciencia convierte la precipitada conquista del muchacho y la propia claudicación en subyugación de la voluntad y en trampa ¹⁰. Si la conciencia se refugia ignorando la responsabilidad del acto, no puede decirse lo mismo del inconsciente, que, accionando, como hará repetidamente, el seguro resorte de la memoria involuntaria, obliga a evocar la figura materna en un estado anímico de angustiosa soledad, que subraya la peligrosidad en acto y el extravío

⁶ Georg Groddeck, *Das Buch vom Es*, Limes Verlag Wiesbaden, 1961, carta XXI.

⁷ «Jo, a qui els meus pares prohibien de ballar, en tenia unes ganes desesperades» (Mercè Rodoreda, *loc. cit.*, pág. 5).

⁸ Las referencias remiten siempre a la siguiente edición: Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor, 1962 ¹. (Los subrayados de las citas siempre son míos.)

⁹ Sobre este rasgo del carácter de la protagonista, véase mi artículo citado, págs. 93-94. Cfr. Carme Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona, 1982, pág. 116, i Mercè Clarasó, «The angle of vision in the novels of Mercè Rodoreda», en *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, abril 1980 vol. LVII, núm. 2, pág. 149.

¹⁰ Sobre el entoldado-trampa, véase mi artículo citado, pág. 87.

(el primer capítulo registra cuatro veces la palabra *sola*). La evocación materna tiene, sin embargo, un doble significado, pues si de un lado es áncora de salvación —claustro materno, refugio y calma— del otro es Super-Yo, reproche moral, porque la madre está muerta mientras ella vive en la ilusión y en la alegría erótica de la juventud. La conciencia siente todo el peso de la culpa, que el recuerdo de Pere hace aún más gravoso. Ante la supuesta reprobación del novio, de quien la memoria parecía haberse olvidado, el corazón duda, pero el inconsciente piensa ya en la ocultación: «—I si el meu promès ho sap?» (*Ibíd.*).

Todo el capítulo primero se concentra en esta lucha del alma. El deseo vence al temor, pero la victoria tiene su precio: la culpabilidad. No podía ser de otro modo. Nuestra sociedad, más allá de la específica formación religiosa de cada uno de sus individuos o de propensiones devotas a las que Colometa es del todo refractaria —en toda su vida narrada entra en la iglesia sólo un par de veces, y una de ellas por pura casualidad— ha hecho del erotismo —de la *concupiscentia* transmitida por Adán, como recuerda Jung¹¹— el pecado por antonomasia. La culpa, en efecto, evoca la reprensión —la madre, Pere—, pero el Es medita ya el castigo: el elástico de las enaguas aprieta con la fuerza vindicativa de un cuchillo. Madre, Pere y elástico-cuchillo se entretrejen, en medio de la turbación y la alegría del baile, en virtud de su común denominador.

He aquí por qué la memoria recuerda, con la exactitud de una imagen jamás desprendida de la retina, el detalle nimio de la flor de papel del entoldado, proyección simbólica del propio destino («i la cinta de goma a la cintura estrenyent, estrenyent, com si estigués lligada en una branqueta d'esparreguera amb un filferro», I, 12); como lo es «la Colometa», la paloma recién creada y cogida ya al vuelo en el intento inútil de huir, calles abajo, de la invasión erótica del joven pretendiente.

Porque, fuera de la clausura sofocante y angustiosa del entoldado, el paisaje exterior callejero sigue siendo proyección de la misma inquietud interior¹². Se ve la noche que «anava endavant amb el carro de les estrelles» (*Ibíd.*), asociada al movimiento frenético de la danza. «Les étoiles sont si nombreuses qu'elles paraissent, dans les belles nuits d'été, fourmiller. *La multiplicité est agitation*», recuerda Bachelard¹³. Atrapada en la culpa del eros, el ansia identifica Quimet con el mal en un modismo —«com si m'empaitessin tots els dimonis de l'infern» (*Ibíd.*)—, que es metáfora lexicalizada, mas no por ello menos significativa. La escena de la persecución y las enaguas que se vienen abajo delante mismo de la parada del tranvía —la salvación que debería conducir lejos de estas calles amenazantes, tan próximas a los pasillos y al laberinto claustrofóbicos que aparecerán más adelante— adquieren, a la luz de lo que vengo diciendo, la textura de la actividad onírica e implican un significado latente.

¹¹ Carl G. Jung, *Psychologische Typen*, Zurich-Leipzig, Rascher, 1937, pág. 35. Cfr. también G. Groddeck, *op. cit.*

¹² Los paisajes-proyección, corrientes en otras obras de la autora, son para Francisco Lucio «figuras de personificación»: «La soledad de los héroes de Mercé Rodoreda requiere la presencia de las cosas y a falta muchas veces de una presencia humana, las cosas se personalizan en lo posible» («La soledad, tema central en los últimos relatos de Mercè Rodoreda», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1970, núm. 242, pág. 458).

¹³ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, París, José Corti, 1974, pág. 59.