

pasat senyorívol, la de cas es llev
pallid,
elici d'
a mi, el
túnica
solei ad
en terra,
als homes
autada
i graci
puix no
per cy
raiss a
cides co
deia. T
regles
edulc
ria el p
niatge
es; l
e a
letest
que g
ni d'
potse r
a transi
ves hit
en lo
altre
llib
any
sete i
asse
con
porm
agu
ni
at
ng
era
agafa'l
on field
per ara,
ster cap i rabal d'horria per te crear te en l'a

lls somniadors i llavis a
ve un raig de sol d'estiu
elgri de la terra aspra
es dels viarany, dormití
que palpa amb la gaspa del
l'int pedriscall i flors bosca
que és en poblats; perdona'm
r encert cau en ten man
brot feixuc; perdona'm u
tu: s'és fet per a altre
tu els colors que te són
mitges tintes, matissos
er. Aquest és un aplec
enguloses i enduredes,
puix tot són flors sensible
flors silvestres, que suora
puix tot són flors sensible
altres de fragància extrema
remoues, acostumat a les
audaxen dels tirats neurostènic
hivernalle. No, no far pas per
que algun dia, levant-me le
ter pas les bones nesseses, u
amb les parun
que no mai mai potes
llibre més bonic q
re de les coses d
del dent, un
raires, de bas
res; un eli
Un país
de bal
ell
sala
escanien
vell dia, mor
par tu; puix el
rense pot, ben refic
e fantasia tan retallet d
plega, plega, que ni jo et vul
per te crear te en l'a

Dones amb paper... el paper de les dones

*Una aproximació als personatges femenins
de la literatura catalana de dona del segle XX*

Treball de recerca de 2n de Batxillerat (D)

Curs: 2011-12

Tutor: Enric Martín

Institut Jaume Callís

El meu agraïment...

A l'Enric Martín, per la seva tutorització, l'interès amb què ha orientat la meva recerca i els recursos que m'ha proporcionat.

Molt especialment, a Lluís Albert i Rivas, nebot i fillol de l'autora Caterina Albert i Paradís, a qui vaig tenir el plaer d'entrevistar i compartir amb ell interessos mutus, igual com a Maria Mercè Roca i Perich, que amb l'excusa del nostre parentiu, m'ha permès robar-li part del seu temps en orientar-me i compartir amb mi el seu punt de vista sobre la literatura i la condició femenina.

A Marta Font, investigadora del Centre de dona i literatura de la Universitat de Barcelona, la qual també m'ha orientat via epistolar en el projecte.

I per últim, però no amb menor importància, un especial esment a família i amics: Especialment als meus pares i germà, per les hores de paciència i suport i les vegades que han fet de taxi. També a l'Helena, pel disseny de la portada i a en Jordi, per la presentació final.

Sense aquests noms el resultat no hauria estat el mateix: a tots ells dedico el treball.

Índex

0. INTRODUCCIÓ.....	1
1. SINTAXI.....	4
1.1 ESPAIS.....	4
1.1.1 L'univers femení: finit.....	4
1.1.1.1 La vida entre quatre parets.....	4
1.1.1.2 Ciutats enreixades.....	6
1.1.2 “Que tot el món és casa meva”	7
1.1.2.1 Fora de les quatre parets.....	7
1.1.3 Terra alta i terra baixa: espais connotats.....	7
1.1.3.1 La màgia de la terra alta.....	8
1.1.3.2 L'aïllament rural i la ciutat que mai dorm.....	9
1.2 TEMPS.....	9
1.2.1 L'ús simbòlic de les el·lipsis.....	9
1.2.2 La vivència històrica.....	10
1.3 Finals felïços?.....	12
1.4 Motius.....	13
2. TEMÀTICA I PERSONATGES.....	15
2.1. TEMÀTICA.....	15
2.1.1 M'estima... no m'estima?.....	15
2.1.1.1 La submissió amorosa.....	15
2.1.1.2 La dona, criatura romàntica.....	19
2.1.1.3 Pragmàtiques i emancipades.....	20
2.1.1.4 Fins que la mort ens separi.....	22
2.1.1.5 Mater dolorosa.....	25
2.1.1.6 La deshumanització de la dona.....	27
2.1.2 Venus fredes.....	28
2.1.2.1 La rutina sexual.....	28
2.1.2.2 El desig frustrat.....	28
2.1.2.3 La sexualitat traumàtica.....	31
2.1.2.4 El dogma de la virginitat: La puresa femenina.....	34
2.1.2. Construcció literària, cinematogràfica i musical de l'imaginari rosa.....	36
2.1.3 El bovarisme.....	38
2.1.4. La conseqüència del bovarisme: l'adulteri.....	39

2.2 PERSONATGES.....	40
2.1.1 Col·lectivitat i individualitat.....	41
2.2.2 El retrat a través dels estereotips de gènere.....	43
2.2.2.1 Estereotips de dona.....	43
2.2.2.2 Estereotips d'home.....	44
3. RECURSOS RETÒRICS: ELS FOGONS DE LES ESCRITORES.....	45
3.1. L'EXPRESSIÓ SIMBÒLICA A TRAVÉS DEL CONFINAMENT DOMÈSTIC.....	45
3.2 L'EXPRESSIÓ SIMBÒLICA DE L'AMOR.....	47
3.3 El simbolisme floral.....	48
3.4 MODALITATS DE DISCURS.....	50
3.5 LA FAL·LÀCIA PATÈTICA.....	51
3.6 EL LIRISME DE LA PROSA.....	52
4. INTERTEXTUALITAT: L'ECO A LA LITERATURA EUROPEA.....	55
4.1 PENÈLOPE.....	55
4.2 LEOPOLD I MOLLY BLOOM.....	56
4.3 L'ALOMA DE LLULL.....	57
4.4 LA LITERATURA DE GUSTAVE FLAUBERT.....	57
4.5 LA LITERATURA DE HENRIK IBSEN.....	58
4.6 SAFO DE MITILENE.....	59
5. CONCLUSIONS.....	61
6. FONTS D'INFORMACIÓ.....	64
7. ANNEXOS.....	68
Annex 1. Galeria d'imatges de les autores treballades.....	69
Annex 2. Referents artístics que il·lustren les heroïnes literàries del s. XX.....	72
Annex 3. Referents literaris que il·lustren les heroïnes literàries del s. XX.....	76
Annex 4. Referents cinematogràfics que il·lustren les heroïnes literàries del s. XX.....	80
Annex 5. Referents musicals que il·lustren les heroïnes literàries del sXX.....	82
Annex 6. Referents universals que il·lustren les heroïnes del sXX.....	85
Annex 7. Entrevista a Maria Mercè Roca.....	86
Annex 8. Caterina Albert: Una artista transgressora.....	88

0. INTRODUCCIÓ

El dossier que teniu a les mans és el resultat d'un treball extens i enriquidor. És una amalgama d'aficions i inquietuds que un dia vaig decidir mesclar sense moltes manies. De tot plegat n'ha sortit aquest treball.

Per què vaig triar fixar-me en la literatura de dona? Els meus interessos personals com són la literatura i l'afició per la sociologia van anar confeccionant el camí des del principi. Per mi, la literatura és un art molt valuós, però a vegades menystingut, que sadolla de llibertat, a l'abast de qualsevol que disposi de llapis i paper. També té la capacitat de condensar l'essència i la simplicitat d'una societat com un espill: en efecte, la literatura juga a fer de mirall d'una societat on la dona no sabia dir no i on el domini masculí sovint ofegava qualsevol de les possibles formes de realització personal femenina. L'òptica literària, a més, em proporcionava una visió doble del tractament de la dona: d'una banda, el fet de ser autores com Caterina Albert, Maria Teresa Vernet o Mercè Rodoreda noms assidus en aquest treball m'obria la porta a la vivència de les dones escriptores en un món on clarament predominava la literatura masculina. De l'altra, aquesta visió m'ha estat útil per aconseguir l'objectiu que empaitava des de bon principi: el retrat que aquestes escriptores feien dels personatges femenins que havien creat. He preferit no mesclar autors masculins que escriuen de dones: des del meu punt de vista, són força diferents i barrejar-ho no hagués estat un bon punt de partida per la meva recerca, malgrat he gaudit d'una mica de temps per veure el contrast entre les autores i els autors.

La literatura de dona que neix a finals del s. XIX, va molt lligada a les experiències que aquesta podia viure de manera individual, i que coneixien prou a fons per fer-ne matèria literària. Patricia Gabancho diu a *La rateta encara escombra l'escaleta* que la literatura femenina és alhora una història sobre la condició de la dona en la qual el paper es converteix en el seu íntim confessor. Si les dones habitualment escriuen sobre la seva experiència, és òbvi que aquesta es lliga a la intimitat, i que les autores donaran una visió de la dona des de l'experiència d'ésser dona. Gabancho també afirma que es tracta d'una forma de construir-se una nova persona: “és com si obrís els ulls a una realitat que fins llavors només intuïa”¹. A més, no oblidem que fer-se lloc dins un món intel·lectual regnat per homes va ser una tasca dura i que ells no van col·laborar a fer-la fàcil. “El desenvolupament de l'aparell reproductor és totalment incompatible amb el desenvolupament intel·lectual”², deien Barbara Ehrenreich i Deirdre English, opinió que contrasta amb la de Tellie Olsen: “La creació pot ser compatible amb la feina, les tasques

¹GABANCHO. Op. Cit. Pàg 37

²GABANCHO. Op. Cit. Pàg 35- EHRENRICH i ENGLISH. *Dolencias i trastornos. Política sexual de la enfermedad*. Barcelona: La sal (1981)

familiars i casolanes. És recórrer a les nits per escriure i acaba per esgotar”³. Tot això ens porta a plantejar aquesta qüestió: existeix una literatura femenina? Potser valdrà més esperar a les conclusions per intentar respondre-la.

Des d'un principi vaig adonar-me de la quantitat de bibliografia ja escrita sobre el tema: molts estudis i obres que parlaven àmpliament d'autores imprescindibles i clàssics irrepetibles sorgits en mans de dones catalanes. Però jo no volia que la meua fos una recerca que es limités a aquesta bibliografia. Podríem dir que aquesta em va servir per donar una empenta inicial al treball: em va semblar interessant veure què n'havien dit estudioses del tema com la ja citada Patrícia Gabancho, Anne Charlon, Carme Arnau i Neus Real entre altres: durant la realització del treball m'ha estat molt útil contrastar les meves interpretacions amb la d'alguns estudiosos del tema. Tot i així jo volia submergir-me en la lectura, analitzar obres, i d'aquesta manera poder-ne fer una comparació entre elles, afegint-hi doncs el meu punt de vista. La selecció de la narrativa que he llegit no segueix un criteri molt específic: volia notar l'evolució que el tema havia sofert, i per això vaig triar obres que compreguessin l'abast temporal del segle XX amb la intenció de poder fer-ne una comparació transversal i no pas d'un moment històric concret. Així i tot, vaig procurar que fossin de diferents períodes. La meua tria inclou clàssics: *La plaça del Diamant* o *Solitud*, per exemple, de les també emblemàtiques Mercè Rodoreda i Caterina Albert respectivament. Tanmateix, també he trobat interessant fer un recordatori d'altres autores potser menys conegudes o estudiades per la crítica per potenciar el caràcter heterogeni de les fonts en les que s'havia de basar l'anàlisi. És el cas de Maria Teresa Vernet, Anna Murià o la més actual Maria Barbal.

Una de les dificultats que em van atemorir al principi era el fet d'ésser una recerca d'àmbits molt amples: era impossible d'abastar-los tots en aquest treball, cenyir-se a un determinat perímetre era essencial per evitar dispersar-me. Tanmateix, el desenllaç ha estat força satisfactori. De la mateixa manera, cal aclarir que organitzar la recerca es podia executar de moltes formes. Jo he optat per presentar-la a mode d'un gran comentari de text: deixant a part que aporta claredat, la finalitat d'aquesta presentació és que el lector entengui que forma i contingut s'impliquen i es justifiquen mútuament. Per entendre'ls, doncs, són difícilment separables. Els aspectes estructurals connoten la temàtica en tots els casos. A tall d'exemple, entendreu que no es pot determinar l'educació amorosa (de la qual parlarem dins la temàtica) sense tenir en compte els espais on la dona es mou; la llar (dels quals parlarem dins els aspectes estructurals). El resultat és un treball fonamentalment comparatiu de forma i contingut: crec que la comparació entre autores és essencial per confeccionar una representació a termes generals el màxim d'ajustada possible de la narrativa femenina del XX. De la mateixa

³OLSEN, Tillie. *Silences*, Virago, Londres, 1980, pàg. 19-21

manera, l'estil comparatiu m'ha permès no oblidar aspectes d'intertextualitat que ja havien estat assenyalats per estudiosos de la narrativa femenina catalana. L'eco en la literatura catalana amb la més universal arriba a petiteses de gran valor. Un exemple: en la ja citada obra *La plaça del Diamant* trobem la petjada de novel·listes universals. Un d'ells, Novalis. Per això no és casual que Rodoreda posi èmfasi a un símbol, la flor blava, apareguda per primer cop en un relat d'aquest autor alemany, *Heinrich von Ofterdingen*. El protagonistista, que dona nom al relat viu un somni en el qual troba aquesta flor. Quan s'hi acostia, en el cor de la planta hi veurà la imatge d'una noia molt bella que posteriorment coneixerà a la cort d'un noble. Sens dubte doncs, un símbol d'ideal de bellesa femenina. Heinrich diu de bon principi que "el meu afany és poder veure la flor blava".⁴ En la novel·la de Rodoreda la flor connota la mateixa simbologia i es suma en el simbolisme floral constant en moltes de les obres estudiades.

Intentant no desviar-me de la meva recerca, vaig trobar interessant realitzar alguna part més de camp, donat que el meu treball no m'oferia gaires procediments pràctics. Sens dubte, les entrevistes eren la millor forma d'incidir més profundament en alguna de les obres. És el cas de la primera entrevista que vaig realitzar a Lluís Albert, nebot de Caterina Albert. Amb la segona, amb Maria Mercè Roca, buscava sintetitzar i comparar el meu punt de vista amb el d'una autora actual.

Hi ha, també, algun apartat que requereix com a complement els annexs. No m'he limitat a adjuntar només el document corresponent, sinó que en alguns casos l'he intentat comentar per tal de fer més entenedora la relació que té amb les heroïnes del treball.

Ara, desitjo i espero que el lector gaudeixi d'aquest treball, almenys tant com jo he fet a l'hora de confeccionar-lo. Bona lectura!

⁴ NOVALIS. *Heinrich Von Kleist. Novel·les i narracions romàntiques*. Pàg. 51.

1. SINTAXI

La sintaxi és el fons ordenador de cada llengua: estudia les unitats sintàctiques i la forma amb què es combinen les paraules. Fa la mateixa funció que l'apartat que presento a continuació, que parla dels aspectes estructurals, el fons ordenador de les obres i per tant el que organitza i situa en temps i espai.

1.1 ESPAIS

1.1.1 L'univers femení: finit

1.1.1.1 *La vida entre quatre parets*

Col·locant paral·leles la situació de les heroïnes de les novel·les al llarg del segle XX, coincideixen, en efecte, en un espai de portes cap endins: recloses en la llar domèstica, que descriu el seu petit món íntim, Natàlia, la protagonista de *La plaça del Diamant* (Mercè Rodoreda, 1962), Conxa (*Pedra de Tartera* de Maria Barbal, 1985), Joana, de *Joana Mas* (Anna Murià, 1933) o les Mundetes, tres generacions: àvia, mare i filla de *Ramona, adéu* (Montserrat Roig, 1972), viuen els seus dies de petits detalls. Les seves vides són plenament estàtiques. Algunes amb satisfacció, ordenen el seu món a mida, encara que amb resignació, accepten que res els hi alteri aquest ordre. Així doncs no és estrany que Conxa i Natàlia es moguin dins la llar procurant fer les tasques pròpies de dona sense sortir voluntàriament. Alguna de les múltiples queixes frustrades es podria resumir en una pregunta: Què és una casa sense una dona?, qüestió que de fet es planteja Conxa⁵, malgrat li han ensenyat que és ell, l'home, l'element imprescindible. Ella ho nega. Explica que, allí on viu, al Pallars dels anys vint i trenta, l'home és el que va de portes cap enfora; ell és qui llaura, qui treu la cara davant els problemes, el que surt fora quan ha de vendre un animal, i que, doncs, “més val minyó que minyona”⁶. Com que la dona es mou de parets endins, no s'entén el funcionament de la casa sense ella, que orbita com un satèl·lit al voltant de l'olla del foc, ben bé amb la condició de ser un altre dels objectes que formen part del confinament domèstic. Si no fos així, qui trauria l'olla del foc i vigilaria les sopes?⁷

Extramurs, les heroïnes resten més desamparades: se senten fora de lloc, marxen i volen tornar, els viatges les incomoden. En els mateixos anys que Mundeta Ventura (la segona generació de les Mundetes), Aloma, de la novel·la homònima, *Aloma* (Mercè Rodoreda,

⁵BARBAL. *Pedra de Tartera*. Pàg 51.

⁶BARBAL. Op. Cit. Pàg 50.

⁷La idea es troba en *Pedra de tartera*: El lligam entre l'olla de les sopes i la dona es veu ben reflectit en l'adaptació teatral que en va fer Marc Rosich dirigida per Lurdes Barba.

1936) es passeja per Barcelona en els anys trenta, Rambles amunt i avall, i retorna a casa després de les passejades. De fet, Anne Charlon, en *La condició de la dona en la narrativa catalana*, apunta que quan les dones surten intenten crear el seu ambient íntim pertinent a fora. En Aloma, aquesta observació es materialitza: “Ja tenia ganes de ser a casa. Sempre volia sortir-ne i quan feia una estona que n'era fora es delia per tornar-hi.”

⁸Així mateix, Natàlia sent que els carrers es fan llargs i estrets i llegint entre línies podríem interpretar l'arribada a casa com tot un ritual: resseguir les balances és l'acció repetida en aquest, acció simbòlica que equilibra la seva vida. Per aquesta raó també és lògic que, en el trasllat cap a casa d'Antoni, l'adrogar que l'acollirà i convertirà en una persona més forta psicològicament, decideixi escriure el seu nom a l'antiga casa.⁹ Si el seu cau no hagués esdevingut tant important, no hagués deixat una marca tant important com el seu nom, “Colometa”¹⁰, amb el qual tanca una antiga etapa d'opressió que comprèn la major part de la seva vida.

És curiós observar que sortint més lluny de la ciutat, les heroïnes també es senten fora de lloc quan s'allunyen dels quatre murs que confinen la llar. Un exemple és el de Mundeta Jover (de la primera generació de Mundetes de *Ramona, adéu*): en el seu viatge a París ella explica en primera persona com les seves expectatives de viure el que seria propi de novel·les roses (les quals la seva mare li prohibia llegir) es veuen esmenades per una mena d'imant que li fa desitjar el retorn al seu ambient, Barcelona, casa seva que al seu torn la reclou. L'enyor es materialitza en una veueta que li diu que “aquell no és el seu lloc i que torni a casa seva”¹¹. Basant-nos en les paraules d'Anne Charlon, Mundeta Jover pateix la mateixa síndrome que Aloma: la necessitat de crear-se una bombolla en els espais que s'allunyin del seu àmbit habitual. Ella no accepta aquest fet, més aviat se'n ressent, ja que no pot tastar París des de la llibertat i l'exotisme (una visió característica de les novel·les roses). “Sembla mentida, m'he passat la vida ensopida en aquell catau de Gràcia, sospirant els dies plujosos i de cel baix [...] , quan emprenc el primer pas, m'hi enyoro”¹², diu. És com si no acabés de saber “caçar al vol”¹³. Mundeta Ventura i Mundeta Claret (l'última generació de Mundetes de *Ramona, adéu*) viuran també entre reixes: es limitaran a treure el cap per la finestra i observar la gent com passa, més enllà, es mouran per dins de Barcelona, casa seva, perquè com les altres, la seva vida és aquesta, i l'han d'amanir com sigui.

⁸RODOREDA. *Aloma*. Pàg 30.

⁹Ella perdrà el marit al front, durant la Guerra Civil. Li serà molt difícil tirar la casa endavant ella sola, amb dos fills per alimentar. El moment en què Antoni li proposarà matrimoni acceptarà, malgrat es senti avergonyida de no ser honorada amb el marit. Serà també en aquest moment on ella sentirà que va recuperant la seva antiga identitat, la de Natàlia i no pas Colometa, imposada per en Quimet (marit).

¹⁰Vegeu l'apartat *Desparició de la identitat personal*

¹¹ROIG. *Ramona, adéu*. Pàg 84.

¹²ROIG. Op. Cit. Pàg 85.

¹³ROIG. Op. Cit. Pàg 84.

1.1.1.2 Ciutats enreixades

Ja hem fet esment de *Ramona, adéu*. Aquesta novel·la queda relacionada amb l'altra narrativa que parla de dona, entre altres aspectes, pels espais reclosos on es desenvolupa el temps. La presó no tan sols es veu en la llar, sinó en la mateixa ciutat. D'aquesta manera també derivaria d'aquí el fet que les heroïnes escullin, dins la ciutat, uns espais on els seus dies transcorren sense cap mena d'alteració, per tal de sentir-se, mai millor dit, com a casa. El Núria, un cafè de les Rambles, és un dels més predilectes. També cal destacar el seu amor cap a la ciutat, degut a que no han vist res més enllà. Comparant la visió que ens ofereix Roig amb la de Rodoreda, la primera ofereix un món més ampli que no pas en la segona: es mostren diferents espais, entre ells un club de tennis, que és l'espai inicial de la novel·la *Les algues roges*, de Maria Teresa Vernet (1931). Crec que aquest espai inicial té molt valor: no es tracta del món domèstic íntim, i a més, la novel·la es centra en espais molt diversos, entre ells París, és a dir que no es restringeix en el món pròpiament femení de la casa sinó un món ampli sense fronteres que contrasta amb la literatura de Rodoreda, la qual centra les seves novel·les en espais íntims, rutinaris i monòtons: si no és a casa, és al carrer fent encàrrecs, seguint sempre el mateix camí de tornada i passant per les mateixes botigues. Cal esmentar les excepcions del principi i el final: primerament, presenta la festa major i el ball de la plaça del Diamant, i per tancar la novel·la, un altre espai que fuig de la monotonia: el casament de la Rita. Des del meu punt de vista, aquesta distribució dels espais és un gran encert de l'obra, perquè ajuda a sintetitzar la trajectòria psicològica de l'heroïna. En *Les algues roges* el canvi d'ambientació és constant, deixant a part que s'alternin dues històries, la de Isabel (la més assenyada) i la de Marina (la més arrauxada). En definitiva, un llarg etcètera d'espais que inclouen el trasllat a una capital estrangera (París)¹⁴.

En les ciutats, la perifèria hi desencadena una funció important. Aquesta queda exclusivament reservada a l'amor més enllà del nucli: Gràcia o les Rambles. I sovint, o bé un amor clandestí (adulteri) o bé un amor fora d'àmbits conjugals. S'exemplifica en les trobades de Francisco Ventura i Mundeta Jover, quan encara, el seu amor, no queda reduït a un matrimoni que els manté junts. Així mateix li servirà, a ella, d'espai de trobada amb Víctor Amat, un estudiant amb el qual evidenciarà l'adulteri. Podem concloure, doncs, que equival a un amor passional que fuig de la rutina matrimonial, no sent propi dels espais quotidians. Claret també viu trobades amb Jordi Soteres amb gran intensitat: "pel sol fet de deixar enrere la ciutat i avançar horitzó enllà, amb aquella barreja d'aventura i de mentida li semblava conquerir la terra amb llibertat."¹⁵

¹⁴Marina serà qui marxarà a París, però ho farà per seguir a un home, Jaume, per tant, no és quelcom gaire transgressor, perquè falta la pròpia voluntat.

¹⁵ROIG. Op. Cit. Pàg 171.

1.1.2 “Que tot el món és casa meva”

1.1.2.1 *Fora de les quatre parets*

La repressió en els espais domèstics es veu denunciada en primera persona quan s'adonen de la distinció entre la vida seva i la del seu marit. Conxa diu que “*Jo estava feta a conèixer el que veia, a parlar del que sentia. Jo no sabia res que fós lluny de Pallarès o de Montsent o de l'Ermita [...] havia sentit parlar de Barcelona, del mar, fins i tot de Madrid, del Rei [...] em semblava un conte de la vora del foc*”. Aquesta limitació de coneixença no la notem en el món masculí. Sovint elles comparen la seva ignorància i manca de cultura enfront l'home, algú certament més cultivat, d'idees. A ell, doncs, li correspondran els grans maldecaps, els de la política i altres temàtiques de gran magnitud, mentre que elles es preocuparan del sopar i la neteja. En l'estil de la novel·la, les autores capten planerament aquestes vides apagades que es centren en una rutina circular que es repeteix dia rere dia. La trama pròpiament, mancada de moviment, resulta descrita per les mateixes accions sempre recloses dins la casa. Tanmateix, no oblidem certes excepcions: a la novel·la *Joana Mas* apareix el personatge de Lola, que contrasta amb la protagonista, Joana. Ella declara el seu desengany de vida, i per tant, no accepta els límits espacials i intenta trencar-los en la mesura que pot. Per això declara que “tot el món és casa meva”¹⁶ (cita que he escollit a mode d'epígraf de l'apartat) que contrasta amb els límits de la protagonista. Amb tot, accepten la vivència del marit de portes cap enfora, que actua com un representant d'elles en aquest sentit. És el cas de Quimet (marit de Natàlia), Romuald Canyelles (marit de Joana Mas) o Esteve Plans (marit de Carola Milà a *Feliçment, jo sóc una dona*¹⁷). Les heroïnes són una ramificació, un “remolc” del conductor, que és l'home. La seva vida no té límits, mentre que la de les dones es reté entre quatre murs. No tan sols es limiten a treballar fora de casa, a l'oficina, i a freqüentar en bars els dissabtes a la nit, sinó que surten amb més facilitat del país. Viatgen. Un cas il·lustratiu és la reacció de Mundeta Ventura davant els viatges d'Ignasi Costa. En efecte, quan Ignasi li parla de Viena ella té vergonya de confessar que “només coneixia de Viena els panets i els valsos de Strauss”.¹⁸

1.1.3 Terra alta i terra baixa: espais connotats

Malgrat no ser una de les grans diferències espacials, és important diferenciar dos espais per el nivell d'acció que en ells hi transcorre. Distingirem doncs per una banda, la terra alta, un espai associat a la ruralitat i per què no, a l'aïllament encara més accentuat del món femení. En segon lloc, distingim la ciutat. Barcelona per exemple està confinada per

¹⁶MURIA. *Joana Mas*. Pàg. 76.

¹⁷Obra de Maria Aurèlia Capmany, del 1969.

¹⁸ROIG. Op. Cit. Pàg 141

una societat urbana en moviment. A tall d'exemple, les novel·les de les quals ja hem parlat, *Pedra de Tartera* i *La plaça del Diamant* constitueixen una espècie de díptic espacial, temporal i temàtic. En efecte, la primera novel·la es desenvolupa en un espai rural, el Pallars, mentre que la segona es troba a la Barcelona de la Segona República. De fet, com ja hem dit, també comparteixen aquesta última característica temporal.

1.1.3.1 *La màgia de la terra alta*

Malgrat no podem considerar els espais de la terra alta com a arcàdics¹⁹, almenys des del punt de vista de les protagonistes, poc en falta. Per això, és important fer esment de la novel·la *Solitud* (Caterina Albert, 1905), on el personatge principal és Mila. En la novel·la l'espai pot ser considerat com un dels personatges protagonistes. Durant la història l'autora ens manté en una mena de viatge fantàstic que es sosté gràcies a les llegendes al voltant de la muntanya i a la figura del pastor Gaietà, encara que sempre al voltant d'una música que sona a fatalitat i solitud. La percepció de l'entorn en el qual Mila es veu obligada a viure canvia gràcies a aquesta última figura al llarg de la novel·la. Ell pot convertir un paisatge feréstec i fosc en un món fantàstic, amb vida pròpia. Així doncs, és lògic que, en ser considerat un personatge, l'autora el fes evolucionar dins els paràmetres que marquen les estacions de l'any. La natura floral i la verdor dels arbres es manifesta en la primavera, quan Mila es sent també més bella que mai. D'aquesta manera, a l'hivern visualitzarà l'entorn com un lloc enigmàtic i misteriós en el qual no encaixa, i que al seu torn, també l'aïlla del poble. La relació entre la Mila i el paisatge és, en efecte, recíproca: però a causa de la importància d'aquesta he preferit dedicar-hi un apartat sencer.²⁰ Anticipem però, que la relació Mila-entorn és en part lògica per la sensibilitat que a aquesta se li desperta un cop allí. Sensibilitat despertada també per Gaietà²¹. Ell i la muntanya fan descobrir el destí de Mila, el de separar-se de la matèria fosca en la qual s'enterra el poble i individualitzar-se. Apuntar que aquesta és una característica pròpia del corrent modernista.²² La fantasia trenca amb el terrible succés final, que és molt dramàtic. És com si de cop, tota la història s'hagués esvaït com un somni i d'ella en quedés la crua realitat, que dona una lliçó. Aquesta interpretació sobre la importància del paisatge en *Solitud* té els seus orígens en el crític literari i especialista en modernisme català Jordi Castellanos.²³

¹⁹El terme arcàdia fa referència a l'espai rural idíl·lic que Virgili descriu a *Les Bucòliques*, associat a la vida feliç, harmònica i plena.

²⁰Vegeu el subapartat *Desig frustrat* (dins de l'apartat *Venus fredes*).

²¹L'obra està inscrita en el modernisme. És per això que Gaietà pot ser interpretable com la figura de l'artista modernista que arrenca el poble de l'endarreriment.

²²En el modernisme la filosofia nietzscheana arrela en moltes de les obres inscrites en el corrent. L'intent d'individualitzar-se de Mila és pròpia del superhome i la seva voluntat de poder.

²³Jordi CASTELLANOS, "*Solitud*", *novel·la modernista, Els Marges*, núm. 25, 1982, Barcelona.

1.3.3.2 L'aïllament rural i la ciutat que mai dorm

Tot i així, no podem ignorar que la mateixa muntanya que parlàvem aïlla la Mila d'una societat més cosmopolita com la de Barcelona. De la mateixa manera i sense tanta fantasia com a *Solitud*, Conxa es sent oprimida i allunyada dels nuclis urbans. Així és que a les ciutats és on es preten emfasitzar en els fets històrics. A la pràctica, observem que les heroïnes s'aparten de tot fet històric per seguir amb la seva vida pròpia de dona. La història és neutra a ulls de les heroïnes. D'això en parlarem més endavant. El que sí crec cert és que el fet que Caterina Albert decidís emmarcar *Solitud* en un entorn més aviat vague i indefinit es pot entendre pel tractament del feminisme. No és estrany: en comparació amb *Feliçment, jo sóc una dona*, obra de Maria Aurèlia Capmany, la novel·la d'Albert s'escapa de qualsevol referent històric que pogués alterar l'ordre o la conducta dels personatges. De la mateixa manera, doncs, no dóna possibilitat a la revolta de la qual Carola Milà participa. Lògicament, en un context en què els moviments culturals i intel·lectuals circulin és més fàcil la llibertat d'expressió i en conseqüència, la revolta, en aquest cas, feminista.

1.2 TEMPS

1.2.1 L'ús simbòlic de les el·lipsis

Donada la funció de la dona²⁴, la rutina en la vida de les heroïnes es pal·lesa. Els espais ja la connoten, vist també l'intent fallit de sortir d'aquests espais-presons. El destí de les dones ja el tenen clar algunes heroïnes i la majoria es disposen a acceptar el món tal com els hi ensenyen que és. Així que, entremig del camí rutinari, la vida es redueix a petits moments de més passió i activitat. Són escenes més aviat dinàmiques que trenquen amb la monotonia de la resta, generalment estàtica i insubstancial. Aquest és l'exemple de Mundeta Jover: "Ahir vam celebrar el meu aniversari. He fet vint-i-tres anys. Sóc una dona madura i amb una vida molt curta. Vull dir que tinc poca vida per explicar. Quan repasso aquest dietari, em fa vergonya veure-hi la mediocritat que exhala"²⁵. Algunes de les seves escenes vitals, són, sens dubte, el primer petó i el primer ball. Encara que per algunes, la decepció és evident en esperar-se quelcom molt important, i que llavors el que han esperat es redueixi a uns segons en el temps. Per exemple, Mundeta Ventura dubte que un petó sigui "allò, tan curt en l'espai i en el temps, el que havia esperat al llarg de la seva vida"²⁶. Malgrat tot, el primer ball de Conxa i Natàlia resulta un punt d'influció molt important de la seva vida. En efecte, Natàlia recordarà diversos moments les paraules

²⁴Vegeu el subapartat *La dona, criatura romàntica* (dins de l'apartat *M'estimes?... O no m'estimes?*).

²⁵ROIG. Op. Cit. Pàg 150.

²⁶ROIG. Op. Cit. Pàg 142.

“volta que volta, Colometa”²⁷ igual com també el dia del seu casament. “Quan es va acabar tot, jo hauria volgut ser el dia abans per poder tornar a començar, tan bonic”. La resta de temps? Es queda en res. Les el·lipsis temporals (que consisteixen a prescindir de certs fragments per explicar la història) són un bon recurs per expressar la vivència neutre, “el no-res simbòlic”.

1.2.2 La vivència històrica

Tot i que la novel·la històrica no és gaire freqüent en la narrativa femenina, la vivència de la història des de l'òptica de dona també ofereix d'ella un punt de vista particular. Aquesta se centra bàsicament a Catalunya: certament, elles no van gaire més lluny. Els fets més importants ens arriben viscuts a darrere les cases. En altres paraules, qui s'hi implica pròpiament és el marit, mentre que elles els viuen passivament, esdevenint en el seu cas un simple teló de fons. Per aquesta raó les referències temporals se'ns presenten mitjançant al·lusions sovint dissimulades, i no pas llargues descripcions o informació detallada. El món de fora es pinta massa gran, perillós i salvatge, i al seu torn, la llar les protegeix d'aquest. Una cita de la novel·la *Feliçment, jo sóc una dona* mostra perfectament aquesta desconexió del gran món, del qual els homes són els protagonistes. “Quantes vegades, després, llegint novel·les que parlen de guerres i de revolucions, m'he trobat amb aquest personatge: la doneta tossuda que travessa la ciutat, sota una pluja de bales, absent de tot el que passa al seu voltant, preocupada només del seu petit problema, perquè vol agafar un tren o perquè vol trobar el seu amor, o perquè li falta oli per a fer el dinar. Sembla un símbol aquesta doneta caminant contracorrent, amb una valentia feta d'ignorància, fins i tot de l'efecte que poden causar les bales, com aquells negres en els primers combats colonials, que no queien fins que una bala els havia tocat el cor, quan ja portaven el cos foradat per altres bales. Però no és un símbol, és una realitat que persisteix.”²⁸ Els fets inquietaran a les heroïnes a mesura que facin tentinejar la seva comoditat burgesa, en el cas de Mundeta Jover, o bé a mesura que l'estatus del seu marit comenci a menysprear-se perquè aquest s'entengui amb els rojos, com en el cas de Natàlia. És lògic: ella entén que la impressió que els altres tinguin del seu marit és la mateixa amb la qual la jutjaran a ella. Es fa evident que l'home és el representant de la muller en l'àmbit aliè a la llar. Per això Conxa apunta que el que fa l'home és “passar al davant en les coses de fora”²⁹. De fet, aquestes al·lusions serveixen a les escriptores per construir la separació entre un món d'homes, l'exterior, i un de dones, l'íntim i domèstic i més enllà, és aquí on comença a diferir la intel·lectualitat home-dona

²⁷RODOREDA. *La plaça del Diamant*. Pàg 24.

²⁸CAPMANY. *Feliçment, jo sóc...* Pàg 222.

²⁹BARBAL. *Op. Cit.* Pàg 51.

segons les autores: Per elles, els serà difícil comprendre les preocupacions externes al radi domèstic. Per ells, els serà difícil pensar en la família, més que en la implicació social i política. Ho torna a il·lustrar Conxa en el moment en què el rei Alfons XIII surt del país i es proclama la República: “Jo no m'avenia que allò fos cap felicitat a tenir en compte, però la joia de Jaume rajava per llavis i mans i era encomanadissa.”³⁰ Jaume, en canvi, es preocupa per l'aïllament que suposa viure al Pallars. “Hagués pagat molt per poder anar a Barcelona com tia, que el preocupava el futur del país, la justícia. Va dir que estàvem abandonats a muntanya, que ningú no es recordava dels fills de la terra que vivien tan lluny d'allí on es decidien totes les coses”³¹.

Cronològicament podem ordenar els fets que ens presenten les escriptores començant per l'atac anarquista el 8 de novembre de l'any 1873 al teatre del Liceu, viscut per Mundeta Jover. Així mateix, també viurà el desastre de 1898 (la pèrdua de les colònies de Cuba i Filipines) i la Setmana Tràgica. Posteriorment, l'esclat de la Primera Guerra Mundial. Mundeta Ventura, igual com Natàlia i Conxa, viuran l'esclat de la Segona República l'any 1931. Més especialment, Natàlia i Ventura presenciaran l'any 1938 els bombardeigs més intensos a Barcelona. A més, la segona citada viurà, encara que molt passivament, els fets d'Octubre de l'any 1934: la proclamació de l'Estat Català. Certament, presenciaran el desenvolupament de la Guerra Civil. Les referències temporals més tardanes apareixen en el cas de l'última generació de Mundetes, la Claret: a remolc de Jordi Soteres, un implicat en les vagues i reformes estudiantils, viurà tot un seguit d'assemblees i lluites, igual com el Sindicat Democràtic d'Estudiants en els últims anys de la dictadura de Franco. Sense centrar-nos en cap fet històric concret, en *Les algues roges* s'evidencia el creixement territorial de Barcelona, i com els camps d'actuació de les dones s'amplien. De la mateixa manera, ens trobem en *Feliçment, jo sóc una dona*, una Carola Milà en mans de Paquita Reinal vivint canvis socials importants (durant els anys de la proclamació de la República): la col·laboració social de la dona per part del moviment feminista. Igualment, Kati, un personatge secundari de *Ramona, adéu* aparegut també en *El temps de les cireres* (Montserrat Roig, 1977) s'implica a la política i als moviments socials activament i desinteressadament. No ignorem, però, el feminisme de Maria Aurèlia Capmany, que fa comprendre la preocupació de cara la millora dels drets de la dona. Excloses totalment de l'àmbit polític i social, el feminisme col·laborarà a obrir portes i modificar la imatge femenina. Tanmateix, és evident que elles viuen al marge de la història; en tot cas hi passen de puntetes: sembla com si en tots els casos el seu camí fos immutable, teixit a base d'una monotonia regular trencada esporàdicament per moments gloriosos.³²

³⁰BARBAL. Op. Cit. Pàg 65.

³¹BARBAL. Op. Cit. Pàg 61.

³²Vegeu el subapartat *L'ús simbòlic de les el·lipsis* (dins de l'apartat *Temps*).

No oblidem el retrat que fa Mercè Rodoreda o Maria Barbal de la dona en la Guerra Civil: un moment en el qual elles han de tirar el país endavant, prescindint d'homes, que estan al front lluitant. Colometa es queixarà sovint de la manca d'aliments i de l'esperada arribada de Quimet, perquè sap que amb ell hi arriben queviures per mantenir el seus fills. Per aquest motiu les dones, en part, evolucionen a través de la vivència històrica, sent més conscients de la maduresa que adquireixen a mesura que els anys passen i havent de sofrir pèrdues dels marits, i derrotes, sempre des de casa. Finalment, Natàlia, per exemple, es rebel·la. Conxa, en canvi, aguanta sense rondinar sota les circumstàncies socials que li han tocat viure, però tastant en si la cruesa dels conflictes humans i desil·lusionant-se de tota possibilitat de construir el seu propi destí. Tot això crea una crònica prou fidel del paral·lelisme entre l'evolució històrica i l'evolució personal: en el fons no poden evitar que els esdeveniments externs les modifiquin.

Val a dir, algunes obres no presenten cap mena de relació amb la història del país. Ens hi trobem, com ja hem citat, en obres d'Albert: *Solitud*, igual com el monòleg de *La infanticida* (1898), que tractarem més endavant. Tampoc apareixen referències a *Joana Mas* o a la literatura de contes de Carme Riera en els dos llibres dels quals després parlarem: *Te deix amor la mar com a penyora* (1975) i *Jo pos per testimoni les gavines* (1977).

1.3 Finals feliços?

El final de les obres literàries és una part que no podem ignorar. Sintetitza el curs dels esdeveniments i el trajecte personal de les heroïnes, a més de que en ell rau el desenllaç dels fets. Generalment, els finals tanquen una decisió de les heroïnes: l'eterna submissió o l'alliberament. Perquè hem de tenir en compte que aquestes obres d' autores del XX s'allunyen força d'una novel·la rosa, d'un conte de fades. En cap cas el final es centra en en el "van viure feliços i van menjar anissos". Trobem que la cloenda de moltes històries inclou la maduració de les protagonistes: Conxa, Natàlia, Mila, Marina, etc. D'altra banda, algunes accepten les frustracions: Mundetes o Aloma, per exemple. L'eterna submissió es tipifica en Aloma o Conxa, les quals esperaran senzillament el moment d'abandonar aquest món, després d'haver viscut en un mar d'il·lusions esmenades. Les circumstàncies de Mila són molt diferents: decideix emprendre un nou camí separada de l'home, originant el seu propi destí, finalment. Per això aquest personatge es pot considerar anàleg a Pauline, de pseudònim Renée³³, una lluitadora que des del principi articula el *fat*³⁴ a la

³³ MARÇAL. *La passió segons Renée Vivien* (1994).

³⁴El terme fat prové del llatí "fatum". Significa fatalitat, una força invisible que fa que el destí sempre s'acompleixi. En aquest cas, Pauline ha de complir la llei de vida: adaptar-se o morir. Ella escollirà la segona opció. Mila també compleix el seu fat: la violació que la fa madurar i adonar-se de la cruesa humana.

seva manera, com si ella continués el traç de la protagonista de *Solitud*, desembocant, malgrat tot, a la fatalitat. Per últim, m'agradaria destacar que generalment els finals no són tancats, suggereixen la continuació de la narració, però al mateix temps, sense deixar-ne constància mitjançant un fet concret, indueixen la decisió de la qual abans parlàvem, abandó a l'home o alliberament, aprenentatge o innocència.

1.4 Motius

La literatura està farcida de motius recurrents, que en certa manera estructurin la novel·la. Es tracta d'una figura relacionada amb un contingut determinat l'ús del qual freqüenta entre escriptors. El terme tècnic és *leitmotiv*, d'origen alemany, i no només es relaciona amb la literatura. En art, cinema o música trobem també *leitmotifs*. De fet, en algun cas el cinema no és més que la il·lustració de la literatura, per això trobem motius repetits que el lector s'imagina a mode d'escenes.

S'utilitza força el de la passejada sense destí. Aloma passeja, Colometa, Mundeta Ventura, Mundeta Jover, Carola Milà, Mila i Joana Mas també. Conxa, en certa manera, també passeja, encara que forçadament³⁵ Passegen Rambles avall passant per parades plenes de flors, pendents d'anar al Núria per prendre la xocolata amb melindros tradicionals, sense pensar en què fora del bar s'està celebrant l'esclat de la República. Si bé no és el Núria, també freqüenten al Tostadero. Es deleixen per anar a fer el volt diàriament. Jover, per exemple, explica que a París "es fon" per passejar pels Champs Elysées o el Bois de Bologne. Abans això que qualsevol altra cosa. En canvi Francisco vol veure el Louvre i el cementiri dels cossos.³⁶ El passeig no té cap objectiu; senzillament, és una manera d'oxigenar-se dels aires de la casa, una activitat que introdueixen a la seva rutina i que també, al mateix temps aireja la lectura, donant-li una mica més de dinamisme.

Un segon *leitmotiv* repetit força sovint és el dels miralls. Un mirall no ha de tenir l'aparença de mirall en si, de fet. Hi ha varis tipus d'efecte mirall. El primer, el clàssic, el mirall en el qual es contempla Mundeta Jover, preguntant-se per què, sent una dona tant bonica, de cabellera llarga i reencarnant una espècie de Venus de Boticelli, el seu marit no la desitja.³⁷ L'espill apareix també en *Solitud*, a través d'un objecte domèstic lligat a l'àmbit de la dona, una olla on Mila hi comença a descobrir els seus encants i el desig que desperta com a dona que és. A pesar d'això, l'efecte mirall és assidu entre persones. En aquest cas les heroïnes s'emmirallen en persones a través de les quals s'hi poden veure a elles. Un efecte que, en si mateix, el cinema també ha explotat. Aquesta impressió

³⁵Durant la guerra civil se l'enduen lluny de casa, juntament amb les seves filles.

³⁶ROIG. Op. Cit. Pàg 85.

³⁷Vegeu a l'annex 3 del treball la pàg. 65

freqüenta en *La passió segons Renée Vivien*, novel·la que presenta amb total llibertat el tema del lesbianisme. Certament, en la narració (en boca de varis personatges), s'insinua la igualtat de desig i passió entre personatges femenins, donada la seva condició de dona que totes comparteixen. No només apareix en aquesta novel·la. Colometa contempla l'aparador de la casa dels hules i les nines en *La plaça del Diamant*, i encara que aparentment ignora la seva imatge, en les nines hi veu reflectida les seves vivències d'infància, innocents, quan tot era molt més fàcil. Inconscientment, allà s'autocontempla, doncs, ja que de fet, un aparador és un mirall.

Per entendre un nou motiu, caldria que destaquéssim l'escena final de *Solitud*. Metafòricament, un cop de porta que Mila realitza amb la finalitat de deixar enrere aquella vida monòtona condemnada a la dependència del marit. No és un cop de porta qualsevol: Henrik Ibsen utilitza el mateix motiu, aquest cop amb imatge real, per tancar una de les seves obres de teatre més escandaloses, *Casa de nines* (1879), on també una dona, Nora, abandona el seu marit i els seus fills per sentir-se independent i deslligada de la opressió. Podríem ampliar el terme de cop de porta a l'alliberació de la dona, i l'abandonament de la vida anterior. Si ho fem, hi podem incloure el moment en què Natàlia decideix alliberar-se del seu marit matant els coloms.

Fem també esment d'un nou *leitmotiv*: el crit. Colometa i Mundeta Ventura n'alliberen dos de ben oposats. En efecte, el xisclé té significat en ambdós casos. En el primer, l'heroïna, tornant a l'emalat on va ballar amb Quimet per primer cop, dona entendre que es tracta d'un crit alliberat, de canvi de personalitat i trencament amb la figura de l'home. El segon es contradiu amb el primer: Ventura alliberarà un xisclé la nit de noces amb Joan Claret, un home que la sotmetrà en els pròxims anys de matrimoni. La mateixa vetllada, descobrirà la impuresa, la pèrdua de la virginitat d'ella. El crit dona a entendre la condemna de Mundeta al lligam amb l'home: anticipa la vida que li espera. Un que té a veure força amb els recursos retòrics és l'ús de cartes i dietaris per part de les autores a mode de discurs. Mundeta Jover és l'exemple més clar. La representació del discurs mitjançant epístoles o diaris personals resulta ser una variant del monòleg exterior³⁸, i és una font fiable a través de la qual el narrador parla: ningú dubtaria d'un testimoni en primera persona que expliqui el pensament d'un personatge. Per últim, un motiu menys assidu, però no per això menys popular: s'ha usat força per representar l'afany de rejuvenir. Es tracta de la temptació fàustica. Amedée el representa perfectament al tenir un romanç amb Pauline. Ell, un home adult, i ella, una jove adolescent. El nom prové de l'obra de Goethe *El faust* (1808), on un home cansat de no haver pogut aprofitar els plaers vitals per refugiar-se en el coneixement, es disposa a viure rejuvenit de nou, pactant amb el diable.

³⁸Vegeu apartat *Modalitats de discurs* (3.4) dins de *Recursos retòrics: els fogons de les escriptores*.

2. TEMÀTICA I PERSONATGES

2.1. TEMÀTICA

2.1.1 M'estima... no m'estima?

2.1.1.1 *La submissió amorosa*

“Recordes quan dèiem, que en l'amor, com en la revolució, sempre hi ha una víctima i un botxí?”³⁹ En la jerarquia de l'amor, la dona té les de perdre, en un món i un context que ja les sotmet en molts sentits fora de les relacions conjugals o amoroses. El concepte d'amor que plantegen autores com Merçè Rodoreda, Maria Teresa Vernet o Anna Murià és similar: un amor molt realista, explicat a través de les dones. Per imaginar la seva vivència, podem recórrer a la imatge de la dona lligada a la figura de l'home, girant-hi a mode de satèl·lit. Donada l'educació de les dones, que difereix de la dels homes, el desencaix que es produeix entre la funció d'ells i d'elles es fa evident.⁴⁰ La dona queda dominada per l'amor que creurà autèntic i els seus sentiments actuen com a cadenes que l'arrosseguen a la tragèdia, és a dir, que sortirà perdent en la relació, fruit de l'autèntic amor o passió que sent per la parella inicialment. L'altre, serà la part dominant, i per culpa que el seu concepte d'amor difereix, tindrà poder per crear-se una mena de cuirassa que els sentiments no podran travessar. A tall d'exemple, Natàlia és encisada per Quimet, en un moment inicial en què ella cercava l'amor perquè per aquesta funció havia estat educada. “I jo amb aquells ulls al davant, que no em deixaven com si tot el món s'hagués convertit en aquells ulls i no hi hagués cap manera d'escapar-ne. I la nit anava endavant amb el carro de les estrelles i la festa anava endavant i la toia i la noia de la tia, tota blava, giravoltant [...]”⁴¹. Conxa, al Pallars, es sentirà afalagada per l'amor de Jaume. En el mateix context en què es mouen aquestes dues heroïnes apareix Joana Mas, la qual no dubta gaire en casar-se amb Romuald Canyelles, després de que aquest li proposi.

En Quimet sotmetrà a Natàlia des del primer dia: “si et cases amb mi t'ha d'agradar el mateix que a mi”⁴². Natàlia es rebel·larà i la seva persona evolucionarà, trencarà amb la gàbia, matant els coloms. En canvi, Conxa és un personatge més aviat pla, perquè no voldrà trencar amb el codi moral que li imposen. És clar que, la personalitat de Quimet contrasta molt amb la de Jaume, per això Conxa no té tanta necessitat de que les coses canviïn. Jaume no oprimeix directament la Conxa, però és la societat i les circumstàncies (i en elles s'hi suma l'home⁴³) que poc a poc la va deixant abandonada. Jordi Soteres,

³⁹ROIG. Ramona, adéu. Pàg 177.

⁴⁰Vegeu subapartat *L'educació amorosa* (dins de *M'estima?... No m'estima?*).

⁴¹RODORÉDA. Ed. Cit. *La plaça del Diamant*. Pàg 23.

⁴²RODORÉDA. Ed. Cit. *La plaça del Diamant*. Pàg 29.

⁴³Vegeu subapartat *Estereotips d'homes* (dins de *Personatges*).

company de Mundeta Claret explica clarament, des del seu punt de vista intel·lectual, com la veu a ella: ell no la sotmet directament, però també com la Conxa, són les circumstàncies les que la fan sentir així: “Jo bonica, sóc l'home més feliç de la terra [...] Però tu, de vegades, sembles un ocell engabiat que vol fugir i que no sap com fer-ho.”⁴⁴

I de fet, més endavant declara la seva falta d'identitat fruit del seu amor: “Potser el que m'agrada més d'en Jordi és que m'assenyali el camí, que em porti. Una manera molt digna de ser anul·lada.”⁴⁵ Val a dir, a *Ramona, adéu*, Roig sembla pretendre que el lector pensi en les tres Mundetes homogèniament: ben bé com si fossin la mateixa essència, ja que el seu caràcter és el mateix al llarg de generacions: la mateixa repertida en tres cossos, que sembla haver estat creada per viure l'amor. Amb tot, és clar que la construcció de la seva ànima de dona, femenina, s'articula al voltant del romanticisme. De nou, doncs, notem l'educació amorosa rebuda; ningú neix ensenyat. Aquesta els comporta la vivència en un món que sembla paral·lel a la realitat.⁴⁶

Podríem considerar que Canyelles, el marit de Joana, representa el terme mig en l'escala de submissió en què poden viure les heroïnes. És un home plàcid, que viu la seva relació amb Joana de manera perifèrica, considerant que mantenir-la al seu costat és tan fàcil com comprar-la regalant-li joies o passejant-la el diumenge a la tarda quan ella es malfia de la seva infidelitat. La passivitat i la no implicació en la relació no és exclusiva de Canyelles. Matias, el marit de la Mila, també és força “ànima freda”. Per això és dit que Mila ha estat mal casada. Ella la té sense cap encís o sorpresa, i no li dona cap mostra d'amor. En efecte, aquestes protagonistes són caracteritzades per la mateixa idiosincràsia.

S'estableix un clar contrast amb la vivència dels romanços que viu Pauline (posteriors a Amedée): amors lèsbics, que retraten igualtat de condicions entre l'una i l'altra. La relació lèsbica es retrata fent servir el símil de l'efecte boomerang: quan una dona l'altra torna. Certament, amb una persona del mateix sexe s'hi comparteix coses que formen part d'un mateix, una diferència evident amb els amors heterosexuales que les escriptores descriuen Pauline dona el seu punt de vista sobre el romanç amb Kerimée: “el nostre amor és més fort que tots els amors perquè és etern. I quan estimem, donem i prenem a la vegada”⁴⁷.

Encara que la vida conjugal sigui un retrat fidel de la supeditació de la dona al món masculí, hi ha altres formes de submissió.⁴⁸ Per començar, el tema de l'autonomia econòmica és assidu en la literatura de dona del segle XX: ja ho veiem en *Les algues roges*, quan Marina es lamenta de no ser autònoma i d'estar lligada a Aleix. Aquest

⁴⁴ROIG. Op. Cit. Pàg 78.

⁴⁵ROIG. Op. Cit. Pàg 93.

⁴⁶Vegeu el subapartat *Bovarisme* (dins de l'apartat *Temàtica*).

⁴⁷MARÇAL. Op. Cit. Pàg 230.

⁴⁸El matrimoni en si mateix l'introdueixo més endavant. Vegeu subapartat *Fins que la mort us separi*.

l'utilitza segons li convé com a compensació de la seva "relliscada accidental"⁴⁹ als seus setze anys. El tiet d'Aleix no va accedir al seu casament donat que no volia embrutar el nom de la família, malgrat haver de compensar a la família de Marina amb diners. Per aquesta raó la relació amb Aleix sembla un negoci. "[...] però la seva dona, l'hauria volguda tendra, sotmesa, amant de la llar: que tingués vergonya; en fi, una cosa burgesa i decent. Avui, aquest pijama nou l'irrità de seguida. I les cares malagradeses de les dones també. ¿Per això les pagava, perquè el rebessin d'aquesta manera? Es dominà, amb tot."⁵⁰ Entre moltes formes de submissió de Quimet, l'home de Natàlia, una de les més evidents és, altra vegada, la dependència econòmica amb la qual la lliga a ella al seu costat. Aquest fet anul·la les llibertats i l'autonomia. Quan aquest és a la guerra només espera a que arribi perquè li porti provisions. Però només és una entre moltes altres formes de submissió. El maltractament psicològic del qual parlaríem actualment n'és una altra. Sovint juga amb el "Pobra Maria"⁵¹ per avisar-la que alguna cosa no va bé, com a forma de reclam d'atenció. Amb tot, aquesta situació de dependència es repeteix en quasi totes les heroïnes que es lliguen en l'home: cert és que molt poques de les dones tenen l'oportunitat de treballar. Per aquesta raó la considero una forma de supeditació, i per tant, d'anul·lació personal. La seva llibertat resulta anul·lada si fan dels seus homes una pòlissa d'assegurança. Elles, de parets endintre, no es guanyen cap mena de sou, de parets enfora, ells sí.

Segonament, la desaparició de la identitat personal és un fenomen recurrent en aquestes novel·les. Els canvis de nom a què a vegades són forçades les protagonistes vénen imposats per les circumstàncies (decidint-los, doncs, elles mateixes) o el propi marit. No deixa de ser una forma de submissió com tantes altres han utilitzat. A *Feliçment, jo sóc una dona*, Benito Garrido (qui té una relació amb la protagonista), defineix molt bé aquesta imposició: "Un nom és una marca que et planten a l'esquena. No has vist mai com marquen els ramats? Quan els tenen agafats per les potes i els claven el ferro roent, fan pena. [...]"⁵². Doncs bé, aquesta novel·la és exemplar en aquest sentit. La vida de l'heroïna és tot un procés que es descriu al llarg de la novel·la plena d'alts i baixos. Passa per moltes mans (marits o figures maternals) que l'eduquen i la intenten redreçar. En tot el camí de la novel·la veu que la seva identitat personal resulta alterar-se freqüentment, tots ells associats als canvis de contextos socials. Primerament, el de Carola a Carmina: és degut a una voluntat de purificació, de neteja del pecat després d'haver tingut un amor adolescent clandestí, fruit del qual perilla un embaràs. Per aquesta raó s'allotjarà amb Paquita, qui la guiarà i l'ensenyarà a viure. Més tard, el canvi de nom (passarà a

⁴⁹Aleix, un noi de classe més benestant que Marina té un romanç amb aquesta. Per salvar la situació i no haver de casar-se amb ella la mantindrà econòmicament.

⁵⁰VERNET. *Les algues roges*. Pàg 40.

⁵¹RODOREDA. Ed. Cit. *La plaça del Diamant*. Pàg 30.

⁵²CAPMANY. Op. Cit. Pàg 219.

anomenar-se Llorença Torres) serà degut a un descens a l'escala social. Anirà a parar a "l'últim graó de la condició humana"⁵³, per la necessitat de diners. Exercirà la prostitució, caient avall per pujar més amunt. Aquest nou nom es mantindrà passant en mans de l'Esteve Plans, home subjector. Finalment, l'últim canvi es donarà per la necessitat de començar una nova vida, després d'alliberar-se del marit ja citat. Aquest cop escollirà per voluntat pròpia el nom de Judith de Nagy, inspirant-se en el record de Kate de Nagy, una actriu a qui elogia en la novel·la. A diferència de Carola, el cas de Natàlia, de *La plaça del Diamant* difereix: la marca que es troba a l'esquena, en aquest cas, és imposada per la voluntat del marit. "[...] quan li vaig dir que em deia Natàlia encara riu i va dir que jo només em podia dir un nom: Colometa. Va ser quan vaig arrencar a córrer i ell corria al meu darrera, no se m'espanti [...]"⁵⁴ El nom de Colometa, denota simbolisme. Quimet s'aficiona a criar coloms un cop casat, encara que en realitat, ella és qui en té veritablement cura, neteja les gàbies i fa pudor de colom. Quimet es limitarà a contemplar-los i alegrar-se del seu creixent. D'aquesta manera Natàlia entén que no deixa de formar part de la col·lecció de coloms, que igual que ells està tancada dins de la gàbia sota el poder del seu home; una taca que ell li imposa com a resultat de la seva afició.

En efecte, el nom no deixa de ser una marca que condiciona en l'esperit del personatge de la forma més profunda: així doncs, quan Canyelles decideix anomenar a Joana Mas Jeannette, el seu nom vulgar, o quan aquesta decidirà buscar-li a ell un nom més heroic com Romé, els substantius amb el qual es designaran mútuament no deixen de ser símbols del seu caràcter. Igual com en el cas d'elles, Joana Mas sap que el nom del seu cònjuge la supeditarà a l'acceptació del lligam etern amb ell: "era la vídua de Canyelles, la mare del fill Canyelles [...] ella era encara i més que mai del seu espòs, ja que, bo i mort, vivia dins d'ella [...]"⁵⁵.

Un cas alternatiu als darrers és el de Pauline M. Tarn. Trobem retratat aquest personatge a *La passió segons Renée Vivien*, obra ja comentada. Es tracta d'una persona real, que viu en la transició del segle XIX al XX. Poetessa doncs, realment, ella adopta un pseudònim, el de Renée Vivien per camuflar-se i desdoblar la seva autèntica identitat. De fet, és un cas relacionable a un altre que també és real: l'escriptora Caterina Albert va escriure sota un pseudònim masculí amb la intenció de mantenir aïllada la seva vida personal i el fet d'escriure. De nou, un desdoblament. Ambdues autores comparteixen punts de vista semblants sobre l'amor i el matrimoni.⁵⁶ Curiosament, el nom de Renée, francès, manca de gènere. Aplicable doncs, a homes i dones. Això ja ens avança que aquest personatge trencarà amb la submissió de les anteriors dones, des de la seva

⁵³CAPMANY. Op. Cit. Pàg.

⁵⁴RODOREDA. Op. Cit. Pàg 24.

⁵⁵MURIÀ. *Joana Mas*. Pàg 136.

⁵⁶Vegeu la cita de la pàgina 24. Il·lustra l'opinió del matrimoni que les dues comparteixen.

vivència del lesbianisme (idea comentada anteriorment), fent evident que una dona sense un home és, en efecte, com un peix sense bicicleta.

2.1.1.2 *La dona, criatura romàntica*

És cert que lligada al context i les circumstàncies, que constantment reafirmen la condemna d'elles, la seva educació els ensenya a ser criatures romàntiques. De tal manera que des del dia en què comencen a tenir inquietuds saben que tot es reduirà a enamorar a l'home. La dona es pinta com una nina: una criatura que ha d'estar sempre bonica i que té una única missió a la vida: atrapar un home, enamorar-lo. Així, la vida de Natàlia, Joana, Marina o Conxa s'articula al voltant del romanticisme, adquirit a través de llibres o cinema. En la literatura llegida, pocs casos arriben a renunciar a l'amor. L'aïllament és el preu a pagar, si així és. És llavors quan els homes dubten de la feminitat pròpia de la dona. Han alterat l'ordre establert, cosa que no estava prevista. A tall d'exemple, el punt de vista del doctor Subietas, un personatge aparegut a la novel·la *Feliçment, jo sóc una dona*, en diu:

“La funció de la dona és recollir, madurar i reproduir la bellesa del món.” Per això vostè sap que és un exemple de dona. “ Ella fa d'escalfor als homes, animals solitaris. La funció de la dona és ser bonica ; bella. L'home pot ser lleig perquè ell és esperit, esperit diferenciat que vol dir persona.

- I la dona no és una persona?

- No. Per això accepta l'amor de qualsevol home, sense distingir. El desig que desperta en l'home, la fa sentir plenament satisfeta.”⁵⁷

En efecte, també resulta un gran consòl per a la família que les filles tinguin un home amb qui aparellar-se i per qui desviure's. Un exemple molt clar és la preocupació que rosegava a la mare de Mundeta Ventura, perquè aquesta es fa gran i no troba pretendent. No obstant això, els homes també són víctimes d'un codi moral. Ells no estan condemnats a enamorar algú, però sí a ser encisats per una dona. Malgrat ser la dona la peça que encaixa dins el gran puzzle (que és l'home), el trencaclosques no estaria complert sense aquesta peça. En altres paraules, un home ha de tenir una dona a qui passejar i lluir. Aquest cas difereix que ells són capaços de construir-se el seu propi destí. Així i tot, també han d'actuar d'acord amb el codi moral.

⁵⁷CAPMANY. Op. Cit. Pàg 173.

2.1.1.3 Pragmàtiques i emancipades

Hi ha altres personatges que contrasten amb els anteriorment presentats: encalquen un amor útil. La Maria Baixeres, una veïna d' Aloma, té molt clar que ella buscarà un home ben posicionat i amb la cartera plena, independentment que l'estimi o no. Per aconseguir-lo utilitzarà la seva capacitat de seducció. Ella pensa que “Tots els homes són una mica babaus [...]”Quan el tindré aquí dintre [...] ja el planyo.”⁵⁸ Igualment, Coral, amant de Joan a la mateixa novel·la, pot dominar la situació i prescindir d'amor (gràcies a la seva bellesa) com a base per construir una vida en parella. Descriu l'encaix perfecte dins el prototip de *femme-fatale*, mantenint els homes per sota seu mitjançant la passió eròtica que desprèn. La passió, el desig que els hi desperta es converteixen en una forma de sentiment nul per part d'ella en la vivència de l'amor i un engegament per part d'ells. “Mai no li he anat al darrera. [...] Però el teu germà em va marejar tant que a l'últim va sortir amb la seva. Després ho aguantava tot: que el tractés malament, que l'enganyés. [...] Jo no l'he estimat mai.”⁵⁹, li diu a Aloma. Cert és que aquests esquemes que proposen semblen molt més transgressors, i ho són en certa manera, però no deixen de vertebrar el seu destí en l'home: ell, la seva posició, el seu conjunt, els hi marcarà el futur.

Un altre exemple es troba a la novel·la *Mirall trencat* (1974), de Rodoreda, en la que es produeix l'ordre invers que en *La plaça del Diamant*: la relació entre Eladi Farriols i Sofia Valldaura, basada purament en interessos econòmics per part del primer, donarà dret a la dona a ser ella la que porti les regnes de la relació, i a exigir-li que li besí els peus, a la seva primera nit de noces, i pe tant, a agenollar-se. Es produeix l'ordre invers amb *La plaça del Diamant*, doncs: hi ha un moment que Quimet li demanarà a la seva dona que s'agenolli per demanar-li perdó.

Malgrat la persistència de la creença i l'aferrament en aquest amor absolut existeixen alguns personatges que escullen una via alternativa. L'abstinència d'amor, bé sigui per experiències anteriors, per el desig de conservar la castedat, o per un grau de maduresa superior que les indueix a crear-se el seu propi destí, mancat de petjada masculina. És evident la coincidència també en el fet d'arraconar els homes per la seva naturalesa tant diferent a la d'elles. Opten per ser “peixos sense bicicleta”, women's lib.

Com un peix sense bicicleta
cerco el meu cor entre les ones.
Alço la copa on mor la lluna
en vi molt dolç.

M'he emborratxat de solitud⁶⁰

⁵⁸RODOREDA. *Aloma*. Ed. Cit. Pàg 84.

⁵⁹RODOREDA. Op. Cit. Pàg 101.

⁶⁰MARÇAL_ Maria Mercè. *Bruixa de dol* (1977-79). Introdueixo el subapartat amb aquest poema inclòs en el

Entre les representants d'aquesta secció, distingim en primer lloc Isabel Domènec, protagonista de *Les algues roges* juntament amb Marina. Les dues, criatures romàntiques per naturalesa: almenys aquest és un dels valors que l'educació els hi ha inculcat. Tanmateix, la vivència de l'amor no és pas igual. Mentre que, com ja hem comentat, Marina és passional, entregada i canalitza la realització personal en l'home, Isabel és molt més racional i exigent. Reencarna una burgesa acomodada i val a dir, una mica idealista (característica que comparteix amb Marina), la passió de la qual s'enfoca en l'hàbit d'estudi, fet que no hem d'ignorar. Isabel introdueix el perfil de dona culta, educada i compatible amb un home també cultivat. Cal tenir en compte que l'educació rebuda ha estat diferent en ella, una burgesa de classe alta, que en Marina. Durant tota la novel·la cercarà la serenitat i apreciarà molt l'ambient pur, ja que té una gran consideració per la puresa femenina (entesa com a virginitat).⁶¹ Amb tot, l'autora vol fer entendre que no del tot Isabel ha emprès la seva renúncia a l'amor voluntàriament: ha estat una experiència anterior la responsable de la seva renúncia, del pensar-s'ho dues vegades abans d'aparellar-se amb l'home. I la renúncia es centra amb la importància que es dona a la puresa femenina.⁶² Malgrat tot, Isabel es defineix la seva vida, el seu destí: la renúncia a l'home la individualitza, i, en certa manera, s'allibera psicològicament d'una càrrega. Una vegada més, però, la imatge que es dona de l'home és negativa i per això incompatible i allunyada a la de la dona.

Un altre personatge a destacar dins d'aquest apartat és, indubtablement, Kati. Ella constitueix un dels personatges del rerefons de les vivències de les Mundetes, a *Ramona, adéu* igual com en *El temps de les cireres* (1977), obra de la mateixa autora, però no per ser secundària deixa de tenir pes. Serveix per contraposar la figura de les protagonistes en ambdues novel·les. Kati és l'antagonista finalment admirada per Mundeta Jover. És l'antiheroi de la societat burgesa del moment. Ella nega rotundament el poder de l'home a la societat, sobre la dona, i desmunta els prejudicis que l'imperi masculí i la mateixa societat ha atribuït a la dona. Kati representa l'alliberament femení de la submissió que la resta de dones sofreixen. El fet de ser transgressora, implica, òbviament, un nivell de coneixement i cultura més elevat que les dones, que s'enfronta amb el dels homes. S'implica activament en política i lluita per les desigualtats de l'època, sense cap mena de perjudici. A diferència d'Isabel, ella, per voluntat pròpia, renúncia a la figura de l'home com a figura que vertebrava la seva vida. Tanmateix, el seu suïcidi final implica pensar que

recull *Bruixa de dol*. La significació d'aquest és clara: es presenta al poder femení lliure d'home, la dona forta capaç d'afrontar la solitud, la renúncia de l'home. A més el títol ja té un significat: les bruixes, tradicionalment, han representat la dona amb poders, eliminada de la societat i condemnada a l'aïllament, i per tant, una dona que altera l'ordre social. A més, la bruixa porta dol: es pot interpretar com un col·lectiu encara lligat als problemes propis del món femení.

⁶¹Vegeu subapartat *El dogma de la virginitat. Puresa femenina* (dins de l'apartat *Venus fredes*).

⁶²Sense poder controlar la seva passió, Isabel va perdre la virginitat en una relació extramatrimonial.

l'equilibri que traspuava no havia estat del tot possible. Cal fer esment d'un personatge que es contraposa amb Kati i que, a simple vista, perquè no, podríem parlar-ne dins d'aquest apartat també: Mundeta Claret. Sens dubte evidencia un canvi d'èpoques concretades en més protestes estudiantils. La Mundeta Claret va a davant de tot, però a remolc de Jordi Soteres, el seu romanç d'adolescència. No és per tant una implicació activa com la de Kati, sinó tan sols fingida per l'aconentament de Jordi, per reforçar novament la figura de la dona com a decoració de l'home. Sense abandonar els personatges secundaris, farem esment de Paquita, apareguda a *Feliçment, jo sóc una dona*. Malgrat l'autora només ens dona alguna pinzellada del seu caràcter, retrata amb consistència la seva opinió sobre els homes i el seu desengany en l'amor: "Havia cregut en l'amor en altres temps, però l'amor no existia, a canvi t'oferien la submissió; el fàstic. T'explicaven que no hi havia altre camí sinó casar-se"⁶³. Comparteix el desig de canviar la situació en el cas de Carola: "A tu t'ensenyaré a viure d'una altra manera, criatura estimada, tu seràs exemple per a totes. La teva puresa serà com una espasa. Res no et separarà de la teva missió."⁶⁴ Val a dir que Paquita participa en la política molt activament reclamant la figura femenina com a capdavantera, en un context polític de canvi. Defensa l'educació de les dones i la seva implicació laboral. En definitiva, glorifica el sexe femení "sense prendre el lloc que els homes ocupen per dret que Déu han rebut."⁶⁵ encara que "reclamen un lloc en la història del món, en els dies de progrés i prosperitat que s'anuncien"⁶⁶.

Curiosament, els "peixos sense bicicleta" mai són personatges principals, sinó que es mantenen en el rerefons de les novel·les, excepte en el cas de Pauline M. Tarn (no és que renunciï a l'amor, però sí a l'home). En qualsevol cas, no deixen de condicionar les protagonistes amb els seus pensaments, per què no, agosarats.

2.1.1.4 Fins que la mort ens separi

A més a més, la concepció de les cadenes de l'amor absolut de la qual parlàvem va plenament relacionada amb el matrimoni. Quant a aquest, en les vivències de les ja citades heroïnes passarà sempre al davant que el sentiment del propi amor. És a dir, que l'amor es sosté gràcies al matrimoni, que és el que assegura els llaços entre home i dona. Aquest simbolitza les cadenes. També el simbolitza l'anell que lliga Carola Milà a Esteve, mitjançant una data gravada. Lligat al matrimoni, sovinteja un pensament per part de les heroïnes: l'associació de la vida conjugal a un amor típic que s'aparta de les il·lusions i somnis d'elles. Tanmateix, a aquest pensament hi arriben després d'haver assumit el

⁶³CAPMANY. *Feliçment, jo sóc...* Pàg 109.

⁶⁴CAPMANY. *Feliçment, jo sóc...* Pàg 109.

⁶⁵CAPMANY. *Feliçment, jo sóc...* Pàg 112.

⁶⁶CAPMANY. *Feliçment, jo sóc...* Pàg 112.

funcionament de les relacions amoroses al món real. Potser per el desengany que s'enduen una de les sortides que freqüenten és l'adulteri.⁶⁷ A tall d'exemple, Mundeta Jover viu el matrimoni com un procés natural, implícit en la trajectòria vital de qualsevol dona: "No sento la ivresse de les novel·les. Primer vaig fer la primera comunió, després els papàs em posaren de llarg, i demà em caso amb en Francisco."⁶⁸ Més endavant, reflexionant sobre el perquè de casar-se, troba la resposta: no entén la dona com a persona independent, és a dir que, novament, il·lustra el prototip de dona decorativa. "No sé perquè em caso. Trobo que és molt difícil preveure el que ens té reservat el destí. Una dona necessita un home al seu costat per por de trobar-se sola, de ser la riota de la gent."⁶⁹ Ella, doncs, concep el matrimoni com una mena d'assegurança de vida. D'ell en treurà els diners i la protecció per seguir endavant. Amb això es fa evident la fragilitat que caracteritza a la Mila (quan encara no ha sofert el canvi psicològic), la Conxa o la Marina. Aquest pensament s'oposa al de Pauline, sota el pseudònim de Renée Vivien (*La passió segons Renée Vivien*). En un moment de la novel·la aquesta li etzibarà a Amedée (home amb qui té un romanç) "¿Us creieu que, avui dia, les dones no tenim altra cosa a fer que anar com un ramat de xais cap al matrimoni?".⁷⁰ Un punt de vista força transgressor, per tant. Tanmateix, la concepció que més freqüenta del matrimoni fuig de les emocions i el sentimentalisme. En contrast, la introspecció cap a la seva rica vida interior és constant: en el seu pensament si que somien i idealitzen les relacions, fet que es contraposa en la freda i diària vida matrimonial. En efecte, la vida de la més gran de les Mundetes és mancada de satisfacció i dels plaers que idealment l'home hauria de satisfer. Cal tenir en compte que, com sàviament diu el Doctor Subietas, una mena de Gaietà (aquest segon de la novel·la *Solitud*), "les bodes no acaben res, ve-t'ho aquí, sinó que comencen una història, que no és estrany que no ens expliquin en les novel·les roses, perquè rarament és una història d'amor."⁷¹ Trobo important aquesta opinió, perquè engloba la vivència de quasi totes les heroïnes de novel·les femenines tractades.

Hem dit abans que a la dona se la il·lustra com una nina (en certa manera, doncs, objectualitzada) que es mou a pocs metres quadrats del seu voltant. Les seves expectatives s'ajusten a aquest espai. Viure un gran amor n'és la principal. La formació femenina és una educació essencialment amorosa, per tant: "L'Esteve Plans és un bon mestre. Al seu costat aprenc a perfumar-me i a menjar bé [...]"⁷². En efecte, és per això que Conxa creu està feta per parlar del que sent i el que viu, en realitat l'únic que viu: les experiències lligades a la casa, la maternitat i l'amor inicial de Jaume. No ho rebutja ni es

⁶⁷Vegeu subapartat *Adulteri forçat pel bovarisme* dins de l'apartat *Temàtica*.

⁶⁸ROIG. Op. Cit. Pàg 63.

⁶⁹ROIG. Op. Cit. Pàg 73.

⁷⁰MARÇAL. Op. Cit. Pàg 27.

⁷¹CAPMANY. Op. Cit. Pàg 196.

⁷²CAPMANY. Op. Cit. Pàg 165.

rebel·la: tampoc li hi havien ensenyat a dir “no”, com a Natàlia i tantes altres dones. Marina i Aloma viuen un amor semblant al de Conxa: considerant que l'amor els marca i les encadena, l'educació que reben serà com si les sotmetés i no els donés l'oportunitat a canviar les coses. Trobo que el cas d'Aloma demostra l'educació donada a la majoria d'heroïnes: es recolza en la literatura rosa, una vida prèviament planificada i les expectatives de poder canviar alguna cosa. La religió hi té també un paper important. A tall d'exemple, és força il·lustratiu veure com la tieta Sixta i Patrícia, personatges secundaris de *Ramona*, adéu llegeixen *La perfecta casada*, obra de Fray Luis de León.⁷³ En ella s'il·lustra el model ideal de comportament femení dins la casa i en el matrimoni. Val a dir, l'educació donada varia segons la classe social: una burgesa acomodada probablement tindrà més temps d'oci a diferència d'una de classe baixa, per exemple. Tot i així, els dos casos comparteixen els mateixos valors. Tornant a Aloma, el destí d'aquesta heroïna principal es veurà frustrat per en Robert, és a dir que és un personatge similar a la Colometa pel fet de que ambdues són víctimes psicològiques d'un home, i víctimes del codi social. Aloma viu un procés que es centra amb la curiositat sobre què és l'amor, després d'haver-se alimentat de la ivresse de les novel·les. Quan aparegui Robert, tastarà l'amor constantment qüestionat pel sentiment de culpa que interromp el seu pensament. Finalment, comprova el desencaix entre les seves il·lusions i la realitat existent. És a dir, és una novel·la que té un regust a novel·la iniciàtica: el procés vital que abarca l'obra es centra en la transició de l'adolescència al món dels adults, tastant la cruesa de l'existència. Comprovarà doncs, la crueltat i com el poder de l'amor l'ha sotmesa durant tant temps i verificarà definitivament la naturalesa dels homes que Rodoreda descriu en boca d'Anna, la dona de Joan, germà d'Aloma, entre altres dones. “*Hi ha homes que es casen per tenir qui els cusi la roba, i els faci el menjar, i els doni els remeis quan estan malalts*. Les il·lusions duren poc, i el que fa més mal és adonar-te que no n'havies d'haver tingudes. Un dia et casaràs i potser seràs feliç [...]”⁷⁴ El desengany creixent és evident. La narració s'obrirà amb pensaments com aquest: “La vida pot canviar”, va dir-se, i qui sap si tindrà sort”⁷⁵, ja que la voluntat de canvi forma part del pensament de les dones. Contrasten amb cruesa amb el canvi de mentalitat d'Aloma: “[...] aquella sensació, cada dia més fonda, d'estar obligada a viure”⁷⁶, al final de la narració.

El món de Marina també trontolla quan perd el seu amor: enamorar és la seva única forma de supervivència, i és tan l'obsessió amb aquesta idea que acaba depenent de l'amor. “Jaume hauria comprès que no li tenia confiança, que no estava a punt de deixar-ho tot per ell. ¿ Podia deixar-ho tot per un home? Llavors hauria seguit Aleix fins a la fi del

⁷³Vegeu annex (il·lustració 4).

⁷⁴RODOREDA. Op. Cit. Pàg 109.

⁷⁵RODOREDA. Op. Cit. Pàg 46.

⁷⁶RODOREDA. Op. Cit. Pàg 116.

món- i què en treia? Més valia no exposar-se a fer un altre disbarat.”⁷⁷

Amb tot, una premissa aplicable a la majoria de dones tractades és que l'home és la columna vertebral que aguanta les seves vides. Sense ells, es desfarien.

2.1.1.5 *Mater dolorosa*

Des del pecat original, les dones pareixen amb dolor. Quan Natàlia trenca una columna del llit on pareix, el dolor patit queda sobreentès. Carola Milà afirma que no voldria saber com deuen ser els parts infeliços, donat que el seu havia estat suposadament un part feliç. Es sentirà lliure de nou en el moment en què el procés haurà acabat i a mode de fal·làcia patètica, veurà que el cel es tenyirà de rosa (es sobreentén la seva felicitat, doncs)⁷⁸. Amb tot, el fet de parir es pinta també com una perversió. De tal manera descriu el procés el doctor Subietas, personatge de la mateixa novel·la, *Feliçment, jo sóc una dona*. Igualment, Colometa pateix perquè una dona mor partida, és el seu destí, entenent per partida el moment del part. La mare de Pauline (sota pseudònim, Renée Vivien) també viu el part de forma traumàtica. “Va ser un part difícil.”⁷⁹No és pas l'única vegada que una autora contemporània ha utilitzat el símil del part per fer-nos entendre la relació posterior mare-fill. Najat El Hachmi, en la seva obra *L'últim patriarca* (2008) anticipa el difícil tracte mare-fill amb unes paraules en el capítol inicial: “[...] pensava si encara seria a temps d'aturar la sortida, de fer tornar aquella cosa tan enorme enrere. [...] Un mal auguri, filla, els nens que neixen sense dolor”.⁸⁰A més, no oblidem que Mary, la mare de Pauline, en el primer cas que hem citat manifesta que “cap amor no podia exigir-li a ella, sotraguejada, brutalitzada encara per l'espasme violent, bàrbar, que la travessava dalt a baix i li robava carn i sang, d'entrar en aquell joc cruel, en què víctima i botxí han pactat, secretament, l'alternança i la simetria.”⁸¹ Evidentment, el botxí és doncs, Pauline. En efecte, el part és rebutjat pel patiment que aquest comporta. Però M. Mercè Marçal no tracta la maternitat exclusivament en aquest cas. En alguns dels seus poemes utilitza les plantes per afirmar la contrarietat de sentiments que l'envaïen en el seu embaràs; la immensa felicitat i amor incondicional cap a la criatura són simbolitzats per l'heura, que s'arrela en el seu interior. Per contra, la ruda, planta que s'utilitzava per provocar l'avort, apel·laria al dolor propi del procés del part.

Mentre, triomfaran les fulles noves

⁷⁷VERNET. Op. Cit. Pàg 21.

⁷⁸CAPMANY. Op. Cit. Pàg 191.

⁷⁹MARÇAL. Op. Cit. Pàg. 54.

⁸⁰EL HACHMI, Najat. *L'últim patriarca*. Pàg. 15.

⁸¹MARÇAL. Op. Cit. Pàg 55.

Al jardí que s'espiga dins de casa.
 Sí, he desat la ruda i el reclam
 Que obria portes als cavalls de l'ordre.
 [...]
 He desat al calaix la ruda. I he afirmat
 La deu des d'on s'esbalça la tempesta de l'heura⁸²

El tema de la maternitat s'ha tractat de moltes formes i la visió que en donen les autores difereix, coincidint però en el dolor del part que ja hem tractat amb anterioritat. De fet, un dolor que posa punt final al procés de sexe traumàtic i dolorós.⁸³ Donats els diferents casos que he analitzat, podria concloure que en tots ells no hi ha res que els hi vagi a favor. Tot és al revés del seu gust: així, la maternitat és viscuda com un càstig. Per exemple, veiem un cas de voler i no poder: el de Mila. La impotència del seu marit és la causa de la seva frustrada maternitat que tant anhelava. El lector arriba a aquesta conclusió mitjançant símbols. Ja hem comentat que el paisatge és simbòlic en aquesta literatura, així que no és estrany que ens arribi a través d'aquest. En efecte, el Bram, una part del confinament paisatgístic en què es troba Mila, pot ser interpretat com un úter d'aigües curatives. És allí on ella descobreix el seu desig. "El vailet s'havia arraconat del Bram, tota molla la carota avespada de faunet. La Mila se'l guaità enlluernada, tornant a sentir en ses entranyes l'alenada calda de la febre"⁸⁴. Deixant a part el simbolisme paisatgístic, Caterina Albert atribueix una sèrie d'objectes tous a Matias, l'home de Mila, i un aspecte gens viril (el cos també és voluminós i tou). La finalitat és que el lector entengui aquest fet com un símil d'impotència sexual, o bé de falta de desig sexual.⁸⁵ Per contra, hi ha altres personatges que destaquen per la duresa dels objectes que se'ls hi associen: St. Ponç, per exemple.

A diferència d'aquest cas, el de ser mare a mode de càstig és també assidu en la literatura femenina: un cop més, desencadena l'última part del procés sexual traumàtic, acompanyat del part dolorós. Aquest cas entra dins el paper de dona, fet que explicaria doncs la vivència passiva que no suposa cap alegria a la futura mare. Per posar un exemple, ens podríem fixar amb la novel·la *Feliçment jo sóc una dona*, en la qual, fruit de la relació interessada entre Esteve i Carola Milà i de la pràctica forçada de sexe, sorgirà l'embaràs. Evidentment, el fill no era buscat, encara que ella decidirà acceptar la situació i tirar endavant. Per últim, un exemple una mica salvatge és el del monòleg *La infanticida* (1898). Caterina Albert descriu en escena una feréstega situació, on una dona titllada de

⁸²MARÇAL. *Sal oberta*. Poema VI "a Magda Marçal".

⁸³Vegeu el subapartat *La sexualitat traumàtica* (dins de l'apartat *Venus fredes*).

⁸⁴ALBERT. Op. Cit. Pàg 81.

⁸⁵"[...] Era una bèstia sense zel" en diu l'autora (Pàg141).

dement parla de la seva experiència passada des d'un manicomi. Resulta haver viscut una relació amb un burgès acomodat (sent ella camperola de poble) i havent d'enfrontar el fruit de la seva relació: un embaràs que gesta sola, amagada de la seva família perquè aquest fet no els deshonorí. Al contrari de l'altra obra que ja hem comentat de l'autora, *Solitud*, Nela no desitjava el fill, però afronta la situació. El desencadenament és molt cru: degut a la por que el seu pare li desperta, un patriarca que veu la relació amb el burgès com una deshonra familiar, condemna la seva filla a morir esclafada a la mola, en l'intent de trencar amb el sofriment que li causa el patriarca amb la falç a la mà. Ella sabia que, si no moria la petita criatura, després de veure-la, el pare la mataria a ella. Malgrat tot, la mateixa Caterina Albert manifesta en un pròleg que la Nela “no és un ésser pervers, sinó una dona encegada per una passió; que obrà no per sa lliure voluntat, sinó empesa per les circumstàncies i amb l'esperit empresonat entre dues paral·leles inflexibles: l'amor a Reiner i l'amenaça de son pare”⁸⁶. És curiós també, el contrast cru que Víctor Català estableix escrivint els últims versos. La mare, que de seguida s'estima la nena, l'abraça i masega sense atipar-se'n, i fruit d'aquesta mostra d'afecte, la filla arrenca a plorar. Els seus crits no poden aturar el pare, el qual es desperta. La Nela fa tot el possible per aturar els seus crits, i li tapa la boca, però el temor a la falç (símbol que personifica al pare i la seva ira), poden més que l'estima cap al nadó. Sent que ell s'acosta i la por s'apodera del seu cos ràpidament, sentint la necessitat de trencar amb aquesta repressió brutal i sofriment, llença la seva filla a la mola. Aquest és el tràgic destí que decideix per ella, fruit, si ho analitzem bé, de les circumstàncies socials en que viu.

2.1.1.6 *La deshumanització de la dona*

És curiós observar alguns dels mites que se'ns presenten dins d'aquesta literatura. La dona entesa com a objecte decoratiu, que per tant, li manca l'ànima, apareix sovint. De nou, el Doctor Subietas en dona el seu punt de vista que més bé retrata aquesta objectualització. Ell sosté que la funció de la dona és ser bonica i bella, i això l'allunya del fet de ser considerada persona. Per això és capaç d'acceptar l'amor de qualsevol home, perquè l'amor que desperta en ell, ja la fa sentir plenament satisfeta. Al seu torn, Kati explica a Mundeta Ventura que “la guerra li ha desvetllat el cervell, que s'ha adonat que les dones serveixen per a alguna cosa, i que no sols han de fer bonic.”⁸⁷

Igualment, la dona es desnaturalitza i perd la condició de persona per animalitzar-se. Ben bé a mode de bèstia salvatge és la visió que en tenen alguns homes, igual com la que se'n dona en pintures.⁸⁸ He pensat que era interessant afegir aquesta cita, en boca del Dr.

⁸⁶ALBERT. *La infanticida i altres textos*. Pàg 42.

⁸⁷ROIG. Op. Cit. Pàg 39.

⁸⁸Vegeu l'annex (pintura 1).

Subietas, que dona una visió del part de la dona per part d'un home força peculiar, ben bé com si ell temés la persona femenina. “La visió del petit animalet que sorgeix del ventre de la dona, esquinçant amb aquella força terrible, el sexe sagnant, era més del que ell podia suportar, es desmaiava [...] En canvi, m'explicava amb riquesa de detalls un crim que va ser el tema d'aquell estiu.”⁸⁹

2.1.2 Venus fredes

2.1.2.1 *La rutina sexual*

Totes les novel·les que he analitzat pel que fa a la vessant sexual de les heroïnes, coincideixen en la denúncia al comportament masculí. L'home busca el plaer personal i poques vegades es preocupa pel plaer i desig de la seva companya. “Tot home utilitza paraules d'amor per al seu desig, encara que separi, sàviament, el desig de l'amor”, diu Subietas.⁹⁰ Ens trobem doncs, davant d'un sexe passiu per part d'elles, des de la distància, ben bé com si entreguessin el seu cos a mans d'un home perquè li serveixi d'instrument per al plaer. No es concep mai el sexe com una via de gaudi personal. En efecte, es fa difícil no parlar d'aquesta passivitat que caracteritza les dones en el dia a dia sexual sense fer esment de la queixa frustrada del seu desig. Tanmateix, he considerat millor, atès el seu pes dins de la col·lecció temàtica, tractar apart aquest últim apartat. Com dèiem doncs, el sexe passiu es fa evident en la rutina, que es viu com una activitat més de la seva vida minúscula i cúbica. Elles compleixen una obligació que els ve implícita en el seu paper de dona: A tall d'exemple, Colometa viu el sexe amb dolor, però quan Quimet li exigeix practicar-lo, es resigna i accepta. De la mateixa manera, la vivència sexual de Carola Milà amb Esteve és quasi forçada i forma part de la seva rutina. Ella es limitarà a sotmetre's als desigs d'Esteve. A més, aquest l'obligarà a fer veure que li agrada:

“[...] m'havia de procurar plaer, era ell qui m'havia de descobrir el plaer i jo l'havia de rebre amb esfereïment:

- Crida...crida...-em deia entre dents.”⁹¹

2.1.2.2 *El desig frustrat*

La dona, com a humana, té desigs sexuals. Però en molts casos no pot arribar a entendre la possibilitat de que aquests siguin complerts dins el context i l'educació que ha rebut, que metafòricament les mutila. S'identifiquen, abans com objectes dels homes, donada la

⁸⁹CAPMANY. Op. Cit. Pàg 189.

⁹⁰CAPMANY. Op. Cit. Pàg. 168.

⁹¹CAPMANY. Op. Cit. Pàg. 206.

falta d'educació sexual. Decebudes es refugien a la seva ment, i creen una autèntica introspecció.

M'agradaria parlar d'un cas particular: el de Mila. Des de la psicoanàlisi, podríem pensar que Mila pateix una espècie de trauma causat per la insatisfacció, pel fet de no suplir els seus desitjos com a dona. Gabriel Ferrater, escriu una afirmació que no deixa de ser una veritat una mica agosarada: "Simplement, *Solitud* és el relat d'una mena d'al·lucinació eròtica, per una part, de l'autora, però, per altra banda, del seu personatge".⁹² L'al·lucinació eròtica del personatge és fruit de la frustració per la impotència del seu marit, Matias i el fet de que no li cobreixi les seves necessitats sexuals. És realment una ànima freda. Ella doncs, arribarà a la muntanya sense consciència de ser dona, atractiva, bella o del seu poder seductor, i això ho veiem perquè en el seu món exterior, és a dir, la muntanya, el seu subconscient hi aboca el trauma. Considerem pal·lesa la influència de Freud⁹³ en l'obra. Com a resultat, veu arreu formes pròpies de dona. La transformació es produeix quan la muntanya antropomòrfica, degut a factors temporals, els canvis estacionals, adquireix gran bellesa visible per els ulls de la Mila, que l'autora, Caterina Albert, descriu amb gran erotisme i sensualitat, tal com si es tractés de la descripció d'una dona atractiva. "Cada dia, al llevar-se, la Mila hi descobria un nou embelliment, no percebut el dia abans; i descobria encara més: descobria que aquells embelliments es reflexaven en ella i que ella també, al compàs de la muntanya, feia una gran transmutació regressiva". L'entorn és una projecció del seu pensament i el seu subconscient i viceversa, és a dir que quan la protagonista descobreix els canvis exteriors, aquests provocaran l'afecte rebot i es projectaran al seu interior. En altres paraules remetran a un canvi conscient en ella. Prendrà consciència del fet de ser atractiva, bonica i seductora. I aquest "poder" es veurà entre les relacions amb els personatges masculins, que no fan altra cosa que reafirmar el desig femení. "Se sentia bella, saborosa, cobejable i cobejada pels homes; les feres vicioses de l'aplec primer, les colles ciutadanes de caçadors després, i a tota hora prou demostrat. Doncs, si així era, ¿per què no la cobejaven també, per què no mossegaven en ella com en fruita dolça i madura, a punt, aquells dos homes- En Matias i el pastor- als quals ella havia volgut fer do generós de si mateixa?"⁹⁴ És evident que es produeix una mena de connexió sexual, entre ella i l'Arnau de St. Ponç i fins i tot amb la sinistre Ànima. Ells són qui realment li desperten el desig sexual, que ella redescobreix. I és que podríem establir una mena de sistema planetari entre personatges: ella al centre, i al seu voltant personatges que la van redescobrint i remodelant, com si tot estigués dins la seva consciència i ella ho traslladés a l'exterior. Un exemple clau doncs, de la dona sexual sorprenent en el context en què va ser escrit si donem la interpretació

⁹²FERRATER. *Tres prosistes*. Joaquim Ruyra, Víctor Català i Josep Pla. Pàg 60.

⁹³Vegeu el subapartat *El substrat freudià* (dins de l'apartat *Venus fredes*).

⁹⁴ALBERT. *Solitud*. Ed. Cit. Pàg 137.

per vàlida.

En canvi, la submissió de desigs no passa en les relacions lèsbiques entre Renée i Natalie, o Renée i Kerimée (*La passió segons Renée Vivien*). L'amor i el sexe es viu d'igual a igual. Tot i així, en paraules del seu nebot Lluís Albert⁹⁵, *Solitud* va suposar per la seva autora “un part amb fòrceps”, “¡una carambola impensable per la tia!”. Potser no cal anar tant lluny doncs; tant sols considerar el que és més apreciable des del seu punt de vista: “l'adjectivació catalana, tant rica”. Malgrat no ser l'obra a la qual li tenia més simpatia, va crear, indubtablement, una obra que constitueix un dels cims més alts de la narrativa catalana.

Un tema que sovinteja en la literatura de finals del segle XX és el lesbianisme. El que experimenta Pauline, la “Safo 1900”⁹⁶ segons la narradora de *La passió segons Renée Vivien*, és passional: l'obra de Marçal es converteix en la pintura d'intimitats emocionals d'una poetessa. El lesbianisme trenca amb la submissió de la dona sota el patriarca o el marit: fuig de la figura de l'home i la desperta.

Defensa que en la dona trobem la bellesa i la intel·ligència, i que per aquesta raó “des que vaig comprendre que tinc cor, em vaig sentir atreta per la dolçor de les dones”⁹⁷. Dels homes, ella mateixa diu que no n'esperava res. Tanmateix ella adopta a vegades un paper masculí, sempre conservant la feminitat, fet que es pot interpretar com una reivindicació i trencament de la imatge clàssica femenina.⁹⁸ Marçal la retrata des del punt de vista de les seves vivències amoroses a través de testimonis que la van conèixer. Certament, és un personatge trencador i transgressor. El nou model d'amor que proposa no refuta la dona com a criatura amorosa, però sí un altre d'important: Pauline sosté que una dona no s'ha de lligar a l'home per sobreviure, a mode d'assegurança de vida, sinó que l'amor autèntic rau en la figura femenina. Amb tot, es reitera un símbol anomenat pels mateixos personatges. Una dona estimant a una altra dona resulta crear una mena d'efecte mirall, boomerang, com comentàvem en altres apartats. Aquesta complicitat fa que l'una aprengui a estimar-se quan l'altra s'estima. Com ella diu “*L'efecte mirall, miratge, miracle*. Si tu em posseeixes, sóc jo qui em posseeixo, si et posseeixo, tu et posseeixes. Allò que et dona plaer, amor, dolçor... retorna com un boomerang. T'abandono. M'abandono. [...] Sóc més que teva: sóc tu mateixa. Tradueixo el somriure i l'ombra del teu rostre. La meva dolçor iguala la teva gran dolçor.”⁹⁹

En efecte, el sentiment d'igualtat entre les dues dones (sense submissió) fa que no

⁹⁵L'entrevista íntegra amb Lluís Albert la podeu trobar als annexos.

⁹⁶A Pauline se l'anomena *Safo 1900* fent la comparativa amb aquesta poetessa que tractava el tema del lesbianisme entre dones en la seva obra i amb la qual, Pauline, hi guarda forces similituds.

⁹⁷MARÇAL. Op. Cit. Pàg 229.

⁹⁸Vegeu annex (II·lustració 1).

⁹⁹MARÇAL. Op. Cit. Pàg 123.

s'atribueixin uns rols definits a cada membre de la parella. La relació doncs, resulta ser lliure: més enllà entenem que l'efecte mirall és el fet d'identificar-te en una altra persona, i lògicament, es multiplica l'afecte si es tracta de dues dones que viuen l'amor. Així, la passió desbocada no tan sols rau en Renée Vivien, sinó també en les altres dones que apareixen en l'obra. També cal notar que el seu amor, el seu punt de coneixença de l'una envers l'altra, travessa el cos per arribar a l'ànima. Aquest procés seria part doncs, d'aquest efecte mirall que permet accedir a les entranyes de l'objecte de l'amor. Un exemple el trobem en la passional relació entre Pauline/Renée i Kerimée. Notem que la literatura, la poesia que ella escriu desencadena un paper important en la coneixença. A través d'ella Kerimée és capaç de conèixer l'ànima de Pauline i sentir-s'hi identificada.

Un altre exemple de lesbianisme rau en un relat de l'obra *Te deix amor la mar com a penyora* (1975) de Carme Riera. Una història que també presenta un amor passional. De nou doncs, no desmunta el mite de la dona com a criatura romàntica. Guarda similituds amb *La passió segons Renée Vivien* perquè presenta un amor igualitari i lliure, és a dir, el fet de compartir la condició de dona en les dues persones de la relació suprimeix tot rol atribuït a la dona. En alguns moments introdueix principis de l'efecte mirall que comentàvem: “Els meus ulls que eren els teus, car jo veia el món com tu el miraves, captaren matisos, colors, formes, detalls que a tu et semblaven sorprenents i nous.”¹⁰⁰

Les novel·les que tracten el tema del lesbianisme introdueixen una nova visió de l'amor: se'l retrata com una forma de descobriment de la realitat, un camí empentat per la persona objecte de l'amor. Un amor real. “Anava descobrint el món de la mateix a manera que l'amor em descobria a mi per fer-me seva. No era als llibres, ni a les pel·lícules on aprenia a viure la història de la nostra història. Aprenia a viure, aprenia a morir de mica en mica [...]”.¹⁰¹

2.1.2.3 La sexualitat traumàtica

Sovint també per la manca d'educació sexual, les dones resulten espantades al enfrontar-se a les escenes de sexe. “M'havien dit que s'hi arriba per un camí de flors i se'n surt per un camí de llàgrimes. I que et duen a l'engany amb alegria...”¹⁰² Entre misteri, por i llegendes que circulen ella es crea una visió desajustada del sexe. Tanmateix, la visió que li han donat coincideix en ser també traumàtica a la pràctica. “Perquè de petita havia sentit a dir que et parteixen. I jo sempre havia tingut molta por de morir partida. Les dones, deien, moren partides... La feina ja comença quan es casen. I si no s'han ben partit, la llevadora les acaba de partir amb ganivet o a cops de vidre d'ampolla i ja queden

¹⁰⁰RIERA. *Te deix, amor, la mar com a penyora*. Pàg. 21.

¹⁰¹RIERA. Op. Cit. Pàg 22

¹⁰²RODOREDA. Op. Cit. Pàg 63.

així per sempre, o estripades o cosides [...]”. Aquesta llegenda no és més que l'expressió més simbòlica de la manca d'educació, la por i el fet de voler allunyar la dona de tota perversió sexual. En efecte, un cop el sexe es posa en pràctica les omple una sensació molt decepcionant i dolorosa. El dolor és sens dubte un dels acompanyants més prototípics de la decepció. Elles entenen que en l'acte, manca la comunicació i accepten deixar el seu cos al company i mantenir-se en la perifèria. Un cop més es fa visible el desencaix de desitjos de les dones i els homes. I un cop més són els últims els que compleixen les seves expectatives, mai les primeres. D'una forma significativa ho demostren les comparacions.

La violació resulta ser la màxima expressió del sexe traumàtic, i es veu ben il·lustrada en el tràgic final de *Solitud*. En aquest cas es porta a terme per l'Ànima, un personatge sinistre que en la novel·la es descriu plenament deshumanitzat i reencarnant la natura salvatge. Com que en aquest cas, Mila, vol emprendre el seu camí individual, la violació, més enllà del sexe traumàtic, és el trencament de la seva llibertat. El simbolisme, tan representatiu en *Solitud*, anticipa el destí tràgic. Un exemple: “el dring que no mentia”¹⁰³ un soroll probablement imaginat, mostra la presència de l'Ànima, el violador. Igualment, l'escena en què ell mata conills podria significar l'autèntic assassinat de la Mila i el pastor. Després de perseguir-la, l'Ànima atraparà a Mila. “Veie una gran lluminària i cregué que la vida li mancava; mes abans de perdre del tot la coneixença, encara sentí caure-li al damunt i enfonsar-se en ses carns la grapa peluda i l'alenada roent de la fera.”¹⁰⁴ Més tard, observant tota l'ensangantada del seu cos amb el cervell emboirat, es dona compte que no podia passar-li res més gros que aquest fet. Tanmateix, aquest punt d'inflexió en la seva existència provoca un canvi de percepció de les coses. Es tracta d'un cop fort que la colpeja terriblement i li neteja la vista. “Veia clar el costat fosc de totes les coses estades, i amb una claredat tan neta, tan diàfana, que ella es feia creus de la passada ceguera”¹⁰⁵.

Certament, el substrat freudià¹⁰⁶ en la literatura de dona del segle XX es demostra en la part més inconscient de les heroïnes. Per entendre la tesi del filòsof, podríem imaginar la ment d'una persona com un iceberg: tan sols una petita part en surt a la superfície, i per tant, resulta visible. Aquesta part doncs, seria la consciència, que guia el rumb de la personalitat, encara que només aparentment. Ignorem l'existència de l'ocult inconscient. De fet, Freud justifica amb l'existència de l'inconscient la freqüència amb què s'actua per raons que no tenen res a veure amb el nostre pensament. És l'inconscient el que impulsa

¹⁰³ALBERT. Op. Cit. Pàg 299.

¹⁰⁴ALBERT. Op. Cit. Pàg 293.

¹⁰⁵ALBERT. Op. Cit. Pàg 296.

¹⁰⁶Sigmund Freud (1856-1939) va ser el filòsof introductor de la psicoanàlisi dins el camp de la psicologia actual. Ell sosté l'existència d'una part en la nostra ment que anomena inconscient, un territori lluny de la pròpia consciència que segons ell, podia determinar les nostres conductes més que la part conscient de la ment.

aquests actes reflexos. Els pensaments quedaran reprimits a la ment involuntària: en conseqüència, la rutina, el dia a dia, es buida d'aquests pensaments. Ara bé: és a la nit quan aquests sentiments es despleguen, en plena llibertat, en forma de somnis. Per això molts cops els somnis o malsons resulten inexplicables i incomprensibles. Exposada la tesi de Freud, podem entendre que en el cas de la Mila els pensaments que reprimeix es manifesten en un somni d'interpretació eròtica. Aquest no és més que una representació del dolor de les relacions sexuals. En efecte, aquesta manifestació no és exclusiva de la Mila. Més endavant analitzarem el somni de la Mundeta Jover, el qual guarda similituds amb aquest. “[...] del Sant Ponç de la capella, que llaurava un olivar, amb una mà en l'arada, l'altra enlaire, amb els dos dits enrampats i arrossegant de costat el peu, aquell gran peu disform, que semblava la bossa de tabac d'en Matias... La Mila, al veure el sant, tractà de fugir, però el sant l'autrà, tirant-li al cap boletes vermelles, que eren boletes de galleran; i ella, sentint-se baixar aquelles boles fins a la boca, va pensar, amb terror, si tindria la closca foradada. Mes no: les boles li passaven pel trenc de la cella, que era obert com una finestreta, i al passar-li li feien un dolor tan viu, que ella demanà per l'amor de Déu al sant que plegués de tirar-n'hi. I aleshores el sant es posà a riure amb unes grans rialles, sacsejant el ventre de dona grossa, i dient-li, amb mofa: -Ermitana, ermitana, ermitana...!- aquell nom que a ella li feia tanta malícia. Al veure allò, la Mila sentí que el cor se li trencava, i es posà a plorar desoladament; mes el pastor, amoixant-la com a una criatura, li eixugava les llàgrimes, fent-li dolçament: - Tingues pas por... hi posarem esca!”¹⁰⁷. Simbòlicament, el trenc al front equival als genitals femenins. Sant Ponç doncs, quan introdueixi les boletes vermelles, provoca dolor al trenc. La vermellor no és casual: és pròpia de la sang resultant de la primera relació sexual de la dona. Així mateix resulta ser una anticipació de l'autora sobre la cruesa final de la narració (la violació de l'Ànima). La frase final del pastor, que representa el consol, també té un contingut específicament sexual, tenint en compte que ell explica que posarà remei a la seva situació.

La Mundeta, com ja hem dit, veu en els seus somnis unes imatges monstruoses que “es rebolcaven pel terra llançant esgarips”. També explica que “De tant en tant, un udol es perllongava pel damunt dels xiscles, era un udol de dona, un udol estrident, amb un so i una terrible figura plena de bavalles es va alçar pel damunt de les altres, una forma animal de color vermellós i amb la pell llefiscosa, que es revinclava per entre els meus llençols. Els ulls escumejaven, i els narius, esgratinyats i plens de sang, s'eixamplaven mentre la boca deixava anar una bafarada de cadàver. Duia pits i banyes i el seu rostre era de dona i de dimoni alhora. Em cridava i m'abraçava i vaig veure els meus morts, els meus pares, el iaio de Siurana, que em deien que era una perduda. I el monstre meitat dona meitat dimoni m'omplia el pit d'esgarrapades i de besades, com si fossin xuclades de

¹⁰⁷ALBERT. Op. Cit. Pàg 70.

l'infern."¹⁰⁸ Al despertar-se entenem la realitat: ella havia perdut un fill a la muntanya, i aquest és el motiu pel qual la seva maternitat li resulta tant dolorosa. A més, després la van renyar: és evident que una dona amb seny no fa ximpleries a la muntanya. Ella no posa de manifest el seu sentiment, i de fet, tampoc n'és plenament conscient de sentir-lo. Igualment passa en Mila. Més endavant Jover torna a somiar: aquest cop el seu somni és una representació de l'adulteri. Prèviament havia estat infidel a Francisco, tenint un romanç amb Víctor Amat, un estudiant. Aquesta vegada, el monstre, amb pits i banyes, amb cara de dona i alhora dimoni, i cridant udols sinistres, s'acompanya també de les imatges de morts i familiars en vida que li criden que és una adúltera. També explica que sent el seu cos encès com un tió, que es mou i es revinclia com si algú, de sota, el burxés. Podem concloure que no deixa de veure's representada com una femme-fatale, cometent un pecat evident. D'aquí la representació de la dona-endimoniada, que és ella mateixa, no com en el cas anterior.

2.1.2.4 *El dogma de la virginitat: La puresa femenina*

Malgrat la censura de la qual la literatura ha estat sovint víctima, la vivència sexual de les dones s'ha retratat, encara que no evidentment però sí amb símbols recòndits. El dogma de la virginitat femenina ha esdevingut popularment tractat. Un exemple clar és la novel·la *Les algues roges*. El títol ja porta implícit el tema de què principalment tracta la narració: les algues roges no són més que una metàfora del desig sexual de les dues protagonistes, Marina i Isabel. Així, quan al fons del gorg del seu esperit, només veuen el color de les algues roents, aquesta imatge significa el desig latent del sexe. Elles intenten evitar la caiguda en el desig i la passió que algun personatge els suggereix. Ve a ser vendre's, deixar-se temptar a mans d'un altre i, òbviament, els han ensenyat a no fer-ho. Isabel usa el terme de *puresa* per referir-se a l'estat d'una noia que no ha mantingut encara relacions sexuals, amb la finalitat de preservar-se neta d'esperit i no embrutar la seva imatge. Així que d'entrada, com ja hem esmentat, entenem que la Marina contrasta amb la seva companya Isabel per no ser pura. La segona, en canvi, reprimida, però d'esperit net. Més endavant descobrirem el gran secret d'Isabel: ella també va vendre's a Claudi¹⁰⁹, i del seu penediment tan gran ha fingit no haver-ho fet, reprimir els seus desitjos sexuals i acceptar el que la seva educació li ha imposat: la resignació. Tradicionalment, era l'home qui havia de satisfer els seus desitjos, la dona era la part passiva, és a dir que no quedava gaire bé que aquesta es mostrés activament sexual. El sexe pel sexe no es presenta com a una cosa bona, amb llibertat d'exercir-la en les novel·les. Les heroïnes

¹⁰⁸ROIG. Op. Cit. Pàg 110.

¹⁰⁹El personatge d'Isabel Domènec apareix en una novel·la de la mateixa autora anterior a la comentada: *El perill* (1030). Allà és on es desenvolupa la relació amb Claudi.

només parlen de sexe amb finalitats reproductores. Recuperant la idea de puresa, Marina, qui fins aleshores havia estat titllada dins el grup de “les altres” (les impures) per part d'Isabel, es sentirà en el mateix nivell que ella i tota la llibertat que exercia en les seves relacions es veurà trencada en l'educació que Isabel li proporcionarà. Li ensenyarà que, com ella, que es va salvar ella també es pot curar. “El record del teu amor t'ajudarà a contenir-te”¹¹⁰. Malgrat tot, aquesta llibertat passional que com a dona Marina posseïa, fruit en part de l'educació fora dels àmbit burgesos, contrasta amb la dependència de l'amor d'un home. Només m'he topat amb un personatge que vulgui renunciar a la seva virginitat per tenir un home a prop. La Mundeta Claret, la qual declara que “es consumeix per acabar amb ella (la virginitat) abans de conèixer en Jordi, com si fós una nosa.”¹¹¹

Aloma també viu la pèrdua de la virginitat. De fet, és el punt d'inflexió que separa la seva adolescència i l'edat adulta. I la viu d'una forma més aviat dolorosa, d'estranyesa que desembocarà en el sentiment de culpa. Rodoreda ho descriu molt subtilment, malgrat que a partir d'aquell moment notem la importància del fet. És, amb tot, la pèrdua de la innocència, i de la puresa, comparada amb les flors per part de Robert. “*Va ser com si es despertés i va sentir una angúnia de mort. Robert li havia agafat el braç. De sobte, la va estrènyer furiosament contra el seu cos i la va besar. «És l'olor d'aquestes flors... la teva joventut.» [...] El cor li batia tan fort que tenia por que es sentissin els batecs.*”¹¹²

En despertar-se l'endemà, Aloma “*es va fer llàstima. Es va passar una mà pel ventre, per l'espatlla... Es va tocar els llavis adolorits.*”¹¹³ Efectivament, després del pas de l'adolescència a l'edat adulta, de la pèrdua de la puresa, Aloma es sentirà culpable per caure en la tentació, un mal del qual no podrà redimir-se. No només Aloma: Mundeta Ventura també es sent culpable de perdre la virginitat amb un home que no esdevindrà el seu marit, i tem anar a l'infern, cremar-hi per sempre, per haver pecat. És cert que encara era pitjor no perdre la puresa durant la nit de noces. De fet, aquest últim cas és molt il·lustratiu i simbòlic. La primera nit de casats, Joan Claret li diu que l'estima per ser neta com la seva mare. Tanmateix, durant l'acte sexual ella notarà “la bola llefiscosa que li ofega el pit com si fos el fantasma de l'Ignasi”.¹¹⁴ Per això deixarà anar un crit. Joan es sorprendrà pel xiscler i descobrirà durant la nit el seu secret. En efecte, la culpa és assídua en totes les primeres relacions sexuals produïdes abans de contraure matrimoni. Després, ja és una altra història que no queda tant malament donat que socialment, s'accepta. La culpa és fruit, com ja comentàvem de la manca d'educació sexual. Al seu torn, aquesta és fruit de la influència de la religió. Un cas peculiar força il·lustratiu es descriu en la novel·la

¹¹⁰VERNET. Op. Cit. Pàg 138.

¹¹¹ROIG. Op. Cit. Pàg 67

¹¹²RODOREDA. Op. Cit. Pàg 76

¹¹³RODOREDA. Op. Cit. Pàg 76

¹¹⁴ROIG. Op. Cit. Pàg 243

El temps de les cireres (1977) de Montserrat Roig. Quan la Sílvia, la protagonista comparteix les seves vivències de col·legi de monges amb altres companyes, sortirà a la llum el tractament d'aquestes últimes envers les alumnes: paraules com “desvergonzada, ¡impura!” o bé “¡que venga el diablo, que venga!, ¡esto es un pecado mortal!” sovintejaven en l'educació diària. Tot i així, el retrat que es fa de les monges és força agosarat. Una d'elles s'atreveix a acostar-se un pèl massa a una de les alumnes, al mateix temps que exclamarà “¡vete, vete, diablo, no me hagas pecar!, quiero conservar mi pureza!”. Tot i així, en el moment de pecar tindran en compte les oracions pertinents: “Vamos a rezar en desagravio: Virgen Santa, Virgen Pura[...] Y por cada pecado que hemos cometido, vamos a clavar una aguja en el Sagrado Corazón de Jesús”¹¹⁵.

2.1.2. Construcció literària, cinematogràfica i musical de l'imaginari rosa¹¹⁶

Un abisme separa la concepció amorosa de l'home i de la dona. El que escriuen les autores catalanes del XX sobre la creació d'aquest concepte d'amor és el sovinteig de la literatura rosa, així com el cinema i la música d'aquestes característiques, que serveix de pal de paller per recolzar-se en l'amor ideal. S'aconsegueix, doncs, que l'amor sigui una il·lusió falsa que, on és més verdadera, és a la ment d'elles, que insisteixen en la descoberta de l'ideal, i a provar sort. “L'amor és essencialment una il·lusió, que ens duu a exaltar fora mida l'ésser que n'és l'objecte” diu Maria Mercè Marçal en l'obra *La passió segons Renée Vivien*. “Per damunt d'aquesta veritat crua, la literatura i l'art projecten els seus vels més seductors”,¹¹⁷ continua. Tanmateix, la riquesa de la temàtica amorosa en la literatura és evident, i no pas criticable en àmbits literaris. Més aviat, es converteix en un instrument d'allunyament d'elles i ells, que es desencadenarà en bovarisme. Aloma, en un dels seus passejos decideix comprar el llibre *Una mena d'amor* (1831), obra de C. A. Jordana i Mayans, una de les primeres novel·les catalanes que tracta el tema de la sexualitat obertament. “Feia molt temps que tenia ganes de comprar un llibre que no s'assemblés als que el seu germà li feia llegir”¹¹⁸. Paral·lelament, les tres generacions de Mundetes són conscients que no els hi escau el paper de Madame Pompadour (una de les amants més cèlebres de Lluís XV), i es comparen amb Emma Bovary, personatge de la novel·la *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, la qual es caracteritza per la consumició massiva de novel·les roses. Certament, els homes no consumeixen literatura rosa, més aviat opten per Faulkner, Henri Miller o P. De Koch. Per establir algunes diferències a tall d'estil, és interessant veure com, sent el sexe un tema central de l'obra de Miller, ell el descriu de forma totalment anti-romàntica. Així mateix, l'estil i la redacció

¹¹⁵ROIG. *El temps de les cireres*. Pàg 198-199

¹¹⁶Per posar cara i ulls a aquests referents, vegeu els annexos a partir de la pàgina 61.

¹¹⁷MARÇAL. Op. Cit. Pàg. 260

¹¹⁸RODÓREDA. *Aloma*. Ed. Cit. Pàg. 13

varia molt més que el de les autores. El tractament és més filosòfic, diseccionant frívolament les satisfaccions de l'ésser humà. Aquesta literatura encaixa perfectament dins les personalitats de Francisco Ventura, Agustí Turull o Canyelles. A diferència, el romanticisme d'elles s'adiu més en un món rosa i càlid.¹¹⁹ Però de l'estil i formes de discurs en parlarem més endavant. A més a més, els poemes de Garcia Lorca o *La dama de les Camèlies* d'Alexandre Dumas són altres candidats de lectura de Carola Milà. No cal dir doncs, que en ells hi sovinteja la temàtica amorosa, l'adulteri i l'amor ideal. M'agradaria destacar una última autora a la qual Maria Aurèlia Capmany, gran feminista, fa referència: Louis Labé. Ella defensa la reivindicació de la figura de la dona en les ciències i altres disciplines, en la completa llibertat de saber. La seva opinió es reflecteix en les seves elegies i sonets, que llegeixen algunes heroïnes. No hem d'oblidar que la construcció del món romàntic d'elles no es limita a la literatura. En el camp de la música, Ottis Redding és un dels cantants predilectes d'Anna en la novel·la *Ramona, adéu*, encara que, novament contrasta amb la música dels homes. Considerat com el rei del *soul*, va ser reconegut per la seva habilitat per transmetre emocions a la seva música. Dit això, és lògic que les heroïnes somiïn en participar en un ball on soni l'emblemàtic *Vals de les flors*, de T. P. Tchaikovsky, o bé el Clar de lluna de C. Debussy. El primer, un exponent que es banya en el mar del romanticisme, i el segon, dins de l'experimentació pròpia de principis del XX, compleix amb les característiques de l'impressionisme. Un gran llenguatge i exploració en el color i el timbre dels instruments. Per ells, Richard Wagner és un dels més representatius. La seva duresa, densitat i sonoritat alemanya són còmplices del caràcter masculí. De fet, Wagner va introduir el gènere de l'òpera, en la qual va crear-hi personatges molt profunds psicològicament i filosòficament parlant.

Per últim, fixem-nos en alguns referents cinematogràfics: en efecte, el cinema constitueix el més semblant a una fàbrica de somnis per Aloma o les Mundetes, una evasió que pinta de colors la seva vida grisa en un context bèl·lic. Permet fixar una imatgeria rosa, i igual que en la literatura d'època, Mundeta Ventura s'emmiralla en els models de conducta que la indústria cinematogràfica transmet. És il·lustrativa, per exemple, la identificació d'aquesta en Greta Garbo actuant en *La reina Cristina de Suècia*, una pel·lícula inspirada en la vida d'aquesta personalitat, que s'enamorarà en el seu regnat i al mateix moment haurà de fer front a la realitat política del moment. Una altra per l'estil: *El desfile del amor*, una comèdia musical dels anys vint, que es centra en la història d'una princesa molt bella que no troba marit. Finalment, com és propi del món rosa, toparà amb l'home dels seus somnis, troballa que no aconsegueix cap de les heroïnes del món real. Els actors que l'interpreten també són referents de pes: Maurice Chevalier i Jeanette MacDonald. Altres actors d'anomenada, protagonistes de pel·lícules similars són Janet Gaynor o George

¹¹⁹Per veure l'estil i formes de discurs d'aquestes novel·les, dirigiu-se a l'apartat Vegeu apartat *Recursos retòrics: els fogons de les escriptores*.

O'Brien.

2.1.3 El bovarisme

D'entrada, trobo convenient introduir el terme des del punt de vista psicològic. Diem que una persona sofreix de bovarisme quan altera la realitat convencional i l'adapta a la seva ment, creient-se algú que realment no és. Un terme introduït per Jules de Gaultier, el qual afirma que l'home té el poder per creure's allò que no és, de crear-se una personalitat fictícia i de jugar un paper que no correspon a la seva verdadera naturalesa¹²⁰. Dit això, és lògic que aquest sigui l'estat en el que es troben la majoria de les heroïnes que consumeixen una quantitat important de novel·les, pel·lícules i música "rosa". Òbviament, un món creat, però irreal en la seva totalitat, perquè cap d'elles es capaç de viure el que aspira: aconseguir enamorar l'home dels seus somnis. De fet, el terme bovarisme prové de l'estat que sofreix Emma Bovary: el desençaix entre una realitat seva que s'oposa a la convencional, i en conseqüència, la frustració. Ella percep l'amor de forma molt passional: "El amor- creía ella- debía llegar repentinamente entre grandes relámpagos y esplendores, como una tempestad de los cielos que cae sobre la vida, la trastorna, arranca las voluntades como si fuesen hojas y arrastra al abismo el corazón entero".¹²¹ És així que les heroïnes viuen en un estat d'insatisfacció que m'atreveixo a considerar crònic, produït per la desproporció de les seves il·lusions en contrast amb la seva vida. De mostres de bovarisme en trobem a quasi totes les novel·les que he analitzat. Tot i així, alguna d'elles més que d'altres. *Aloma*, per exemple, vessa d'aquest desençaix que sofreix la protagonista. Un exemple el trobem en les cartes que dirigeix a un amant imaginari en les quals s'aprecia una barreja d'exotisme i passió d'un amor que ella es deleix per viure:

"Estimat [...] he estat malalta i pels vidres de la meva finestra veig el cel, que té el color dels teus ulls [...]T'enyoro; em recordo del dia que vam anar al cinema. Res no tenia interès per a mi i ara estaria molt trista si no fos el record de... si tu no m'haguessis acariciat els llavis amb les teves mans. [...] Si tu no m'haguessis acariciat els llavis sense gosar besar-los. Només el desig en els teus ulls, més saborós que totes les besades. [...] Et voldria prop meu, però potser no podria deixar de besar-te, sobretot si portaves aquella corbata vermella i anaves amb els cabells lluents. Et faria tants petons que estaries a punt d'ofegar-te i et pensaries que ets al fons del mar."¹²²

En efecte, per a Aloma estimar és "donar el que no es té a algú que no ho vol", com diu J.

¹²⁰Jules Achille De Gaultier (1858-1942) va ser un filòsof francès que va crear el terme bovarisme. Vegeu *Le bovarysme, la psychologie dans l'oeuvre de Flaubert* (1892) i *Le bovarysme* (1902).

¹²¹FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Pàg. 185.

¹²²RODOREDA. Op. Cit. Pàg. 51-52.

Lacan.¹²³ També són assídues les converses que té amb ella mateixa, en les quals es trasllada a una dimensió espacial diferent, pròpia d'un conte de novel·la rosa. “Passi, el ball enamora. Quin vestit ! Si vol parlarem: hem de dir-nos tantes coses. Avui la trobo més encisadora que mai. [...] Oh, Eleonora, la duc clavada al cor...”¹²⁴ En efecte, la realitat li resulta ser insuportable. Així doncs, recórrer a evasions per oblidar tot allò que no té, i fer-se creure que si ho té. “Aloma va pensar que seria molt trist haver de veure coses boniques que ella no podria tenir mai”. Per altra banda, les evasions li serveixen per evitar fer encara més monòtona la seva vida diària. Per aquesta raó també és així que les Mundetes són criatures plenament bovarístiques. En la narració de la seva vida, denuncien l'educació que han tingut, i la que els hi ha mancat. Ha set, en part, culpa d'això, que creguessin ser elles les protagonistes d'una novel·la rosa. Així pensa Claret:

“Ets un excel·lent personatge de novel·la: contradictòria, esnob, ambigua [...] Ens ho han fet creure: nosaltres som els bells, els joves, els intel·ligents, tenim el món a l'abast de la mà. Podem escollir el nostre futur. I no ens adonem que som uns miserables titelles, encara que exquisits i refinats. Fem bonic i prou. I la teva família, plena de Madames Bovarys d'escassa imaginació, de Pilars Prims angoixades, de Regentes casolanes, és un arsenal literari de primera.”¹²⁵

Com en altres casos de bovarisme, l'ànim de resignació final és evident, enfront de l'ànim de reconciliació. No aconsegueix trobar un sentit al món, però s'hi ha d'aprendre a enfrontar. Així ho veiem de nou en *Ramona, adéu*: “He viscut perseguint quimeres, il·lusions que solament existien a la meva ment. Intuïa que el seu amor, tan segur, ordenat i meticulós no em provocaria cap altra sensació que fàstic o monotonia [...] desitjaria reviure els primers dies, qui sap on paren, Senyor, aquells dies, molt pocs ,en què vaig creure que el nostre amor seria romàntic de debò.”¹²⁶ És, en part, la llei d'adaptar-se o morir, doncs.

2.1.4. La conseqüència del bovarisme: l'adulteri

Igual que Emma Bovary, algunes heroïnes víctimes de bovarisme decideixen escapar-se d'aquest atzucac mitjançant l'adulteri, ja que és evident que el seu matrimoni contribueix a accentuar la monotonia de la seva vida, i no ofereix cap sortida al seu estat. D'adulteri, n'hi han molts punts de vista diferents. Com és usual, el lesbianisme n'ofereix una visió

¹²³Jacques Lacan (1901-1981) era psiquiatra i psicoanalista. La cita original “*Aimer, c'est donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas*”

LACAN, Jacques. Séminaire n.8 “*Le transfert*” (1960-1961). Ed. Seuil, 2001. Transcripció de Jacques-Alain Miller.

¹²⁴RODOREDA. Op. Cit. Pàg 67.

¹²⁵ROIG. *Ramona, adéu*. Ed. Cit. Pàg 96.

¹²⁶ROIG. Op. Cit. Pàg 232.

normalitzada en els paràmetres de les relacions amoroses. Això és lògic perquè elles no sofreixen el desencaix de concepció amorosa amb l'altre membre de la parella, donada la igualtat de condicions. Renée Vivien sosté que és una forma d'escapar d'un món de dos. Es tracta d'un triangle: a la punta d'aquest s'hi col·loca la resta del món. Així que, no és dolent per evadir-se d'una tradició i segons ella, per existir realment. Òbviament, és una novel·la transgressora en comparació amb altres que sostenen una visió de l'adulteri molt més clàssica i puritana. Mundeta Jover decideix fugir del seu matrimoni amb Francisco Ventura, per intentar trobar l'autèntica passió amorosa amb un estudiant, Víctor Amat. Li resulta impossible: la culpa que l'envolta per haver transgredit la norma social li impedeix viure el moment amb llibertat de sentiments, malgrat sentir que allò sí que era amor, secret, però seu. “Em sento com el dia de Rams, quan era una nena i em menjava les confitures de la palma, el poncem, la taronja, les prunes i les peres, i la madre Adelina em deia que aniria a l'infern per llaminera.” “M'agradaria poder dir, com Mme Bovary, que tinc un amant. Però és mentida. Estic ferida d'amor i morta de por [...] (el capellà) m'ha dit que peco, que m'aboco a l'abisme, que l'he de deixar.”¹²⁷ Diferentment ho viu Renée: “*Per un instant la passió que t'allibera del clos de tu mateixa dissol els límits i nega tota llei i tota culpa.*”¹²⁸

Fins i tot a la novel·la *Solitud* trobem que la protagonista s'enfronta a la temptació de transgredir les normes. Certament, ella és una dona mal casada, i per tant, busca l'amor en un altre home. Confosa en un mar de dubtes, considera la possibilitat de l'amor de Gaietà, que queda descartada quan coneix l'edat real del pastor. S'haurà de conformar a concebre'l tan sols com un mestre i guia espiritual. Tanmateix, en el seu subconscient el desig de ser objecte d'amor d'un home és present. Com Mundeta Jover, se sent culpable d'un adulteri potencial: “l'altra volta, amb els ulls plens de llàgrimes, pensà quina ventura hauria estat la seva si hagués trobat en son camí aquell home abans que l'altre. Mes ara els daus estaven jugats, i lo que hauria pogut ésser la ventura si hagués tingut lloc a son temps, ara sols podia ésser ja un manquement, un pecat, una baixesa.”¹²⁹

A mesura que el segle XX avança, notem que la llibertat d'escriure sobre temes més aviat clandestins al principi es va fent més important. Així, en relats curts com ara *Marc-Miquel* dins el recull *Jo pos per testimoni les gavines* (1977) de Carme Riera, se'n tracta amb més llibertat. El tema de la infidelitat es concep com una fugida de la infelicitat del matrimoni, ja més convencional que no pas en narracions anteriors.

2.2 PERSONATGES

¹²⁷ROIG. *Ramona, adéu*. Ed. Cit. Pàg 182.

¹²⁸MARÇAL. Op. Cit. Pàg 273.

¹²⁹ALBERT. Op. Cit. Pàg 239.

2.1.1 Col·lectivitat i individualitat

Analitzar els personatges es pot fer a partir d'una regla molt senzilla. Preguntem-nos quin paper juguen: el mateix que la resta de dones del moment, o bé un de força individual? Per això mateix trobo interessant considerar la personalitat, si es pot dir així, de tots els personatges que m'han anat apareixent al llarg del meu estudi. Podem considerar, per començar, la intenció de les autores en la seva creació. S'entén que la creació de la Mila transgredís en l'època, mentre que Colometa era una senzilla calca de la vivència femenina de la Guerra Civil. Alguns dels personatges que defugen la col·lectivitat, a part de Mila, són Pauline, o històries peculiars d'Isabel o Nela, malgrat difereixen entre elles. Aquests últims noms denoten individualitat, i a part d'aquesta característica, d'altres que reconforten la ja nombrada. D'entrada, podríem considerar que quasi tots són rodons, és a dir, sofreixen una evolució psicològica al llarg de les seves vivències. El cas de Mila és clar: trenca amb la submissió que l'havia estat lligant a Matias, abandonant-lo. Pauline també és força evident. La orientació sexual per la qual ella opta ja simbolitza un trencament amb la figura de l'home, a més de la seva capacitat de domini personal, que es contraposa a la debilitat que caracteritza Joana Mas o Marina al principi de les respectives històries. Un personatge que fuig tant dels murs que acoten les normes socials, creant les seves pròpies lleis de vida, que es cenyeix a la llei: adapta't o desapareix. Ella desapareixerà abandonant el món en una edat prou jove, però havent personificat la revolta i declarat d'antagonista tot allò que es trobés més enllà de l'abast del seu desig. Ella mateixa es veu com a vençuda, i a més, alguns dels testimonis que apareixen a la novel·la declaren que Pauline té una incapacitat per veure la realitat, la qual "l'espolsa, la destrueix i l'exilia".¹³⁰Hem nombrat també Isabel, una persona que es troba a mig camí de la individualitat. En si mateixa, opta per vertebrar la seva vida amb un destí elaborat, propi, que es basi en el culte intel·lectual i l'estudi, però hem de tenir en compte que la causa que la fa optar per aquesta via és la "relliscada" i el pecat que va cometre amb Claudi. En aquest cas, compleix amb una de les grans preocupacions femenines: la castedat de la dona. Tot i així, la seva decisió ja és destacable enmig del panorama social de l'època. Carola Milà també és un personatge força individual. Ens n'adonem a mesura que la novel·la avança: durant la seva trajectòria notem el desengany progressiu amb el món, i finalment, les ganes d'articular individualment el seu destí, en el qual no inclou cap home. Com Isabel, trenca amb el mite del lligam imprescindible amb ells. Per últim, faig esment de Kati. És difícil posar etiqueta a les intencions de les heroïnes, però sens dubte, la d'ella ha estat prèviament buscada i considerada perquè, essent un personatge secundari té un paper que fa reflexionar Sílvia (de la novel·la *El temps de les cireres*), Mundeta Jover i Mundeta Ventura. Trenca amb l'estereotip associat

¹³⁰MARÇAL. Op. Cit. Pàg 91.

a la condició femenina de l'allunyament del món intel·lectual. En efecte, ella participa de la política per voluntat pròpia, i accepta la seva evolució i nivell superior enfront les altres. Ja no necessita la religió, com diu, ni tampoc el matrimoni. La mateixa funció de contrast amb la protagonista realitza Lola o la tieta Sixta, en *Joana Mas* i *Ramona, adéu* respectivament, sense implicar-se amb la política, però tan sols conscienciant als personatges principals de les novel·les el seu desengany amorós i la seva llibertat. Amb tot, defugen dels estereotips associats a la dona en els quatre casos. Més endavant farem esment d'aquests amb profunditat.

Què vull fer entendre amb el terme col·lectivitat? És senzill. Amb les dones que, malgrat ser protagonistes d'un relat, serveixen per il·lustrar una situació aplicable a un col·lectiu, ens trobem en un cas de col·lectivitat, és a dir, desapareix la individualitat que adquireixen les altres al infringir les normes dictades. Com a model, és interessant veure el díptic que descriuen els personatges de Conxa i Natàlia.¹³¹ Ambdues són una més, del gran col·lectiu que sofreix la Guerra Civil des de casa, a la rereguarda. Amb tot, podem relacionar un parell de pensaments existencials de Conxa amb el fet de formar part d'un grup que, com la història ja ha il·lustrat, intenta tirar el país endavant sense "la força" dels homes. "Em sento com una pedra amuntegada en una tartera. Si algú o alguna cosa encerta a moure-la, cauré amb les altres rodolant cap avall; si res no s'atansa, m'estaré quieta aquí dies i dies..."¹³² Crec que no és agosarat dir que moltes altres dones com ella es sentien maltractades pel món, sota el silenci. La seva vida recollia una trajectòria indiferent al món, plena de resignació, continguda en l'expressió dels sentiments, que els dona la lucidesa de veure la inutilitat d'una vida sotmesa sempre als altres i la capacitat de denúncia de la pobresa emprant un to dòcil, mai rebel. Fins a tal punt de cansament arriba la seva vida que finalment, s'alegren del moment final. Novament Conxa declara que, sent una vella inútil, "Barcelona, per a mi, és una cosa molt bona. Es l'últim graó abans del cementiri".¹³³ D'altra banda, Joana Mas o les Mundetes també són un cas palès de col·lectivitat de personatges, extrapolable en qualsevol context històric del XX. Encisades per viure el matrimoni tal i com elles pensen que és, es comporten com tantes dones burgeses de la Barcelona dels anys vint i trenta. El mural de frustracions matrimonials i amoroses, per la falta de romanticisme, no es limita només en aquests dos casos, sinó que és força ampli. La seva vida integra els moments leitmotiv de la vida de totes les dones articulada al voltant d'una estança domèstica que ens arriba a base de símbols, donant a entendre que entre unes i altres no trobem gaires diferències. "En realitat estic pastada a base de detalls, de fets minúsculs que no tindran mai importància"¹³⁴, diu

¹³¹La idea de díptic l'hem comentada anteriorment. Per veure-la, consulteu els aspectes estructurals.

¹³²BARBAL. Op. Cit. Pàg 91.

¹³³BARBAL. Op. Cit. Pàg 123.

¹³⁴ROIG. *Ramona, adéu*. Ed. Cit. Pàg 242.

Mundeta Ventura en un moment de la novel·la.

2.2.2 El retrat a través dels estereotips de gènere

2.2.2.1 Estereotips de dona

Els estereotips són associacions d'imatges mentals que construïm a partir de la cultura i del conjunt de prejudicis que aquesta aporta. En part, és una forma de simplificar la realitat, fent-la també més comprensible. Una forma de posar etiqueta a allò que molesta d'entendre per la seva totalitat. Actualment la televisió és una de les eines més poderoses de distorsió de la realitat. Essent, doncs, els estereotips, senzilles construccions creatives de l'home, no poden il·lustrar de forma precisa el caràcter personal, no encaixen amb la realitat, molt més complex que una etiqueta mediocre. També és clar que seria inabastable qualificar individualment cadascuna de les coses o cadascun dels éssers existents. Amb això la literatura contribueix a desmentir les generalitzacions, mostrant-nos la complexitat psicològica de cada personatge, i com aquest canvia per raons ambientals. L'estereotip més clar que ens arriba amb la literatura femenina és el de la mestressa de casa, que hores d'ara és utilitzada per vendre productes de neteja o altres productes per la llar. Per la seva banda, l'home resulta ser la imatge perfecte per vendre automòbils o per apel·lar al consumidor d'ingressar uns diners a un determinat banc. El mateix passa en la literatura del segle XX. Ella, la dona integrada a la casa, pacient i sàvia en els assumptes relacionats en l'àmbit domèstic sovintaja en la classe burgesa i en la classe obrera, en la muntanya i en la ciutat. La llista és llarga: Colometa, Conxa, Mundetes, Aloma, Mila, Joana Mas, Marina, etc. La mestressa de casa tampoc es desempallega d'altres estereotips que, en la literatura que he llegit, compleixen. Ser dèbils, indefenses, delicades i dependre d'un home també s'associa a elles. Per aquesta raó totes s'aparellen i no infringeixen la norma social: fer-los feliços a ells. Lligat amb aquesta llista d'estereotips, n'apareix un altre que s'ha associat a la dona des de temps immemorials, la condició d'objecte sexual. D'això ja n'hem parlat a un dels apartats de temàtica, però no deixa de ser un estereotip el fet d'esdevenir un instrument passiu en mans de l'home, actiu en l'acte sexual. I també un de força palès del qual cap se n'escapa; la dona sentimental i romàntica. D'aquí els hi prové la frustració de no trobar el seu príncep blau amb qui mostrar-se com l'estereotip indica. La qüestió és: compleixen amb aquests estereotips per voluntat pròpia, o per tal d'evitar ser titllades de bruixes desobedients?¹³⁵ No oblidem un últim estereotip que treu el cap a través d'un personatge secundari d'*Aloma*: la dona femme-fatale. Coral és la que dona nom a aquest. Potser també l'encarna l'Anna, amiga de Mundeta Claret, malgrat no se'ns en dona gaire més informació. Ambdues utilitzen els seus encants per seduir i alhora sotmetre als homes,

¹³⁵Fem referència al poemari *Bruixa de dol*, de Marçal.

portant elles les regnes de la relació.

2.2.2.2 *Estereotips d'home*

De la mateixa manera els estereotips masculins es tenen en compte a l'hora d'escriure. En la literatura de dona sovintaja l'home fort, valent i agressiu, igual com l'independent, cap de família, que fa que d'ell en depenguin les dones. Aquestes qualitats es veuen accentuades per moltes relacions de parella. També en trobem una llarga llista: Francisco Ventura, Quimet, Joan Claret, Esteve Plans, Romuald Canyelles o fins i tot Jaume, marit de Conxa. La protecció que necessiten les dones per la seva inseguretat fa entrar en joc una nova qualitat assídua en els homes, la de protectors. En trobem forces, que decideixen defensar la dona enfront aquest món que no està fet per elles: el pastor Gaietà i el Dr. Subietas en són dos bons exemples. La seva saviesa els hi ensenya, sense trencar l'ordre social de sexes a mantenir-se rereguarda, però al mateix temps les consciencien de la seva naturalesa de dona. Per últim, tampoc oblidem una sèrie d'adjectius començats pel prefix "-i": insensibles, irresponsables, immadurs o fins i tot infidels ho són la majoria. El món del sentimentalisme, del romanticisme rosat, no correspon al col·lectiu masculí, amb tot, una premissa falsa que contrasta amb la dona romàntica a la qual ja hem fet esment. Elles sofriran en silenci els perjudicis d'una societat d'homes considerant la impossibilitat d'exercir el canvi. Un exemple són les múltiples queixes d'Anna, dona del germà d'Aloma. "Quan coneixeràs els homes et quedaràs esgarriada: van de dret a una cosa i s'encenguen tant que s'estavellarien el cap contra les parets per aconseguir-la."¹³⁶ De fet, tots aquests estereotips permeten als dominants, els homes, dominar encara amb més seguretat, quan la societat dona per suposat i accepta l'etiqueta de dominadors. El mateix passa quan les dones es veuen condemnades a abaixar el cap, cosa que la societat accepta. Ambdós fets popularitzats, fins al punt de convertir-se en estereotips.

¹³⁶RODOREDA. *Aloma*. Ed. Cit. Pàg 113.

3. RECURSOS RETÒRICS: ELS FOGONS DE LES ESCRIPTORES

3.1. L'EXPRESSIÓ SIMBÒLICA A TRAVÉS DEL CONFINAMENT DOMÈSTIC

Més endavant parlaré del lirisme prosaic que aconsegueix l'escriptura de dona, i els mètodes mitjançant els quals s'aconsegueix transmetre aquest lirisme. Un d'ells, el més estudiat i emblemàtic: l'ús d'una simbologia que sembla ja estipulada entre totes les autores. Així, les feines domèstiques "íntimes i eternament recomençades"¹³⁷ cobren un valor metafòric que simbolitza avorriments i opressió en la majoria de novel·les femenines. Es presenten com a rutina cíclica, i que està composta d'actes absurds, mecànics. Crec que el millor exemple que ho il·lustra és la cura obsessiva de Mundeta Jover envers la coberteria de plata. Representant l'avorriments i monotonia de la vida femenina a *Pedra de Tartera* es recórrer a una analogia: es presenta l'espai casolà com una mena de sistema solar compost per un centre, la cuina, les sopes, i al seu voltant, el satèl·lit de Conxa que li resulta impossible trencar la cadena que l'uneix als objectes. De fet, la casa en si frena a les heroïnes d'emprendre el vol, les fa romandre a la seva naturalesa domèstica. A *La plaça del Diamant* observem clarament com la ciutat es presenta com un territori salvatge, hàbitat de corrupcions, bombes i persones que s'han d'esquivar. La casa s'endevina com a refugi blindat, que, igual que una presó, evita la sortida de les dones. *Aloma*, reclosa dins la casa, envoltada de gerros bonics, olles i paelles queda delimitada en aquest petit espai que afavoreix el silenci. Fora d'aquest, altres símbols les condemna a la perpètua solitud, i al silenci a què ens referíem. Així s'explica les referències d'Aloma al senyal davant l'hospital, pel qual passa cada dia caminant, i que li demana silenci. Els objectes de la casa són molt preats, i és imprescindible la presentació que en fan les autores per fer-nos a l'idea del seu univers de sensacions. Més enllà de la casa, elles recorden una sèrie d'objectes menuts que, inclosos dins el carrer on sovint passegen, o en un aparador, igual com en la llar, els fan reviure un temps al recordar-los. Carme Arnau en el seu llibre "Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda" troba la resposta a la importància que cobren: "es deixa de banda tot el que pugui ser una captació personal i, per tant, subjectiva, per anar de dret als trets més definidors dels objectes evocats."¹³⁸ És a dir, mai no explicaran l'apreciació personal o la bellesa que per elles reencarna l'objecte descrit, sinó que es busquen els trets que més bé defineixen l'essència d'ell amb exactitud. A tall d'exemple, el llum de menjador no serà mai bonic o lleig, ni vell o nou, sinó "de ferro, amb un serrell de color maduixa, tot plegat penjat al sostre per tres cadenes de ferro ajuntades amb una flor de ferro de tres fulles."¹³⁹ També trobem el cobrellit antic, amb flors de ganxet

¹³⁷ PARÉ i MARTÍN, Pep i Enric. Guia de lectura. *Ramona, adéu*. (Pàg. 125)

<http://llenguacat.wikispaces.com/file/view/guia+de+lectura+ramona+ad%C3%A9u.pdf>

¹³⁸ ARNAU, Carme. *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda...* Pàg. 123.

¹³⁹ RODOREDA. *La plaça del Diamant*. Ed. Cit. Pàg. 50.

que sortien enfora, i la tela del matalàs blava, amb un dibuix de plomes arrissades. I les rajoles de casa l'adroguer: "eren vermelles, d'aquelles que, així que les acabes de fregar, ja tornen a estar cobertes de pols".¹⁴⁰ També destaca el cargol de mar que podia ficar-se tots els gemecs del mar a dintre, que per ella era més que una persona. Fins a tal punt penetren les descripcions de Rodoreda, que aconseguix que el lector se'n faci una idea tan exacte i tan familiar com un altre personatge de la novel·la. De la mateixa manera, les balances que tants cops arriba a creuar i a resseguir a l'entrada de casa, formen part del confinament del seu petit món. Senyalen un símbol temporal, però igualment d'equilibri. És per això que Natàlia les toca cada cop que puja cap a casa, després d'haver passat per davant de l'aparador de la casa dels hules i les nines, on ella hi veu taques de colors i ombres de nina i sent aquella olor d'hule que se li fica pel cervell i li enterboleix. Rodoreda utilitza aquesta imatge per representar les tasques domèstiques i la funció femenina: la nina defineix i sintetitza la dona, però ella veu darrere l'aparador tot allò frustrat: el món rosa, de la innocència, un món sense problemes que s'allunya molt de tot allò que és la seva vida. A més, destaca que les balances estan tant profundament marcades a la paret que no s'esborraven. Per últim, hi ha un element a considerar: l'embut que ella es disposa a utilitzar per acabar amb la vida, seva i dels seus fills. Un embut té forma cònica, és a dir, es va fent estret. Al·ludeix a la vida de Natàlia, cada cop més angoixant. Seguint en aquesta línia simbòlica, és important veure com Rodoreda juga amb les textures i els colors al llarg de l'evolució d'un personatge. D'entrada, els vestits de Colometa són un senzill reflex del seu estat anímic i segueixen una evolució: començant per les robes blanques, que denoten puresa i innocència, els vestits s'aniran enfosquint passant per una gama de grisos fins al moment del dol, en el qual es vesteix de negre. Superat el moment més dur i cru de la seva vida, el dol es trenca i és substituït per la grisor novament. Puntualment apareixerà vermellor, que reencarna la passió d'una criatura romàntica com és la dona. Per il·lustrar el canvis anímics també s'apel·la a certs materials. Un exemple entenedor el dona Natàlia, explicant que sense entendre què volia dir que una persona s'havia de fer de suro, ella s'havia hagut de fer de suro "i amb el cor de neu"¹⁴¹, perquè si en comptes de suro hagués estat de carn, el seu sofriment hagués set encara més intens. De la mateixa manera explica que el sostre de l'habitació és com si fos de núvol, i compara els nens amb ous: "i les mans agafaven els nens tots fets de closca i amb rovell a dintre i els aixecaven amb molt de compte i els començaven a sacsejar: de primer sense pressa i aviat amb ràbia [...]".¹⁴² Igualment, explica la seva vivència a l'església: veia una muntanya de boletes que creixia, com bombolles de sabó, que només ella podia veure vessant per l'altar.

¹⁴⁰RODOREDA. *La plaça del Diamant*. Ed. Cit. Pàg 184.

¹⁴¹RODOREDA. *La plaça del Diamant*. Ed. Cit. Pàg 164.

¹⁴²RODOREDA. *La plaça del Diamant* Cit. Pàg 170.

3.2 L'EXPRESSIONS SIMBÒLICA DE L'AMOR

La representació de la vida d'elles mitjançant el leitmotiv consciència el lector de sensacions i sentiments mitjançant detalls, sense abús de descripcions romàntiques. Identifiquem Natàlia amb un colom. Un símbol de submissió i d'esdevenir en mans d'un home que la manté dins la gàbia amb la resta de coloms. Més o menys passa el mateix en Mundeta Jover, la qual és associada a una papallona. Una papallona que forma part de la col·lecció que Francisco Ventura guarda al calaix, i subjecta amb agulles de plata. A ella, la subjecta amb els robins de l'anell (que senyala acomodament burgès). A més, acompanya cada exemplar amb un adjectiu com ara reina, adorada, amor, etc. Ella afirma que és estrany que “quan em fa magarrufes i em busca el cos, em crida amb aquests motius”.¹⁴³ Un senyal més que afirma la connexió simbòlica Mundeta- papallona, la bellesa pansida que denota, la falta de mobilitat en la relació. Igualment, Conxa és comparada amb una pedra de tartera, una més que s'aixafa en el camí que descriu l'evolució de la vida cap a la mort. El de Mila en canvi, és un amor més sinistre, que es resumeix en la figura de St. Ponç, el patró de la contrada: al mateix temps d'ésser quelcom misteriós, resulta ser paral·lel al desig sexual que en ella es desperta un cop dalt la muntanya. Un altra que manifesta amor submís és el de Natàlia. Com ja presenta el nom, el seu amor es pot associar als coloms que entren a casa a través de Quimet, per la seva afició que en ell desperten. Resultarà que ella se n'haurà d'encarregar, fins que “em semblava que tota jo, cabells, pell i vestit, feia pudor de colom. Quan no em veia ningú m'olorava els braços i m'olorava els cabells quan em pentinava i no entenia com podia dur enganxada al nas aquella pudor, de colom i de cria, que gairebé se'm tirava a sobre.”¹⁴⁴ Els coloms no només entren a la llar de Natàlia: simbòlicament, penetren fins a l'ànima d'ella, lligant-la eternament al costat del seu marit fins que per voluntat pròpia, decidirà matar-los trencant amb les cadenes que la lliguen al seu costat. De nou, simbòlicament, l'últim colom, el més rebel segons Natàlia, morirà en el mateix moment que Quimet mor en el front de la guerra. Certament, freqüentem els símbols que, més enllà de l'amor, signifiquen lligam, i per tant, submissió. Escapant-se de la simbologia pròpiament amorosa, en trobem un altre que recorda a la submissió en el monòleg de *La infanticida*, on Nela es veu aterrida per el pare. La seva figura es resumeix en la falç. Com ja explicàvem en l'apartat que parla de la maternitat, ella desafía la figura del patriarca relacionant-se amb un burgès, el qual es veu exclòs d'un món rural. És per això que el pare l'amenaça a mort. “Va agafar-me el braç amb dits de ferro i fent-la llampegar davant mon rostre, Te la pots mirar bé, va dir; la guardo per tallar-te en rodó aqueix cap de bruixa el dia que m'afrontis i rebaixis... Mira-la bé, gossa bordella, i pensa que encara tinc delit, i ella no és gansa!”¹⁴⁵

¹⁴³ROIG. *Ramona, adéu*. Ed. Cit. Pàg 130.

¹⁴⁴RODOREDA. *La plaça del Diamant*. Ed. Cit. Pàg 121.

¹⁴⁵ALBERT. *La infanticida i altres textos*. Ed. Cit. Pàg. 43.

Els símbols, a part de ser molt utilitzats en la literatura intimista, es reforcen i cobren nou sentit en el bovarisme: a la novel·la d'on prové aquest terme, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert ja n'hi trobem de força significatius. Els objectes apareixen humanitzats, i els símbols donen característiques, a més d'individuals, socials. L'escena d'amor dins el cotxe dona voltes sobre la pròpia vida d'Emma, la protagonista, i el seu marit Charles, que no encaixa ni de tros amb les seves expectatives. Una altra tècnica present en *Madame Bovary* és la descosificació de les persones i la personficació dels objectes: aquestes són algunes de les arrels en Mercè Rodoreda. Els gats són savis consellers sobre el futur que ha d'escollir Aloma, i per contra apareixen les veïnes, figures que reforcen la idea de conjunt, però que no aporten característiques pròpies que canviïn el torn de la novel·la. És a dir, figures purament ornamentals. A més a més, els gats són un símbol per si sols. La gata, la dona-víctima, com ho serà Aloma, i el gat, l'home que satisfà els instints. El simbolisme va molt més enllà fins a les coincidències més menudes: Aloma, com la gata, espera un fill. També hi ha un moment en el qual ella desitjarà la mort per deslliurar-se de la vida que li ha tocat viure, per això la gata apareixerà morta l'endemà. Finalment, l'amor arrastra ambdues protagonistes, Emma i Aloma, al fracàs. Fruit de la seva cerca de l'home heroi, generós, audaç i lliure, descobriran que no existeix. A més a més, el simbolisme no s'acaba amb l'amor. És important la presència de símbols que marquen el destí dels personatges. En *Aloma* trobem insectes que volten pel llum sense cremar-se, igual com quan Robert s'empassa el cafè calent sense cremar-se, malgrat Aloma sent l'escalfor i por de socarrimar-se, igual que Dani. Aquests elements senyalen la fatalitat del destí.

3.3 El simbolisme floral

D'una manera molt significativa s'obra el relat de *Les algues roges*: “Els ametllers havien florit a últims de febrer, i a mig abril esclatava la ingènua flamarada dels presseguers i les pruneres, amb les primerenques roses i els lilàs i les tulipes;(...)”¹⁴⁶ Aquesta introducció ja ens insereix dins el terreny narratiu femení. Freqüent en la literatura de dona el simbolisme floral. Lligades amb la figura femenina, les flors representen una àmplia gama de sentiments. En general, però, desperten sensualitat que s'afegeix en aquesta intimitat que suggereix la forma pròpia de dones de la qual en parlarem més endavant. En *Solitud* es veu clar en la sensualitat de les flors que genera l'aplec del poble “Ja al llevar-se, a les quatre de la matinada, veié enfilem-se per la collada una corrua primerenca de rosers humans, de toies oloroses que s'obrien, tot ascendint, als aires fresquívols del matí; i més tard, a mida que s'aixecava el dia, les toies anaven multiplicant-se i espessint-se, sorgint de tots costats per camins i dreceres, per baumes i carenes, el mateix en el fons dels

¹⁴⁶VERNET. Op. Cit. Pàg 5.

torrents que en l'estimada de Peu de Gall.(...) ".¹⁴⁷Un llenguatge ple de simbolisme que ens suggereix un esclat d'olors florals: la primavera, que revifa la natura adormida de l'hivern i reneix les criatures, que vesteix de nou l'entorn amb una nova muda, plena de colors. Aquest esclat floral s'associa a l'esclat femení, al desig sexual i maternal que neix en la Mila després de la quietud i el silenci que l'hivern suggereix. Per altra banda, les flors, que com diu l'autora, van sorgint amb grups de persones, es poden associar a les dones que "captin l'atenció" de Sant Ponç, el personatge que reencarna la virilitat masculina. "Són les dones de Sant Ponç, bona dona... Les roses que s'han de beneir"¹⁴⁸, li explica un home a la Mila, quan va camí cap al Pla de Ridorta. L'aplec no deixa d'anar relacionat amb la força de la natura i de l'exaltació de la primavera, que altera els cossos humans igual com fa esclatar les flors.

En la literatura de Rodoreda les flors prenen també un simbolisme especial. És com si seguissin i descriguessin la vida d'elles. Per exemple, lligades a l'infantesa-adolescència, les flors d'Aloma representen la puresa i la virginitat. Després de la primera relació amb Robert, les gardènies s'han pansit: Aloma ha esdevingut una dona. Aloma en si mateixa ja és una flor que conviu dins el jardí, des d'on somia desperta. És per això que un cop feta una dona la casa es vendrà, liquidant amb ella una època de la vida. El món vegetal també confina part del cosmos de Colometa i li resulta ser un contrapunt al dolor, donant harmonia. Igual que Aloma, ella és una flor més en l'emalat de les festes de Gràcia, una flor blanca i pura. A la literatura de C. Riera que he analitzat mitjançant contes, també freqüenten les flors: de fet, en un dels seus relats, *Unes flors*, la trama gira al voltant de roses blanques, grogues, vermelles, que omplen gerros al menjador, a la sala i al despatx, suposadament enviades per un amant. Crec que apel·la bé a la relació dona-flor que ens presenta la literatura.

L'antítesi de la bellesa que desperten les flors són els cactus. Aquests freqüenten en *Ramona, adéu* i clarament reencarnen el desencís amorós, l'amor espinós, aspre i les il·lusions frustrades. Així mateix, la tia Sixta en té una bona col·lecció: un personatge que nega la justícia de l'amor passional, la fantasia i dubta de que els somnis es facin realitat. Un intel·lectual, Ignasi Costa, pretendent de Mundeta Ventura, explica la gran afició que les dones tenen pels cactus. "Totes les dones aneu com boges darrere els cactus de tota mena, amb els bony sortits com pujols, com monyons, petits com fetus de criatura. Semblen plantes de miniatura, avortades".¹⁴⁹ L'autora apel·la a aquests elements per fer-nos una idea de les relacions de Ventura. Mentre el regal de la primera cita en Ignasi Costa resulta ser un clavell roig, en Joan Claret, que personifica el desengany i el desamor, és un cactus bonyegut, que anticipa el destí de Mundeta en mans del futur

¹⁴⁷ALBERT. Op. Cit. Pàg 147.

¹⁴⁸ALBERT. Op. Cit. Pàg 146.

¹⁴⁹ROIG. Op. Cit. Pàg 175.

marit.

3.4 MODALITATS DE DISCURS

Començant l'anàlisi des del principi, amb Caterina Albert (les obres de la qual són les més antigues que he analitzat), aquesta ja aconsegueix en *Solitud*, novel·la escrita en tercera persona de narrador omniscient focalitzada, que la Mila, amb la introspecció constant, es converteixi en l'ull del narrador, i a partir d'ella aquest desxifra la realitat. Tot passa pel cap de la Mila, esdevenint, el tot, simbòlic, ja que és ella el centre del cosmos màgic, i al seu voltant, certs personatges la van moldejant, inclòs el paisatge, que ja hem dit que el podríem tractar com un personatge més. Els fets doncs, es narraran des de la seva òptica, esdevenint en part una novel·la psicològica. Ens trobem davant d'un monòleg interior. Malgrat encara no ser plenament reconegut i divulgat aquest terme en l'època de la novel·la, en ella hi trobem que l'autora intenta revelar fins el més íntim detall dels personatges, cosa que aconsegueix mitjançant aquesta tècnica. Un procediment capaç d'emmarcar les experiències emocionals al moment que aquestes ocorren, aconseguint que, més que meditar en els seus pensaments, és com si els mateixos protagonistes els estiguessin explicant en forma de flux conscient. Es tracta de presentar el discurs interior dels personatges. Salvant distàncies, tal hi com ho fa amb la novel·la *Ulysses* el mateix James Joyce: l'obra mostra aquest discurs portat a l'extrem en les cinquanta pàgines on Molly Bloom parla interiorment sense punts ni comes. Certament, en el monòleg interior es presenten un complex entrelaçat d'emocions, d'imatges i pensaments tot en un. En segon grau s'hi troba el discurs de la majoria d'obres que he analitzat. Quan la protagonista d'un relat de Carme Riera, *Marc-Miquel*, delibera, està clar que es tracta d'un discurs interioritzat. "Com pot ser d'embolicada aquesta sensació que ho envaeix tot, que pertot se n'entra! La sensació de buit, de provisionalitat, on és ca meva, ca nostra? Tot es redueix a una sala d'espera on s'acumulen maletes d'altres passatgers que tampoc no conec i que tampoc no m'interessen. Confessar-li fins i tot la por, l'angúnia, el fàstic de viure, dir-li tot el que sent però no el que sé."¹⁵⁰ També hem de notar un discurs que difereix de l'anterior, encara que pretén el mateix: mostrar com el flux de la consciència no es pot frenar, i que, els pensaments, són inseparables. Aquesta vegada, però, el discurs s'afectua en forma de monòleg exterior, és a dir, com si el parlant es trobés davant d'una persona muda (que en les novel·les és invisible) a la qual dirigeix el parlament. I aquesta tècnica la notem perquè en la narració s'hi introdueixen formes amb les quals el narrador es dirigeix a aquest ésser imperceptible. Carme Arnau en "*Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*" introdueix aquesta tècnica denominant-la *escriptura parlada*: "és un diàleg amb un interlocutor mut, però del qual notem la

¹⁵⁰RIERA. Op. Cit. Pàg 71.

presència, com en alguns contes de la Mansfield [...]”¹⁵¹ L'exemple més clar rau en el discurs de Rodoreda. En un dels seus contes veiem com apel·la a l'interlocutor invisible. “I el meu marit deia que les dàlies eren els nostres fills, perquè el meu marit era així, sap?, ple d'acudits i sempre amb ganes de fer broma, per fer-me riure [...] I, veu?, a mi, de joveneta, era una mena de flor que no m'agradaven, perquè més aviat són unes flors que fan pudor.”¹⁵² En *La plaça del Diamant*, intuïm que es tracta del mateix discurs, ja que, malgrat manquen aquests marcadors que apel·len a l'interlocutor, l'estil segueix sent planer i propi del llenguatge oral. Aquí, el narrador és en primera persona, un narrador protagonista, en efecte. “I altra vegada la casa dels hules i les nines amb les sabates de xarol... sobretot no veure els llums blaus i travessar sense pressa... no veure els llums blaus... i em van cridar. Em van cridar i vaig girar-me, i el que em cridava era l'adroguer de les veges que s'acostava cap a mi i quan em vaig girar vaig pensar en la dona de sal. I vaig pensar que l'adroguer s'havia adonat que, en comptes de sulfumant, m'havia donat lleixiu i no sé què vaig pensar.”¹⁵³

S'intueix, així mateix, la tècnica de l'estil indirecte lliure. Un estil innovador que s'atribueix a Flaubert, malgrat ja haver estat utilitzat anteriorment, sense ser etiquetat. En Roig trobem quelcom d'aquest procediment. A *Ramona, adéu* s'utilitza dos narradors externs i un d'intern, que fa parlar a mode de dietari de la protagonista, Mundeta Jover. Doncs bé, en els tres casos trobem rastre d'aquesta tècnica. Aquesta és una mostra que he extret d'un fragment en forma de monòleg interior de Mundeta Ventura: “I em vaig atabalar una mica i li vaig començar a explicar un munt de coses de la meva família. Que si estava molt contenta que la mamà fos a Siurana, que si s'enyorava com una beneïta, que si tenia la mania de veure-ho tot abans de morir-se, que si abans de la guerra tenia terres, però molt abans de la guerra, i que les hi havien pres en uns embolics familiars (...).”¹⁵⁴ Es mostra clarament com Roig prescindeix de marcadors textuais que separen la percepció entre el seu discurs i el diàleg. D'això tracta l'estil indirecte lliure: l'autor cerca la màxima llibertat per lligar les descripcions d'accions o personatges i el propi diàleg. També freqüenta en Aloma: sense cap tipus de marcador ni frontera, es penetra en la psicologia de la protagonista.

3.5 LA FAL·LÀCIA PATÈTICA

La fal·làcia patètica és un recurs retòric emprat en l'estil narratiu consistent a atribuir a objectes inanimats de la naturalesa, sentiments, pensaments i sensacions pròpiament humanes. En certa manera, podríem dir que en la natura es projecten els sentiments dels

¹⁵¹ARNAU. Op. Cit. Pàg. 112.

¹⁵²RODOREDA. *Tots els contes*. Pàg 15.

¹⁵³RODOREDA. Op. Cit. Pàg. 181

¹⁵⁴ROIG. *Ramona, adéu*. Ed. Cit. Pàg 241.

personatges. És un procediment molt utilitzat en el modernisme. És lògic doncs, que un paisatge feréstec evidenciï temor, o que la primavera simbolitzi sensualitat i alegria. És evident que es mostra de la millor forma a *Solitud*, on hem esmentat que el paisatge juga un paper protagonista i que Mila evoca en ell les seves sensacions. Destaquem per el seu valor simbòlic, la força de moldejar que el paisatge exerceix sobre els personatges, la pujada al Cimalt, sense oblidar el transcurs del temps i les estacions. Quan Mila malfia de Gaietà, pensant que ell podria ser també “una animeta dolenta”, un home més amb dèries i follies “que de vegades els fan donar empassegades”, el canvi es produeix enmig del tèrbol Pas de Llamps. En canvi, destacàvem que l'exaltació del desig femení va lligat a la primavera, com es veu en “*La festa de les roses*”. La novel·la comença a la tardor, temps coincident amb l'adaptació de la Mila. Temps que identifiquem com a gris, per la solitud en la qual Mila se sent envoltada.

Igualment, el final dur d'*Aloma* donarà entrada a l'hivern. En canvi, el clímax de la novel·la i la relació amb Robert es produeix a la nit de Sant Joan, que dona entrada a un estiu llarg i càlid.

3.6 EL LIRISME DE LA PROSA

Clarament podríem afirmar que existeix un llenguatge especial que distingeix les autores estudiades del món literari masculí: la sonoritat de les paraules, la seva calidesa i el to intimista propi de la paraula de dona. Amb ell va implícit l'ús de molts leitmotiv. “Crec que allò important que diferencia una literatura de l'altra (la d'home) és el llenguatge. El llenguatge ordena el món, i l'ordre de les dones sempre ha estat diferent, personal, únic”¹⁵⁵, diu Maria Mercè Roca, filòloga i escriptora contemporània. Es tracta d'un estil suggestiu, expressiu i plàstic. Molt efectista. Especialment, gosaria posar èmfasi en la riquesa de la llengua catalana: Lluís Albert es refereix a aquesta i a la seva adjectivació, per això ell considera que *Solitud*, per exemple, és una obra feta per llegir aquí, als països mediterranis. “Fins i tot m'han ofert de traduir-la a Xina. Com els hi pots fer entendre el capítol on mengen cargols, allà?”¹⁵⁶ L'opinió seva, des del meu punt de vista, abasta un àmbit més ampli. No és el mateix llegir la prosa de Mercè Rodoreda, Anna Murià, Carme Riera o qualsevol de les dones que he estudiat en català que en alemany o en anglès. Deixant apart l'estil femení de la dona catalana, resulta més complicat apreciar l'estil d'una autora o autor llegida en una llengua no original.

Difícilment es pot posar un nom a la sonoritat càlida que suggereix la forma d'escriure d'aquestes. Però podem concloure que el caracteritza un lirisme especial, una forma molt particular de descriure, l'ús de mots amb una sonoritat especial i la utilització de leitmotivs,

¹⁵⁵Vegeu annex “*Entrevista amb Maria Mercè Roca*”.

¹⁵⁶Vegeu annex 8.

etc, que aconsegueix crear un ambient determinat, suau, que embolcalla els fets, els personatges i les vivències. Per això, prefereix suggerir un clima íntim a base de pinzellades, abans que descriure coses amb exactitud, extensament. Això fa que al lector li arribin sensacions i emocions sense paraules concretes. Tal com si pintessin un quadre impressionista, en certa manera. Fixem-nos les tècniques que empren per aconseguir aquests objectius.

D'entrada, com hem dit, no ens trobem davant descripcions llargues sinó més aviat esquemàtiques i amb pocs detalls, tan sols els essencials. Per exemple, quan Aloma coneix Robert i ens parla sobre els seus ulls “febrosos, molt profunds”¹⁵⁷, queda entesa la seva angoixa en tan sols una primera impressió.

De la mateixa manera s'entén que es jugui amb l'elisió: el silenci narratiu. És a dir, petits detalls que insinuen una sensació o sentiment, que substitueixen també les llargues descripcions de les quals parlàvem. Per això les gotes de cera insinuen el dolor davant la mort de Dani. També és característic del lirisme el registre utilitzat, que apunta petits gestos combinats amb adjectius seleccionats. Fins i tot M. Rodoreda fa servir els signes de puntuació com a eina per suggerir: ella utilitza els punts suspensius per donar un to intimista, que, en canvi, inusualment trobem en la forma d'escriure d'un home. Una altra forma d'insinuar sensualitat de manera tènue. “El cargol estava al mig de la consola i era com si el sentís amb aquell neguit del mar a dintre... buuum...buuum”¹⁵⁸.

No oblidem quelcom assidu: les autores que he treballat utilitzen olors i pudors per representar sentiments i enumerar-los. De nou doncs, una espècie d'insinuació de característiques que es podrien descriure més concisament, però que d'aquesta forma resulten crear un clima molt més especial. La novel·la *Ramona, adéu* comença descrivint “el tuf de les boques del metro” i “l'olor de taronges fermentades”, al mateix temps que sent “la bafarada de suor de peus”¹⁵⁹ el moment en què Mundeta Ventura emprèn la cerca del seu marit, que no ha tornat de la guerra. De la mateixa manera, Colometa experimenta un barreig d'olors significatiu. “Duia a dins del nas l'olor de plomes de les escombraries de l'entrada i ara se m'hi barrejava l'olor dels hules i caminava amb les dues olors a dins del nas fins que vaig passar per davant de la perfumeria i va venir una onada d'olor de sabons i d'aigua de colònia de la bona.”¹⁶⁰ Aquestes olors, des del meu punt de vista, expressen un conjunt d'emocions que arriben de forma desordenada per recolzar el descol·locament que sofreix la noia. En Aloma, a més, trobem que al sexe, una cosa nova per l'Aloma, desconeguda i alhora clandestina, li correspon un tuf de cosa fermentada i calenta. A més, en Robert arriba acompanyat del perfum de quitrà i de l'inquietud del mar.

¹⁵⁷RODOREDA. *Aloma*. Ed. Cit. Pàg. 29.

¹⁵⁸RODOREDA. *La plaça del Diamant*. Ed. Cit. Pàg. 224.

¹⁵⁹ROIG. *Ramona, adéu*. Pàg. 35.

¹⁶⁰RODOREDA. *La plaça del Diamant*. Ed. Cit. Pàg 178.

La nit també desenvolupa una funció simbòlica especial. En *Aloma*, veiem com primerament, aquesta s'associa al somni. La nit resulta ser un espai on ella allibera les seves il·lusions i fantasies amagades durant el dia. Més endavant, coneixerà Robert, i aquesta esdevindrà sinònim de pecat, degut als múltiples encontres clandestins i amagats en escenari nocturn. De dies, Aloma seguirà sent la criatura que era, per tant, aquest espai temporal queda associat a la puresa i infantesa. Més endavant, la nit sofrirà un canvi: esdevindrà una espècie de protecció per Aloma, un refugi que l'oculta del pecat de les relacions prohibides. S'identifica amb la nit fins a fondre-s'hi. Finalment la nit és símbol de dolor i sofriment: ella és l'acompanyant d'Aloma, trista i sola després d'haver descobert la cruïlla de l'existència.

Mercè Rodoreda també utilitza sovint el contrast entre el dinamisme de la ciutat i la vida individual de les heroïnes per il·lustrar la monotonia de la protagonista. Per això, es recrea en els espais de la ciutat de Barcelona com per exemple les Rambles o Plaça Catalunya, igual com el Tibidabo i Montjuïc. El paisatge urbà sol introduir-se a través d'un passeig de la protagonista. En efecte, la vida que no dorm mai en la ciutat s'oposa a Aloma, avorrida i fastiguejada, que viu aïllada vetllant a Dani.

Amb tot, tota aquesta sèrie de recursos presentats fan de l'obra de Roig, Rodoreda, Albert o Riera més aviat poètica. Parlar d'aquesta tonalitat poètica em porta a citar, en últim lloc, l'escriptura de Maria Mercè Marçal, que manté com a fons moltes de les característiques de Rodoreda, Roig o Albert, malgrat accentuar el llenguatge poètic: els cultismes són assidus en la seva prosa, també el simbolisme de cada una de les oracions i el joc metafòric constant. Sens dubte el llenguatge assoleix la seva màxima representació en estil i en recursos retòrics. No obstant això, el lirisme hi és present: en Rodoreda, buscant la senzillesa, i en Marçal, fent que la llengua s'acosti al màxim a una poesia densa però alhora propera i intimista.

4. INTERTEXTUALITAT: L'ECO A LA LITERATURA EUROPEA

La influència de la literatura europea en la catalana es fa palesa al observar una trama de connexions en les novel·les, de motius i personatges estereotipats. Tant, que podríem col·locar Mila, de *Solitud* a l'altura d'una Anna Karenina o una Emma Bovary. El ressò personatgístic i temàtic en una literatura més àmplia i evolucionada a principis de segle XX com l'europea, que dóna a entendre les influències i la perdurabilitat d'alguns estereotips. A continuació presento una sèrie de personatges i autors comparables amb els de la literatura que he estudiat. Figures universals, de tots els temps, precedents de moltes petites heroïnes a l'àmbit català.

4.1 PENÈLOPE

A la Odissea, poesia èpica de vint-i-quatre cants, tradicionalment atribuïda a Homer, traspunta el personatge de Penèlope, dona de l'autèntic heroi, Ulisses. A la versió clàssica aquest personatge femení va lligat per complet a l'home: fill, marit i pretendents. Es pot dir que sense ells, el mite de Penèlope no tindria rellevància. De fet, aquesta és una de les denúncies de les autores contemporànies. La poesia conta que Ulisses deixà Ítaca per marxar a la Guerra de Troia, i amb ella, la seva dona i el seu fill Telèmac acabat de néixer. La seva absència duraria vint anys, durant els quals Penèlope no dubtà del retorn del seu marit: es mantení fidel a ell malgrat el gran nombre de pretendents que la volgueren festejar. Dorothy Parker, escriptora i poetessa, va escriure el 1961 que la verdadera valentia es trobava en la seva capacitat d'espera, encara que fos l'home el qui acaparà la fama. Per tal d'allunyar els pretendents durant l'absència del marit ella utilitzà un pretext: l'acabament de la mortalla que estava teixint pel seu sogre. El dia que l'acabés escolliria un nou marit. No obstant, dedicava les nits a desfer el que durant el dia teixia per tal d'evitar que arribés el dia d'acabar-la. Tot i els vint anys d'espera, s'explica que Penèlope seguí sent igual de bella i jove, i malgrat les temptacions i el penediment de no haver triat marit el dia que ell va partir a Troia, Ulisses retornà a Ítaca disfressat de captaire, la qual cosa li va permetre observar la situació. Una de les nits, quan ell preparava juntament amb Telèmac una estratègia per assassinar a la colla de pretendents, Penèlope proposà al col·lectiu masculí de disparar una fletxa amb l'arc d'Ulisses, travessant els dotze orificis que ella havia disposat. Qui ho aconseguís seria l'afortunat de contraure matrimoni amb Penèlope. Ulisses, disfressat, aconseguí el repte. Seguidament, matà els pretendents. S'explica que l'alegria d'ella fou molt gran, i que es van estimar com a la primera lluna de mel.

És ben apreciable que la història de Pènelope reencarna el simbolisme de la fidelitat,

l'espera d'una dona casta, malgrat l'agonia dels vint anys de separació. Aquest fet ens porta a incidir en la seva sexualitat insatisfeta, abandonada a les expectatives d'un retorn que no arriba. Igual que Conxa, que espera el retorn de Jaume. Igualment notem la por de Natàlia davant el possible retorn de Quimet, un cop casada de nou amb l'adrogar com una forma de sobreviure enmig l'aire mortífer de la guerra també denota una espècie de lligam amb aquest personatge clàssic.

Curiosament existeixen moltes versions d'autors contemporanis que reinterpreten el personatge tradicional d'Homer, i fins i tot llegendes durant la mateixa època, igual com cantautors que utilitzen el personatge atribuint-li a Penèlope part del protagonisme.

4.2 LEOPOLD I MOLLY BLOOM

Saltem a la literatura contemporània: James Joyce publica el 1922 una novel·la força experimental: *Ulisses*, que ha estat objecte de crítica i de múltiples interpretacions, i és considerada sovint com el màxim exponent de la literatura anglesa del s. XX. Aquesta obra relata el pas per Dublín de Leopold Bloom durant un dia qualsevol: el 16 de Juny de 1904. El títol aludeix a l'anterior novel·la que comentàvem, *La Odissea* d'Homer. I no només l'epígraf general: s'estableix tot un entremat de paral·lelismes entre les dues obres, tan lingüístics (recordem la complexitat de lectura), com retòrics i simbòlics. Centrant-nos en l'Ulises contemporani, de Joyce, podem constintuir els paral·lelismes dels quals ja parlàvem entre aquest i obres com *La plaça del Diamant*. D'entrada, la raó més senzilla és la similitud dels personatges. Ambdós principals, Natàlia i Leopold Bloom, quotidians, mundans, un més entre la massa. Els dos autors els extreuen d'un col·lectiu, sense atribuir-los una distinció especial, sinó cap altra que pogués tenir algú qualsevol: parlem en ambdós casos de novel·les que es col·lectivitzen i es poden fer universals. A més, en el segon cas el personatge resulta ser un alter-ego de l'autor. Aquesta característica no només es fa palesa en aquestes dues novel·les: Conxa, Aloma, les Mundetes, etc són també personatges col·lectivitzats. Aquesta universalitat és un dels factors que els ha arrossegat a l'èxit en una àmplia extensió: la història que presenten és ajustable a altres contextos, no exclusivament el català o l'irlandès. Pel que fa a l'estil, en ambdues novel·les s'utilitza assiduament el monòleg interior, expressant doncs, el pensament d'un personatge com una secüència lliure, com el pensament real. De fet, en el cas de Joyce, arriba a ser tan exagerat que prescindeix de signes de puntuació en l'epíleg de Molly Bloom, on hi presenta un flux lliure de pensament. Una petita digressió: també és interessant veure que aquest últim personatge femení comparteix estereotips associats a la femme-fatale. Ella, que equivaldria a Penèlope esperant, no es manté fidel al marit. Seguint amb l'estil, els dos parlen del col·lectiu: "Joves i vells, tothom a la guerra, i la

guerra els xuclava i els donava la mort. Moltes llàgrimes, molt mal per dintre i per fora."¹⁶¹ Difereixen, malgrat tot, en el caràcter intimista de Rodoreda, molt lligat a la veu femenina i al seu petit món. De nou els dos es centren en una situació de demacració constant entre persones a mesura que els conflictes avancen, una felicitat estroncada. Joyce presenta una visió molt particular de Dublín, semblant a la literatura de Balzac parlant de París. Un Dublín empobrit, miserable i paralitzat. Part de la seva literatura es centra en aquesta ciutat, igual com Rodoreda fa de Barcelona l'escenari de moltes de les seves obres. La importància, fins a cert punt, del rerefons històric, sorgeix en la lectura de les dues obres. En certa manera es podria considerar que admeten dos tipus de lectures: una, amb el propòsit de posar èmfasi a una història i un context i una altra fixant-nos en l'estil acurat i emblemàtic de les dues obres, encara que tan diferent entre elles: a Joyce ja l'hem titllat d'experimental i aparentment caòtic, intentant també estructurar la novel·la de la mateixa forma que *La Odissea*. Ella, un text de caire poètic i simbòlic.

4.3 L'ALOMA DE LLULL

"Les condicions en què Evast desitjava a la seva dona estaven en Aloma i aquells que buscàven dona per Evast segons la seva voluntat, van ser certificats de les bones costums d'Aloma".¹⁶² Aquest fragment és llegit pel tiet d'Aloma en el transcurs de la novel·la del mateix nom. Ell és qui tria el nom a la seva neboda inspirant-se en el llibre de Ramon Llull "*Llibre d'Evast e Aloma i de Blanquerna son fill*". El nom d'Aloma significa bellesa i perfecció, i guarda relació doncs, amb la significació del llibre de Llull. Llull inicia la narració amb el casament cristià d'Evast i Aloma. És entenedor doncs, que per una noia innocent com Aloma, el tiet escollís un nom que denotés tanta puresa i castedat, tanta perfecció i bellesa. Tanmateix, la innocència es veurà esmenada en la pèrdua de la virginitat, i Aloma es sentirà culpable.

4.4 LA LITERATURA DE GUSTAVE FLAUBERT

La influència de la gran obra de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, es posa de manifest en les obres treballades. Moltes autores tenen en compte la figura d'Emma Bovary alhora de mostrar el desencaix entre ficció i realitat que tan aquesta heroïna com altres sofreixen. Ja hi hem dedicat un apartat, per això m'agradaria destacar altres paral·lelismes que guarda l'estil propi de les autores catalanes del XX i el de Flaubert. A aquest se'l considera l'introducció del monòleg interior i l'estil indirecte lliure, tècniques que tan protagonisme prenen en l'estil de la majoria d'obres que hem comentat. És força difícil concretar si

¹⁶¹RODOREDA. Op. Cit. Pàg. 166

¹⁶²RODOREDA. Op. Cit. Pàg. 8

realment ell fou l'iniciador, però si un dels principals representants. El senzill fet de crear una heroïna d'alta complexitat psicològica ja guarda similituds amb la de les heroïnes de la literatura catalana. D'altra banda, fixant-nos en qüestions més estilístiques, trobem una tècnica que es fa present en Madame Bovary i de la qual trobem petja en Aloma i altres novel·les estudiades. Flaubert recorre a la descosificació de les persones, com en l'escena del ball en la festa d'alta societat i a la personificació d'objectes, com la tabaquera d'un dels personatges que encisen Emma. En la literatura de Rodoreda, els gats, savis consellers del futur que Aloma ha d'escollir prenen trets quasi humans al convertir-se en confessors de la protagonista. Per contra, les veïnes sorgeixen en forma de col·lectiu, reforçant la idea de conjunt; es tracta de figures purament ornamentals, doncs.

4.5 LA LITERATURA DE HENRIK IBSEN

Henrik Ibsen guarda certa relació amb Caterina Albert. Ell, és un dels exponents del modernisme europeu i ompla la necessitat d'innovar de l'escriptora en alguns motius que ella introdueix en Solitud. El cop de porta de *Casa de nines* representa el trencament amb la vida anterior, dependent del patriarca, cenyida totalment al codi moral de la societat de l'època. El ressò d'aquest cop no es centra en el senzill gest, sinó que es mitifica, fent que en la novel·la ja esmentada de Caterina Albert aquest leitmotiv es repeteixi (metafòricament) quan Mila, després d'haver assolit la individualitat personal i d'haver tastat la cruesa dels homes, decideixi emprendre el destí personal, igual que Nora. Certament, és lògic que Albert es fixés en la literatura europea. Ella va ser un dels màxims exponents del modernisme català, encara que aquest fet li va costar que la titllessin amb noms negatius. Sense mirar al detall, Solitud planteja arrels d'existencialisme: l'estada a la muntanya constitueix un procés de despertar espiritual en la persona de la Mila que la distingeix d'un col·lectiu ignorant. Albert estableix doncs, un parell de personatges contraris: d'una banda Gaietà, el pastor que reencarna la figura de l'artista modernista, i que guiarà Mila fins que pensi que ja ha assolit el coneixement suficient, i, en segon lloc, l'Ànima, personatge sinistre que reencarna la naturalesa, la matèria, i per tant la fatalitat final del destí: la violació de Mila. El primer, en canvi, reorganitzarà el seu món, fent-li obrir el pensament a tot allò invisible als ulls.

Des del meu punt de vista, els finals d'ambdues obres són paral·lels. Nora afirma que "tinc altres deures tan sagrats com aquests", com a resposta al que Helmer li recorda: els deures amb el seu marit i els fills. Els deures amb si mateixa li resulten ser encara més importants. "Per damunt de tot sóc un ésser humà com ho puguis ser tu".¹⁶³ Afirmant que en un matrimoni hi ha d'haver llibertat total per a totes dues parts, Nora abandona la

¹⁶³IBSEN, Henrik. *Casa de nines*. Pàg. 114

família, igual com Mila abandona Matias, el marit a dalt la muntanya, per anar “on Déu voldrà”. Prega, a més, al seu marit, que no la segueixi, perquè sinó “Te... mataria”.¹⁶⁴ És evident doncs, que comparteixen la transgressió dins dues èpoques diferents.

4.6 SAFO DE MITILENE

Sarah T., el personatge que narra part de la vida de Renée Vivien des de la seva perspectiva d'investigadora (en l'obra *La passió segons Renée Vivien*), titlla a aquesta amb el nom *Safo 1900*, com ja comentàvem. Certament, fa referència a Safo de Mitilene (Lesbos, s. VII aC- Lèucada, s. VI aC), una de les influències de les quals la poetessa beu per escriure la seva obra. Forma part del grup dels *nou poetes lírics*. Aquesta poetessa, qualificada per el filòsof Plató com *la desena musa*, tracta en la seva obra poètica la passió amorosa com a sentiment que s'emporta l'home manifestant-se en ell com a desig o melancolia. Un sentiment intents, per tant, que enfoca des de l'òptica femenina: parla de l'amor lèsbic. L'homosexualitat, a la Grècia Antiga, no era, ni molt menys, reprimida; ben al contrari: era exaltada en representacions artístiques per la seva sensualitat i bellesa. En el cas de Safo, la seva obra va ser rebuda amb gran entusiasme des de l'antiguitat: era recitada i molt coneguda, fins i tot se'n van fer bustos de la seva figura. Safo doncs, és reconeguda com un emblema del lesbianisme i com a figura que el va propagar durant *la seva vida*. Gràcies a ella, el lesbianisme es posa de manifest en altres temps: s'havia arribat a dubtar que existís anteriorment. A tall d'exemple, en l'únic poema que ens ha arribat per complet d'ella “*Himne en honor a Afrodita*”, ella prega a aquesta deessa ajuda per aconseguir l'objecte femení del seu amor. De fet, és sabut que rendeix culte a la seva figura ensenyant música, poesia i altres arts entre grups de dones joves. Tot plegat constitueix una bona síntesi de la seva obra.

*¡Tú que te sientas en trono resplandeciente,
inmortal Afrodita!
¡Hija de Zeus, sabia en las artes de amor, te suplico,
augusta diosa, no consientas que, en el dolor,
perezca mi alma!
Desciende a mis plegarias, como viniste otra vez,
dejando el palacio paterno, en tu carro de áureos atalajes.
Tus lindos gorriones te bajaron desde el cielo,
a través de los aires agitados por el precipitado batir de sus alas.
Una vez junto a mí, ¡oh diosa!, sonrientes tus labios inmortales,
preguntaste por qué te llamaba, qué pena tenía,*

¹⁶⁴ALBERT. Op. Cit. Pàg 305

*qué nuevo deseo agitaba mi pecho,
y a quién pretendía sujetar con los lazos de mi amor.
Safo, me dijiste, ¿quién se atreve a injuriarte?
Si te rehuye, pronto te ha de buscar;
si rehúsa tus obsequios, pronto te los ofrecerá él mismo.
Si ahora no te ama, te amaré hasta cuando no lo desees.
¡Ven a mí ahora también, líbrame de mis crueles tormentos!
¡Cumple los deseos de mi corazón, no me rehúses tu
ayuda todopoderosa!*

Lamento:

*Dulce madre mía, no puedo trabajar,
el huso se me cae de entre los dedos
Afrodita ha llenado mi corazón
de amor a un bello adolescente
y yo sucumbo a ese amor.*

5. CONCLUSIONS

Si he triat desenvolupar aquest treball, ha estat perquè crec que les desigualtats de gènere són encara presents al món accentuades per la publicitat, el cinema, la indústria musical, els estereotips i un llarg etcètera de comportaments socials. Començaré per reformular la pregunta que introduïa a la introducció: Existeix una literatura femenina? Fet el treball, convinc respondre que sí. Encara que a vegades costi de reconèixer-ho com a cert, les circumstàncies i el context històric han fet que el que escriu una dona es distingeixi de com ho faria un home. A. Charlon també es qüestiona l'existència d'una novel·la femenina, i argumenta la seva resposta (afirmativa) posant en comú allò escrit per M. T. Vernet, D. Montserdà, C. Monturiol, i contemporànies com ara Isabel-Clara Simó. Conclou que totes escriuen sobre el malestar de viure i de les dificultats de la dona. Novel·les de dones “en situació de ruptura”¹⁶⁵, per tant. Segons Maria Mercè Roca, escriptora contemporània així és: “És fàcil de saber si una novel·la està escrita per un home o una dona.” Ara bé; és personal considerar això com a positiu o negatiu. Comparem. Posem l'exemple d'un home que escriu sobre dones: Miquel Llor. L'adjectivació, en ell, és de termes més tècnics. No suggereix, sinó que deixa les coses clares. Les seves descripcions comprenen una realitat tangible, menys poètica que la de Marçal o Riera. L'estil aboca en un clima dens, per tant; veiem com descriu un dia de Setmana Santa: “[...] compunció ritual; abstinència suculenta; dejunis llaminers; ciris enflocats; clavells encesos; refrec de glacé; mantellines aromades de pomes del calaix; processó nocturna, carnavalesca; dol oficial [...]”.¹⁶⁶ Rodoreda, en canvi, insinua les circumstàncies, embolcalla l'acció: “El mar feia una olor molt forta. Una barqueta que estava quieta a la vora d'un remolcador es va engegar tot d'una cap a la sortida del port. De mica en mica el moll s'anava omplint. L'aigua i el sol posaven teranyines de claror a la proa d'un vaixell que tenia el nom escrit amb lletres estranyes. La cadena de l'àncora tibava. Hi havia una llum tan blanca que feria els ulls.”¹⁶⁷ Generalment, Rodoreda és més “planera”. Fins i tot es nota en l'ús de les formes verbals: ella opta pel passat perifràstic (“A la nit estava tant nerviosa que no va poder dir res a Robert”¹⁶⁸), mentre en la literatura de Llor és força habitual l'ús del passat simple (“La xarxa es nuà, subtil, de tertúlia a tertúlia, del cafè al casino”¹⁶⁹). No obstant, comparteixen algunes característiques d'estil: en *Laura a la ciutat dels sants* (1931) l'ús del leitmotiv és un recurs mitjançant el qual s'expressa la vivència. La boira, les campanes, el trepitjar de l'amo que encara fa més

¹⁶⁵CHARLON. *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana*. Pàg 213.

¹⁶⁶LLOR. *Laura a la ciutat dels sants*. Pàg. 28.

¹⁶⁷RODOREDA. Op. Cit. Pàg. 161.

¹⁶⁸RODOREDA. Op. Cit. Pàg. 104.

¹⁶⁹LLOR. Op. Cit. Pàg. 61.

gran el silenci, etc, esdevenen elements simbòlics que connoten una realitat opressora, de terrible soledat, per la protagonista. Tampoc oblidem que *Laura a la ciutat dels sants* és una novel·la d'introspecció psicològica, però de perspectives més àmplies. El narrador focalitza la seva atenció en varis personatges, no com en el cas d'*Aloma* o *La plaça del diamant*, on només parla la dona. Els temes són força anàlegs als d'obres de Rodoreda i a la d'altres autores d'aquest treball: el ventall inclou la submissió en l'home, la dona objectualitzada, la maternitat desgraciada, el desencaix en un món masculista, l'adulteri, entre d'altres. Val a dir, considero que malgrat Llor ens presenta una noia de cultura superficial i de poques idees, escriure la vida d'una dona com ella, la qual es topa amb un home titllat d'animal (Tomàs) ja evidencia un cert respecte cap al gènere femení, un coneixement del funcionament de la realitat i en extensió, un respecte cap a les autores en el camp literari. Però el cas de Miquel Llor és només un exemple. Amb ell no podem arribar a conclusions fiables, perquè trobem models d'escriptors que són encara més radicals escrivint de dones. J. M. Sagarra, en l'obra *Vida privada* diu que “A Barcelona començava a ser de moda que les dones es decidissin una mica pel cantó de la intel·ligència.”¹⁷⁰ Una última qüestió que em plantejo: Fins a quin punt aquest tractament de la dona evidencia el temor que va causar veure les noves aspiracions femenines invadint un camp fins aleshores exclusiu dels homes?

Encara que vaig decidir donar aquest enfocament final al treball, no era la intenció inicial: m'havia plantejat de projectar-lo des d'un punt de vista més històric i social. Veure la fidelitat amb què la literatura femenina mostrava i interpretava la història, la realitat de la dona. Però per bo o per dolent, la recerca és finita: no podia abastar un tema tan general com és la literatura sense focalitzar una mica les intencions. Val a dir, la literatura parla d'història i situa els fets en un marc temporal en aquests casos, real. Però la de dona és una literatura psicològica; és a dir, les autores expliquen i suggereixen des de la seva òptica, més aviat creant els personatges fruit del seu imaginari que no pas amb la intenció de reflectir amb ells la història. El territori que exploren és el seu propi mosaic de sentiments interiors. Cito de nou Anne Charlton, amb una observació molt encertada: “escriuen els personatges femenins des de dins mentre miren els personatges masculins [...] és la mirada femenina, una mirada essencialment analítica”.¹⁷¹ És per això que el ventall de personatges no inclou les milicianes, les primeres dones amb fusell a mà d'Europa, que pretenien actuar revolucionant en l'època de la Guerra Civil. Un exemple heroic, però força efímer. De la mateixa manera, no es fa esment de les intel·lectuals exiliades el 1939 al final de la Guerra Civil Espanyola, de les quals Marta Pessarrodona parla en la seva obra *l'Exili violeta* (2010), dones que abandonen el país per la por a les represàlies, amagant-se a altres terres, descoratjades del tot per reconstruir la seva

¹⁷⁰SEGARRA, Josep Ma. “Vida privada”. Pàg. 180.

¹⁷¹CHARLTON. Op. Cit. Pàg 213.

trajectòria. El llibre citat també visiona les associacions femenines, el seu paper en les universitats, etc. Tampoc no n'he trobat menció, d'aquests últims casos. En definitiva: la literatura femenina no és del tot facsímil de la història.

Què m'ha permès el treball? Veure l'evolució que el tema ha sofert, d'entrada: des de Víctor Català (la cito pel pseudònim per fer-ne notar l'ús) i tantes altres amb dificultats per accedir a un món de líders masculins, passant per M. A. Capmany i M. Roig, fins a la literatura contemporània de Marçal i Barbal. El desenvolupament de la seva escriptura ve condicionat pel moviment feminista, en efecte, que neix segurament amb Dolors Montserdà o Carme Karr. Efectivament, la literatura era un bon mitjà per aconseguir un canvi de mentalitats a principis de segle passat. Però el feminisme es manté en termes moderats i conservadors, accentuats per la religió i pels ideals masculins. Prendrà volada amb nous noms com M. Aurèlia Capmany o Montserrat Roig, cada cop més obert, buscant no tan sols el respecte a la dona sinó obrir un ventall de possibilitats més amplis en educació, cultura, etc. Roig en diu que “No hi ha dubte que els esforços de les crítiques feministes, de les bones crítiques feministes, ens han afirmat a les dones que escrivim com a escriptores”¹⁷² en el seu llibre “*Digues que m'estimes encara que sigui mentida*”. De les més contemporànies també en tenim noms que ressalten. Isabel-Clara Simó, com dèiem, n'és una de les més significatives. La tasca no ha finit, però. Des de l'experiència que me n'ha donat aquesta recerca, mantenir-me a la línia comparativa entre autores m'ha fet adonar que, totes elles, formen part d'un col·lectiu que sense fer soroll, ha anat construint el mateix camí. Tanmateix, una trajectòria que no hem d'ignorar: “Els llibres escrits per dones han servit per mostrar a les lectores que formen part d'una col·lectivitat, d'un grup diferent que cal fer visible i evitar que es dilueixi en els altres. És a dir, els ha permès passar de la consciència individual a una consciència col·lectiva”¹⁷³, en conclou M. Mercè Roca.

Res més. Segur que encara queden moltes coses per comentar sobre l'obra analitzada: la literatura ofereix moltes lectures. Tanmateix, em sento satisfeta de l'efecte que en mi ha provocat aquest treball. Encara que a moments hagi arribat a ser una mica “ofegador” en guardo una boníssima experiència i un munt d'aprenentatge adquirit. Igualment, en petita mesura, m'agradaria pensar que puc haver aportat el meu granet de sorra en un camp que diu molt de nosaltres.

¹⁷²ROIG. *Digue'm que m'estimes encara que sigui mentida*. (1991) Pàg. 77.

¹⁷³Vegeu annex 7.

6. FONTS D'INFORMACIÓ

BIBLIOGRAFIA

- ALBERT, Caterina_ *Solitud*. Barcelona: Editorial Selecta (1976)
- ALBERT, Caterina_ *La infanticida i altres textos*. Barcelona: La sal. Edicions de dones (1984)
- ALEMANY, Joaquina et al._ *Homenatge a l'escriptora Caterina Albert* (1991)
- ARNAU, Carme_ *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*. Barcelona: Ed 62 (1979)
- AYMERICH i PESSARRODONA, Pilar i Marta_ *Mercè Rodoreda. Un retrat*. Barcelona: Inst Cat de la Dona (2002)
- AYMERICH i PESSARRODONA, Pilar i Marta_ *Caterina Albert. Un retrat*. Barcelona: Inst Cat de la Dona (2004)
- BARBAL, Maria_ *Pedra de tartera*. Barcelona: La Magrana (2001)
- BOIX i BOIX, Lurdes i Jordi_ *Els paisatges de Caterina Albert i Paradís, Víctor Català*. Barcelona: Ajuntament de l'Escala (2005)
- CAPMANY, Maria Aurèlia_ *Feliçment, jo sóc una dona*. Barcelona: Nova Terra (1969)
- CHARLON, Anne_ *La condició de la dona en la narrativa fememina catalana*. Barcelona: Ed 62 (1990)
- EL HACHMI, Najat_ *L'últim patriarca*. Barcelona: Planeta (2008)
- FERRATER, Gabriel_ *Tres prosistes: Joaquim Ruyra, Víctor Català i Josep Pla*. Barcelona: Empúries (2010)
- FLAUBERT, Gustave_ *Madame Bovary*. Barcelona: Catedra (2010)
- GABANCHO, Patrícia_ *La rateta encara escombra l'escaleta*. Barcelona: Ed62 (1982)
- IBSEN, Henrik_ *Casa de nines*. Barcelona: Institut del teatre de la Diputació de Barcelona (1997)
- LLOR, Miquel_ *Laura a la ciutat dels sants*. Barcelona: Selecta (1931)
- MARÇAL, Maria Mercè_ *Bruixa de dol*. Barcelona: Educaula (2006)
- MARÇAL, Maria Mercè_ *La passió segons Renée Vivien*. Barcelona: Columna (1994)
- MURIÀ, Anna_ *Joana Mas*. Barcelona: Llibreria Catalonia (1933)
- NOVALIS, (von Hardenberg), F.L._ *Heinrich Von Kleist. Novel·les i narracions romàntiques*. Barcelona: Edicions 62 i "la Caixa" (1981)
- PESSARRODONA, Marta_ *L'exili violeta*. Barcelona: Meteora (2010)
- REAL, Neus_ *Les novel·listes dels anys trenta: obra narrativa i recepció crítica*. Barcelona: Pub de l'Abadia de Montserrat (2006)
- ROCA, Maria Mercè_ *El món era fora*. Barcelona: Planeta (2001)
- RODOREDA, Mercè_ *Aloma*. Barcelona: Edicions 62 (1980)

- RODOREDA, Mercè_ *La plaça del Diamant*. Barcelona: Diputació de Barcelona (2008)
- ROIG, Montserrat_ *El temps de les cireres*. Barcelona: Edicions 62 (2001)
- ROIG, Montserrat_ *Ramona, adéu*. Barcelona: Educaula (2010)
- RIERA, Carme_ *Jo pos per testimoni les gavines*. Barcelona: Laia (1979)
- RIERA, Carme_ *Te deix, amor, la mar com a penyora*. Barcelona: Columna (2004)
- SEGARRA, Josep Maria_ *Vida privada*. Barcelona: Aymà (1977)
- TRIADÓ, PENDÁS, TRIADÓ, Juan Ramon, Maribel, Xavier _ *Història de l'art (nova edició adaptada a les noves PAU)*. Barcelona: Vicens Vives (2010)
- VERNET, Maria Teresa_ *Les algues roges*. Barcelona: La Sal (1986)

VIDEOGRAFIA

- OLLER, Josep_ *Mercè Rodoreda. Els miralls interiors*. Barcelona: Iniciatives audiovisuals (1992)
- OLLER, Josep_ *Víctor Català. El jo contra l'entorn*. Fundació països catalans (2005)
- BETRIU, Francesc_ *La plaça del Diamant*. Barcelona: Figaro films (1982)

RECURSOS ELECTRÒNICS

Associació d'escriptors en llengua catalana (AELC): <http://www.escriptors.cat>

<http://www.escriptors.cat/autors/rodoredam/> [Consultes varies durant el Juliol 2011]

<http://www.escriptors.cat/autors/albertc/> [Consultes varies durant el Juliol 2011]

<http://www.escriptors.cat/autors/marcalm/> [Consultes varies durant el Setembre 2011]

<http://www.escriptors.cat/autors/capmanyma/> [Consultes varies durant el Setembre 2011]

<http://www.escriptors.cat/autors/muriala/> [Consultes varies durant el Setembre 2011]

<http://www.escriptors.cat/autors/vernetm/> [Consultes varies durant l'Agost 2011]

<http://www.escriptors.cat/autors/llorm/> [Consultes varies durant el Juliol 2011]

<http://www.escriptors.cat/autors/barbalm/> [Consultes varies durant l'Octubre 2011]

<http://www.escriptors.cat/autors/rierac/> [Consultes varies durant l'Agost 2011]

<http://www.escriptors.cat/autors/roigm/> [Consultes varies durant l'Octubre 2011]

http://www.escriptors.cat/?q=publicacions_literatures_articles_nash [8 de Gener 2011]

UOC- INSTITUT RAMON LLULL- INSTITUT DE LES LLETRES CATALANES

<http://www.lletra.uoc.edu> [Consultes varies]

CENTRE DE DONA I LITERATURA - Universitat de Barcelona

<http://www.ub.edu/cdona> [Consultes varies durant el Juliol i Agost 2011]

Biblioteca de Catalunya - Dep. De Cultura (GENERALITAT DE CATALUNYA)

<http://www.bnc.cat> [Consultes varies durant el Desembre 2011]

Correspondència entre Caterina Albert i Joan Maragall (Arxiu Maragall)- Biblioteca de Catalunya, fons Maragall.

<Http://mdc.cbuc.cat/cdm4/document.php?/cisoroot=/epistolari&cisopr=9469&rec=5>

[8 de Novembre 2011]

FUNDACIÓ MARIA MERCÈ MARÇAL

<http://www.fmmm.cat> [Consultes varies durant l'Octubre 2011]

BLOC D'ODETTE ALONSO (poetessa, narradora i assagista cubana)

<http://saficas.blogspot.com/2008/10/rene-vivien-una-safo-en-pars.html> [2 de Novembre 2011]

BLOC DE MIQUEL LOPEZ CRESPO, escriptor (SA POBLA, MALLORCA, 1946)

<http://pobler.balearweb.net/post/78244> [7 de Gener 2011]

DICCIONARIS EN LÍNIA

<http://dcvb.iec.cat/> [Consultes varies]

<http://www.naciodigital.cat/diccionaris> [Consultes varies]

Guies de lectura de l'editorial Cruïlla

PARÉ i MARTÍN, Pep i Enric_Ramona, adéu:

<http://llenguacat.wikispaces.com/file/view/guia+de+lectura+ramona+adéu.pdf>

MARTÍN, Enric_ *Madame Bovary*:

<http://llenguacat.wikispaces.com/Ffile/view/guia+de+lectura+madame+bovary.pdf>

MARTÍN, Enric_ *Laura a la ciutat dels sants*:

<http://llenguacat.wikispaces.com/file/view/guia+de+lectura+laura+a+la+ciutat+dels+sants.pdf>

FONTS PRIMÀRIES

Casa-museu El clos del pastor (arxiu Víctor Català). L'escala (actualment tancat al públic).

- Manuscrit de *Solitud* i pròleg original**
- Manuscrit de *A flor de jorn***
- Correspondència diversa.**

7. ANNEXOS

Annex 1. Galeria d'imatges de les autores treballades



*Caterina Albert (1869-1966).
Escrigué La infanticida (1898), El cant dels mesos (1901), Drames rurals (1902), Solitud (1905) entre d'altres.*



*Maria Teresa Vernet (1907-1974).
Escrigué El perill (1930), Presó oberta (1931), Les algues roges (1934) entre d'altres.*



*Mercè Rodoreda (1908-1983).
Escrigué Aloma (1938), La plaça del Diamant (1962), El carrer de les Camèlies (1966), Mirall trencat (1974) entre d'altres.*



*Anna Murià (1904-2002).
Escrigué Joana Mas (1933), La peixera (1938), Via de l'est (1946), El llibre d'Eli (1982) entre d'altres.*



Carme Riera (1948). Escrigué Joc de Miralls (1989), Te deix amor la mar com a penyora (1975), Jo pos per testimoni les gavines (1977) entre d'altres.



Maria Barbal (1949). Escrigué Pedra de Tàrtera (1985), Mel i metzines (1990), País íntim (2005) entre d'altres.



Maria Aurèlia Capmany (1918-1991). Escrigué Necessitem morir (1952), Betúlia (1956) El gust de la pols (1962), Feliçment jo sóc una dona (1969) entre d'altres.



Montserrat Roig (1946-1991). Escrigué Molta roba i poc sabó... i tan neta que la volen (1970), Ramona, adéu (1972), El temps de les cireres (1977), L'agulla daurada (1985) entre d'altres.



Maria Mercè Marçal (1952-1998). Escrigué Cau de llunes (1977), Bruixa e dol (1979), La passió segons Renée Vivien (1994), Jocs de màscares (1995) entre d'altres.



Il·lustració 1. Renée Vivien (Pauline Mary Tarn), a l'esquerra, i Natalie Clifford Barney (a la dreta). Aquesta última també apareix a la novel·la de Marçal, donat que va existir realment i va tenir una relació amb la primera. Trobo important notar la vestimenta de Renée, generalment pròpia d'home, que despertava comentaris però la feia encaixar molt bé dins el món de la bohèmia parisenca.

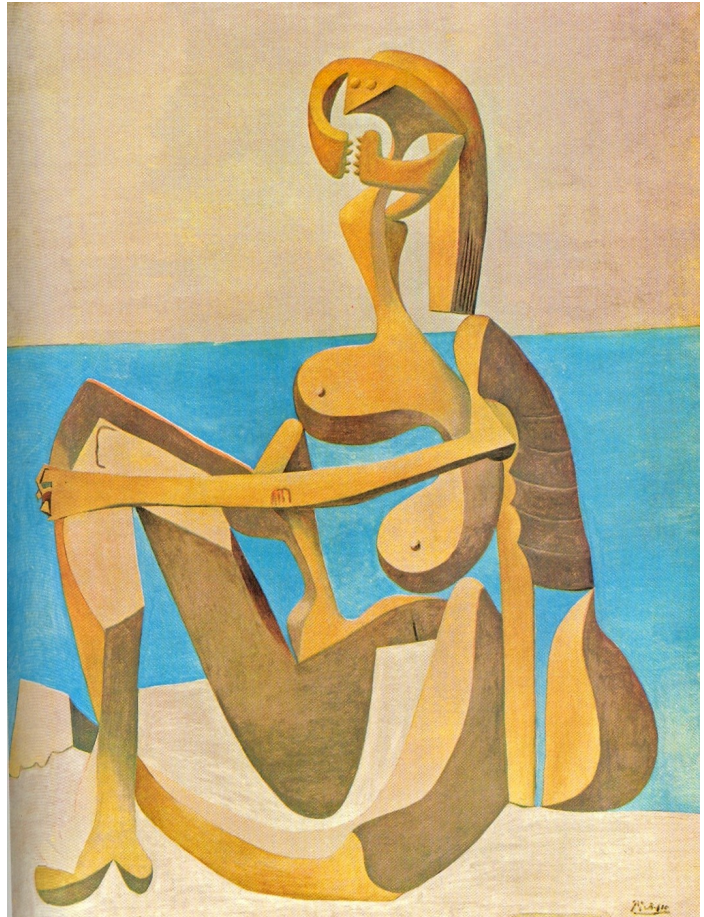


Safo de Mitilene (Lesbos, s. VII aC- Lèucada, s. VI aC). La desena musa, segons Plató.

Annex 2. Referents artístics que il·lustren les heroïnes literàries del s. XX

Banyista asseguda, de Pablo Picasso (1930)

Aquesta pintura, lligada a l'estil del cubisme, presenta la dona desnaturalitzada per complet: és l'antítesi de la dona ideal. Per les seves característiques, sembla que es tracti d'un animal, amb la seva respectiva cuirassa o closca, que la protegiria en tota l'esquena. Cal que ens fixem amb un detall: el cap i el rostre encara està més plenament desnaturalitzat, sembla que es tracti d'una armadura tot plegat, i que el cap estigui protegit per l'avental. De fet, si ens fixem, però, en la forma del què vindria a ser la boca, trobem una espècie de forat vertical tot ple de serretes. El que està intentant transmetre l'autor, és el mite de la *vagina dentata*, del llatí. Molts mites es basen en aquest motiu: es volia fer prendre atenció a l'hora del coit en els homes, perquè el seu aparell reproductor en sortiria, òbviament, abstret de tot poder: pèrdua de la virilitat de l'home en el coit, per l'amenaça que presenta l'aparell reproductor femení.

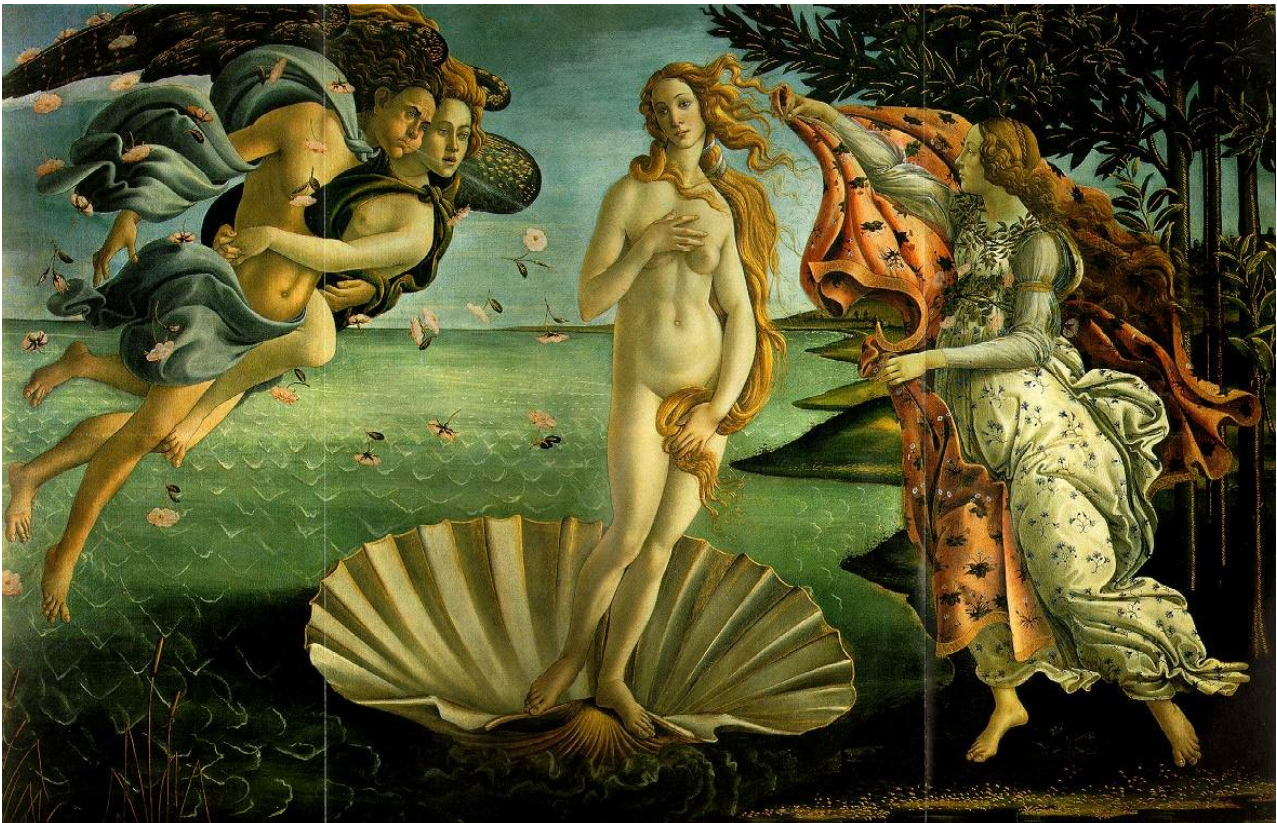


Pintura 1.

La primavera, de Sandro Botticelli (1477-78)*Pintura 2*

El quadre presenta una atmosfera de fàbula mitològica en la que es celebra un ritual pagà a la primavera. El conjunt de vuit personatges mostra gran dinamisme, a més, destaca l'expressió serena en tots, i la il·luminació, que denoten harmonia. Igual com en *El naixement de Venus*, Botticelli hi representa un ideal femení de bellesa confeccionat a partir de petits gestos en els personatges. A més, notem que l'espai és força bucòlic: l'autor també busca la naturalesa ideal. Hi trobem representat, doncs, un ideal femení de bellesa.

Montserrat Roig al·ludeix als cossos que pinta Botticelli a la pintura per representar les curves del cos de Mundeta Claret.

El naixement de Venus, Sandro Botticelli (1482-1484)*Pintura 3*

Segons explica la llegenda, la deessa de l'amor, Venus, neix dels genitals del Déu Urà, tallats pel seu fill Crono i llançats al mar. Tanmateix, el títol no s'ajusta ben bé al quadre: representa més aviat el moment en què Venus arriba sobre la cloïssa a la platja. És empesa pels Déus enmig d'una pluja de flors. A més, a la dreta del quadre apreciem una figura que es podria considerar la personificació de l'estació de la Primavera, ja que la vol cobrir amb un llençol amb motius florals.

A més, la deessa pagana es representa despullada i de grans dimensions (encara que desproporcionades): en el Renaixement es recupera la nuesa dels cossos, considerada pecat en l'Època Medieval. Simbolitza immaterialisme. La postura del *contrapposto*¹⁷⁴ compagina a la serenitat del cos i es suma amb l'espai que serveix de marc: la naturalesa solitària i ideal, en harmonia amb el personatge. Una vegada més, Botticelli plasma un ideal femení de puresa i bellesa, més que l'amor carnal o el plaer.

De nou, M. Roig compara Mundeta Jover amb la Venus de Botticelli, per la seva fragilitat i bellesa.

¹⁷⁴És una forma de disposar el cos humà en una escultura o pintura, consistent en equilibrar la massa corporal al voltant d'un eix vertical, per tal d'evitar la simetria i la frontalitat que indueixen al hieratisme. Característic doncs, de l'art clàssic i el Renaixement.

Casta Susana, de Gentileschi i Metsys



Pintura 4. (D'Artemisia Gentileschi)



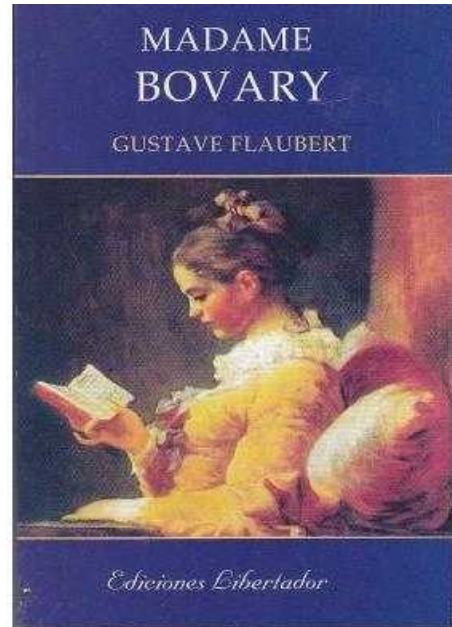
Pintura 5. (De Metsys)

La història de Susana apareix en el llibre de Daniel. La narració explica que ella, una noia jove, s'ha d'enfrontar a uns ancians malvats, mentre segueix sent pura i honrada. Susana està casada amb Joaquim i té fills. El seu home és ric i prestigiós. Més enllà de demostrar que l'edat no és un factor que indiqui maduresa i que les aparences enganyen, Susana il·lustra la figura d'una noia pura i casta, que ha de vèncer la temptació i es manté aïllada del plaer carnal. Per aquesta raó Mundeta Jover explica sentir-se com a Casta Susana al no ser desitjada pel marit.

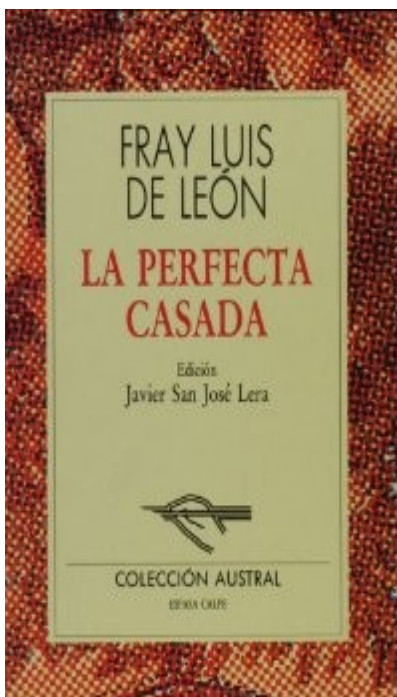
Annex 3. Referents literaris que il·lustren les heroïnes literàries del s. XX



Il·lustració 2. Fotograma de la versió cinematogràfica de Madame Bovary.



Il·lustració 3. Una edició popular de Madame Bovary.



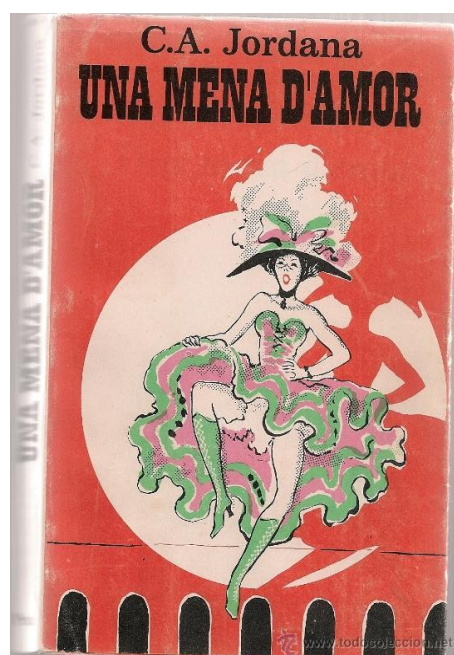
Il·lustració 4. La perfecta casada, obra de Fray Luis de León, descriu el comportament de la dona ideal en el matrimoni.



Il·lustració 5. Carola Milà llegeix les elegies i els sonets de Louis Labé, una autora feminista.



Il·lustració 6. Algunes portades de la revista *La dona catalana*, la qual va esdevenir molt popular entre el públic femení durant la República. Col·labora en la construcció de la seva identitat.



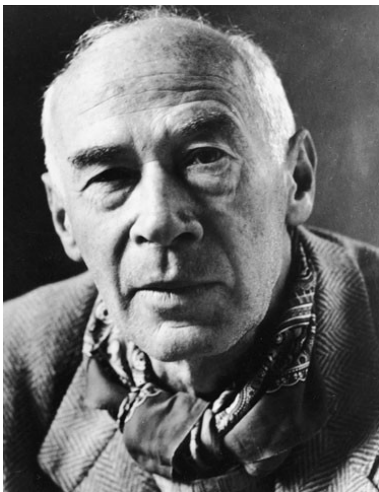
Il·lustració 7. El llibre que compra Aloma en una de les seves passejades. *Una mena d'amor*, tracta la temàtica sexual sense retrets.



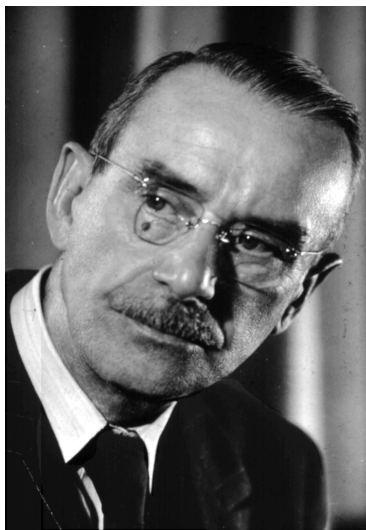
Il·lustració 8. Thomas Hardy escriu Teresa dels Urbervilles. La protagonista de la novel·la és un model de dona pura.



Il·lustració 9. Aquest és Paul de Kock. El col·lectiu masculí s'identifica en una de les seves obres: El buen muchacho.



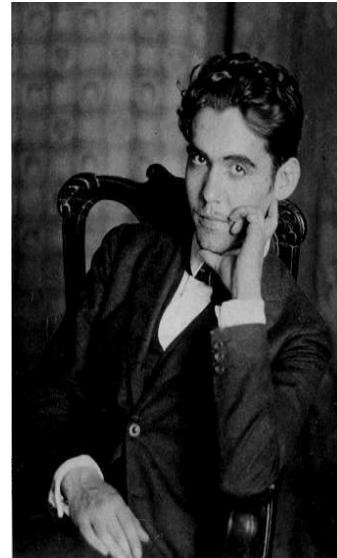
Il·lustració 10. Un altre autor que conforma el ventall masculí de referents: Henry Miller.



Il·lustració 11. Thomas Mann, un escriptor de principis de segle XX beu de la filosofia de Goethe, Freud, Schopenhauer, Nietzsche i la Bíblia. Un altre referent pels homes.



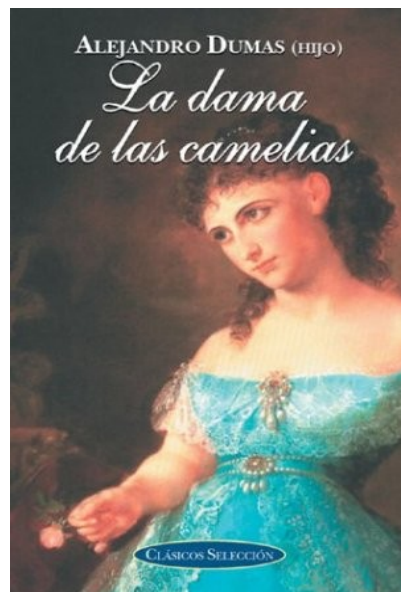
Il·lustració 12. William Faulkner, narrador i poeta americà: en la seva obra hi predomina el drama psicològic.



Il·lustració 13. F. Garcia Lorca i els seus versos confinen part del món rosa de Carola Milà, Aloma i les Mundetes.



Il·lustració 14. La Regenta, obra de L. Alas Clarín. Ana Ozores, la protagonista, sofreix bovarisme. Una novel·la igualment llegida pel col·lectiu femení.



Il·lustració 15. La dama de les camèlies, de A. Dumas reflexa el tema de la prostitució i els perjudicis socials.

Annex 4. Referents cinematogràfics que il·lustren les heroïnes literàries del s. XX



*Il·lustració 16. Jeanette MacDonald
(protagonitza El desfile del amor).*



*Il·lustració 17. Janet Gaynor
(protagonitza Amanecer).*



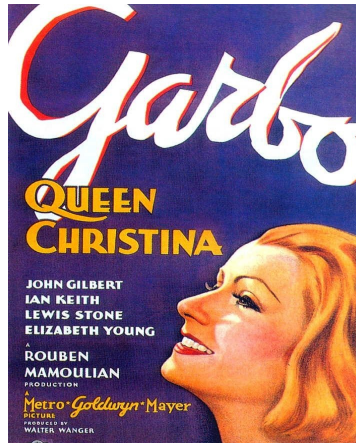
*Il·lustració 18. Maurice Chevalier
(protagonitza El desfile del amor).*



*Il·lustració 19. Greta Garbo
(protagonitza La reina Cristina
de Suècia).*



Il·lustració 20. George O'Brien. Protagonitza Amanecer.



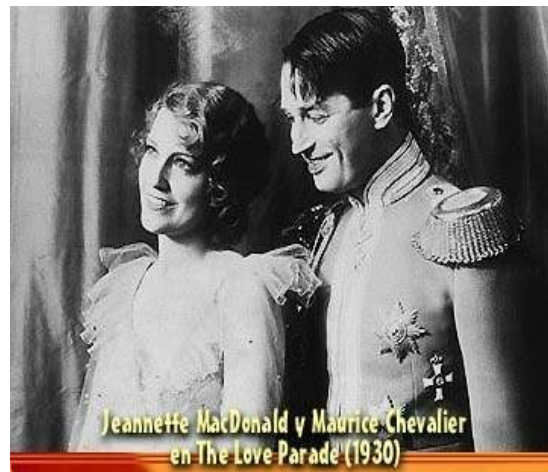
Il·lustració 21. El cartell de La reina Cristina de Suècia, protagonitzada per Greta Garbo. Aloma i Mundeta Ventura s'hi senten identificades.



Il·lustració 22. Cartell del desfile del amor, 1929, (The love parade).



Il·lustració 23. Fotograma de La reina Cristina de Suècia (1933). La pel·lícula tracta dels amors d'aquesta Reina, igual com el seu paper al país.



Il·lustració 24. Fotograma de El desfile del amor. Una pel·lícula on acaben menjant anissos.

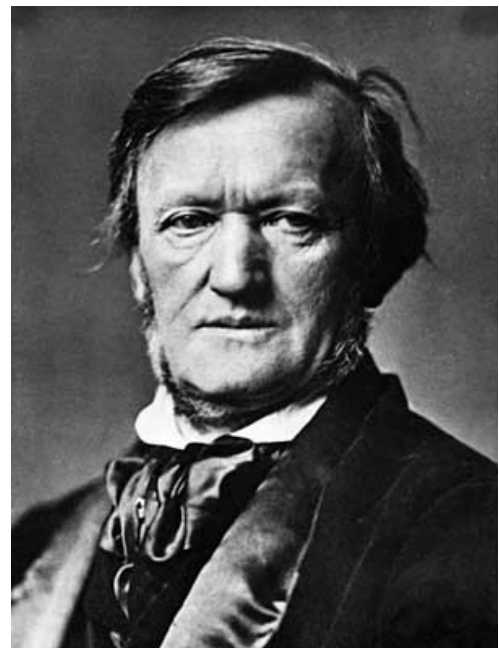
Annex 5. Referents musicals que il·lustren les heroïnes literàries del sXX



Il·lustració 25. Ottis Redding, el rei del soul, la música del qual és segons Anna (de Ramona, adéu) “barroerament sentimental com eren de dolços l'alcohol, els cigarrets i la soledat”. Dues cançons a les quals s'al·ludeix són I'm depending on you i Pain in my heart. Més avall adjunto els enllaços en el mateix ordre.

<http://www.youtube.com/watch?v=hI8beuUG888>

<http://www.youtube.com/watch?v=MdyecbJMLZ0>



Il·lustració 26. Richard Wagner és l'opció predilecte del col·lectiu masculí. La música, densa i dura, és còmplice del caràcter dels homes segons les autores.

http://www.youtube.com/watch?v=1aKAH_t0aXA



Il·lustració 27. Ballet Coppelia: basat en el tràgic relat Der Sandmann (E.T.A. Hoffmann), narra la història d'un noi, Nathanaël, traumatitzat per la mort del seu pare, i compromès, que s'enamora d'una autòmata, Olímpia. Creurà que és real fins que el descobriment del truc el farà tornà boig i posteriorment, morirà.

La suit bergamasque, de Claude Debussy (1890-1905) més coneguda com a Clar de lluna juntament amb l'enllaç de dues interpretacions fantàstiques: la primera de Alexander Lubyantsev (piano) i la segona de David Oistrakh (violí) i Frida Bauer (piano).



<http://www.youtube.com/watch?v=ayqfENhLUwY&feature=related>



<http://www.youtube.com/watch?v=SKd0VII-l3A>



<http://www.youtube.com/watch?v=AxMIBNtXrVk>

El vals de les flors, de Piotr Ilitz Tchaikovsky

Annex 6. Referents universals que il·lustren les heroïnes del sXX



Il·lustració 28. Madame Pompadour era una de les amants més cèlebres del rei Lluís XV. Les Mundetes afirmen que el paper d'aquesta dona no els escau.

Annex 7. Entrevista a Maria Mercè Roca

1.- Existeix una literatura de dona?

Fa de mal dir. La intuïció em fa dir que sí, i sé que és fàcil de saber si una novel·la està escrita per un home o una dona. Però a l'hora de justificar el per què... Crec que en general podem dir que les dones escrivim més sobre sentiments, utilitzem més la primera persona, suggerim més que no pas diem... Però també hi ha homes que ho fan...

Crec que allò important que diferencia una literatura de l'altra és el llenguatge. El llenguatge ordena el món, i l'ordre de les dones sempre ha estat diferent, personal, únic. Pel que fa als textos, uns vegada escrits, com que les dones constitueixen un grup social que té problemes comuns i diferent, això permet una anàlisi comuna dels textos que produeixen.

2.- Com valors l'evolució de la dona escriptora al llarg del segle XX?

Un segle és molt de temps! A principis de segle les dones s'amagaven al darrere d'un pseudònim per poder escriure (Caterina Albert, a casa nostra, per exemple!). La posada en valor de la dona escriptora ha anat de la mà del moviment feminista. Avui dia les dones no tenim cap problema per publicar, al contrari, però encara no hi ha, per exemple, gaire dones crítiques literàries, i són poques les escriptores que figuren als cànons, que sempre són fets per homes.

És molt important aprendre a llegir i a interpretar els textos tenint en compte el sexe de l'autor, cosa que no es feia fins ara. Encara tenim feina a restaurar la visibilitat de moltes dones escriptores

3.- Com valors la col·laboració de la literatura de dona en la condició femenina?

Els llibres escrits per dones han servit per mostrar a les lectores que formen part d'una col·lectivitat, d'un grup diferent que cal fer visible i evitar que es dilueixi en els altres. És dir, els ha permès passar de la consciència individual a una consciència col·lectiva.

4.- Quins personatges femenins de pròpia creació destacaries?

L'Adriana, de la novel·la *Cames de seda* (1992). És una dona insatisfeta, insegura que busca sentir-se estimada i es refugia en relacions clandestines que li aporten més insatisfacció.

La Teresa, de *L'últim tren* (2003). Una dona rígida, dura, acostumada a manar, masculina.

Porta la casa i la família amb fermesa.

La Valèria, de *Bones intencions* (2011). Una dona que confia en ella mateixa i que gestiona amb generositat amb ella mateixa els problemes que la vida li presenta.

5.- Què creus que han aportat...

Mercè Rodoreda: ens ha regalat una galeria de personatges femenins de gran potència evocadora.

Teresa Vernet: va contribuir en el seu temps a la normalització de la literatura catalana i la defensa del paper que hi havia de jugar la dona.

Montserrat Roig: la lluita per la justícia, la voluntat crítica i la convicció moral.

Anna Murià: la fidelitat a la llengua i a la cultura catalana durant l'exili i la dedicació a l'obra del seu marit, el poeta Agustí Bartra.

Caterina Albert: una força narrativa insòlita i un bagatge totalment autodidacta.

6.- Quines influències de la literatura europea a la de casa nostra?

És innegable la influència en les nostres escriptores de figures com Simone de Beauvoir (El segon sexe va ser llibre de capçalera de les feministes dels 60), Virginia Woolf (la seva defensa de l'espai propi és el *pare nostre* de les escriptores), Doris Lessing (el seu missatge social), Christa Wolf (un missatge més polític), Marguerite Yourcenar (va construir una obra monumental sobre la memòria històrica i la memòria familiar)...

7.- Què penses en dir...

La Colometa: La força d'una dona sola, aparentment ingènua, en un món dominat pels homes.

Les Mundetes: La lluita per trobar la pròpia identitat

La Conxa: La supervivència d'una dona en un món miserable i masclista.

Annex 8. Caterina Albert: Una artista transgressora

Al llarg de la realització d'aquest treball, no vaig poder evitar posar especial èmfasi en una de les autores que m'havia proposat estudiar: Caterina Albert i Paradís (1869-1966), coneguda també pel pseudònim Víctor Català. Intentant no fugir dels objectius que m'havia marcat, vaig pensar que seria interessant aprofundir més en el seu estudi.

Vaig tenir la sort d'establir el contacte amb el seu nebot, Lluís Albert i Rivas, estudiós de l'obra de la seva tia, fundador i dipositari del Museu-arxiu Víctor Català, a més de musicòleg i compositor. Finalment vaig tenir el plaer d'entrevistar-lo, la qual cosa em va proporcionar una òptica més familiar sobre Caterina Albert. La informació que em va proporcionar ja l'he utilitzada al llarg del treball, malgrat l'introdueixo a mode d'annex de forma íntegra. Penetrar psicològicament a l'interior de la personalitat enigmàtica i a vegades confusa de C. Albert va ser una tasca enriquidora. *“Una força narrativa insòlita i un bagatge totalment autodidacta”* caracteritza a l'autora, com assenyala Maria Mercè Roca. Certament, Lluís Albert va aclarar-me que Caterina Albert era totalment diferent de Víctor Català: l'ús del pseudònim es pot interpretar com una barrera útil per separar la intimitat de la seva tasca com a escriptora. Crida l'atenció que d'una forma molt humil i separant-se força del



Caterina Albert i Paradís.

feminisme (cal apuntar; molt diferent del que coneixem avui) transgredís com a dona, creant uns personatges femenins potents i jugant sempre amb la dualitat entre el col·lectiu arrelat a la foscor i el jo. Una dona clarament influenciada per les corrents modernistes i connectada plenament amb l'Europa literària. Resultava força imponent una dona que a les darreries del segle XIX escrivia, trencant amb la literatura bucòlica tipificada en les

dones i canviant-la per el to fatal que abocava. Fruit de la seva transgressió, probablement, en sorgeix l'etiqueta "d'homenot" per part d'una societat endarrerida. Un recurs que salva els homes literats, amenaçats del talent de l'artista que pretenia donar a entendre que no es tractava d'una dona qui escrivia, sinó d'un home encobert. Lluís Albert me'n va comentar que ella mateixa havia estat víctima dels seus actes: *"com un autor de teatre que es comenci a fer nom amb un paper de dolent en les obres, encara que això no vol dir que sigui mala persona"*, va dir. Aquest fet explica que desconexem la bellesa de la seva poesia i fins i tot música que havia compost. Avançar-se i posicionar-se en un món obert, europeu, no era fàcil.

Concloc, finalment, mantenint-me en un punt neutral entre el punt de vista que me n'ha suggerit la literatura i el que me'n va suggerir l'entrevista al seu nebot, que es tracta d'una persona que va trencar molts esquemes, com a Caterina Albert i com a Víctor Català. Molt polifacètica. Lluís Albert va dir unes paraules que il·lustren força bé a Caterina Albert: *"L'art es revenja dels impostors. Prescindeix sempre d'art estrany, d'imitacions i segueix la teva personalitat, mai els corrents."*



Ermite de Santa Caterina, en la qual suposadament s'inspirà per desenvolupar la trama de Solitud

Transcripció de l'entrevista a Lluís Albert, nebot i fillol de Caterina Albert

Li van col·locar una mala etiqueta, segons creu, a la seva tia?

Si, però també se la va buscar ella. Jo ho comparo com un actor de teatre que es comenci a fer nom amb un paper de dolent en les obres, encara que això no vol dir que sigui una mala persona.



Vostè creu que el fet de ser dona la va afectar en aquesta mala etiqueta?

Primer, quan va fer tot això ningú sabia que fos una dona. El pseudònim va ser fruit d'un pensament ràpid. Però sobretot, aquest pseudònim li va servir per marcar la seva intimitat. Una cosa era la Víctor Català, i l'altra era la Caterina Albert. Perquè ara hi ha

hagut alguna feminista que m'havia proposat d'utilitzar el seu nom per reivindicar la seva condició femenina. Jo no ho vaig acceptar això, perquè per ella no tenia aquesta significació. Vaig trobar una carta que ho deia molt explícitament: "suposant que el seu prec no es dirigeix a la meua personalitat privada sinó l'altra firma amb el pseudònim [...]"

És a dir que no era una qüestió de sentir-se inclosa dins el món literari de l'època...

No, jo no ho crec, potser sí que li va servir per poder participar-hi però aquest argument no és del tot vàlid, perquè d'aquesta manera tampoc explicaríem perquè un home usa el pseudònim.

I què me'n diu de la referència a la seva carta adreçada a Maragall on malveu que una dona escrigui "o faci altres disbarats"?

(Riu) I tant! En aquella època les dones escriptores no eren gaire ben vistes... i les poques pròpiament feministes que eren més "lights" que escrivien posaven, per exemple, Dolors

Montserrat de Macià, com volent dir, “ell ja ho sap, ja em deixa”. Però en el seu cas, el pseudònim li va anar la mar de bé per parar als peus als altres. Ella en aquest sentit tenia un sentit de la intimitat, de marcar el terreny, una mica primitiu. De dir “fins aquí arriba casa meua i tu no hi poses els peus”. A qualsevol que volia tafanejar sobre la seva intimitat, ella, amb molta cortesia li parava els peus. Això també va fer que la gent s'imaginés coses anormals, estranyes. Ella per exemple també feia culte als morts. Tenia uns trets de tipus primitiu, era indigueta. No acceptava que ningú li imposés models ni condicions. Això també va contribuir amb la topada amb en Fabra, perquè ella sempre havia recriminat a en Fabra aquest sentit de “orden y mando”, perquè ell va esbarriar les normes sense cap mena de consens, amb franca oposició. Però no ho critico, ara fa pena veure com s'escriu en català antic [...]

Llegint per exemple Solitud, he observat el dualisme aquest de que ella no pretenia, a simple vista, fer una tasca en la millora de la condició de la dona, etc. Però la protagonista de Solitud és un personatge potent...

Tingues en compte que el feminisme llavors no existia. Per tant ara ens ho mirem des d'un punt de vista molt feminista. El feminisme de la meua tia no era pas aquest feminisme agressiu anti-masclista. El contrari: ella aquest tipus de feministes els hi deia, una paraula desapareguda però molt bonica, “gallimarsots”, que ve a voler dir “marimacho”. Per tant cal distingir entre el feminisme de la Víctor Català i l'actual. El seu no estava renyit amb el matrimoni ni la maternitat.

En un discurs que va fer en els Jocs florals del 1897 el pinta molt bé el seu feminisme.

Estava molt implicada en les activitats culturals: la música, escriure o l'arqueologia. En canvi contrastava en el fet de no fer activitats més pròpies d'una dona del moment: casar-se, formar una família, etc.

Home, no era obligat casar-se o formar una família! Ja tenia amigues que havien format família i s'havien casat, però en canvi ella no. De fet jo ja he trobat cartes de pretendents que havia tingut (com és natural són cartes que mai he posat a disposició del públic, ella diu en alguna carta que tenia intenció d'estripar la seva correspondència. Sortosament no ho va fer però és ara la meua responsabilitat, ho hauré de fer i ben tranquil de consciència. Aquí ja s'ha acabat). Però val a dir les coses allà on siguin: la meua tia no tenia el caràcter per casar-se. Tenia un caràcter molt fort sovint incompatible amb altres.

I de fet, el tema de les relacions personals no el pinta gaire bé en les seves

novel·les, sempre crea una espècie de dualitat entre el jo i l'entorn, no?

Home, és que això del matrimoni que dèiem és complicat. L'amor, portar bé una parella és més complicat que tocar un instrument. La paciència i ductilitat que ha de tenir el cònjuge d'un artista són infinites. Li havia sentit a dir que amb l'única persona que s'hagués casat era amb Francesc Cambó (també una personalitat dura)! Vist això, era comprensible que quedés soltera.

Té una òptica pessimista de l'altra gent?

En Pla diu que la vida, de 40 anys per amunt, és com una novel·la. Mare de Déu, les novel·les es queden curtes amb la vida! I gent com ella, sensible, ho vivia a flor de pell.

El fet de viure en un petit poble com l'Escala, en aquell moment (ara ha anat creixent, però en aquell moment era petit), la condicionava una mica?

No creguis... ella estava molt en contacte amb tothom. Aquí a l'Empordà es vivia més en comntacte amb l'estranger, de vegades més que amb Barcelona. Fins que no es va fer el tren aquest, de Potbou hi havia una diligència que anava de cada dia de Figueres a Perpinyà, en canvi a Barcelona hi havia molt poca gent que hi hagués estat. [...] Culturalment estava en contacte constant. I segona, feia estades a Barcelona. Hi ha el Doctor Sitjà, que la va influenciar molt en la seva formació. La va introduir en els cercles artístics i a més es va cartejar durant molt temps amb ell, que era de Verges. També havia fetr algun viatge a l'estranger, amb ells, el metge i la seva dona.

En la seva obra, què hi ha d'autobiogràfic?

Hi ha un grau altíssim d'imaginació! La muntanya de Torroella de Montgrí era totalment seva. Va magnificar la cosa a través de la seva ploma en tots els sentits. I si la gent en fos més conscient s'enduria un bon desengany... No cal buscar els tres peus al gat. Em sembla que no hi ha cap personatge en un gran àmbit de la literatura, fins i tot diria europea, que hagi estat tan espremut, girat del dret i del revés. La gent fins i tot especula sobre l'embaràs final de la dona. La Mila no va existir!

Si, és veritat tot això... Però, i el valor del final? La trajectòria que fa la dona fins a topar-se amb la cruesa humana (simbolitzada per la violació), és verdadera?

En aquest sentit va ser molt avantguardista. Pensa que en aquell temps les dones casades, quan eren agredides com la Mila, callàven. En canvi ara es poden separar. La

Mila no és més que una avançada a tot això que va venir després, de l'emancipació!

Clar, és curiós doncs observar la dualitat entre la persona de la Caterina Albert, que era una dona que més aviat titllava a les feministes de no fer bé la feina, i la potència dels seus personatges femenins...

Si, va ser molt transgressora en aquest sentit. Es va avançar a la dona més que cap altra de la seva època!

Era diferent la Víctor Català que la Caterina Albert? Ella com a escriptora va ser titllada d'homenot, fins i tot, però en canvi com a Caterina Albert era molt més humana, no pas tan dura i literària com a Víctor Català.

Ella va estar en contacte amb la literatura d'Ibsen o Tolstoi. Aquest clima que es respirava a Europa, avançat, més que aquí, ella el coneixia perfectament. A mi és que em costava tant d'imaginar que la meva tia era Víctor Català! En aquest sentit la vaig descobrir després de morta... Era increïble; per art d'encanteri ella pujava al seu estudi, allà a les golfes, amb la seva pluma i canviava completament. D'aquesta altra persona, quan baixava les escales i tornava amb nosaltres no en quedava rastre, s'esfumava. Per nosaltres era la tia Caterina, la que parlava de trivialitats, la que anava a la modista, etc.

És a dir que la personalitat que s'associa a l'escriptora de ser dura, tot això ho desmunta...

Això res, al contrari. Era molt cordial. Si t'he rebut a tu, és, en part, a pauta de la cordialitat d'ella, de fet.

Però no deixa de ser una persona enigmàtica...

Si, aquesta paraula te l'accepto, comprenc que per a la gent fos enigmàtica. Aquest enigmatisme llavors tothom l'interpretava a la seva manera. Generalment aquesta diferència entre la part artística i humana sempre hi és. La major part de vegades t'emportes un desengany de conèixer la gent famosa. Em sembla que t'he avassagat una mica el qüestionari! (riu)

Per interpretar una mica la novel·la Solitud m'han donat peu, sobretot Jordi Castellanos i Gabriel Ferrater. Aquest segon proposava una mica la interpretació de la novel·la des de l'òptica més femenina. Deia coses molt agosarades, que la pròpia Mila projectava al paisatge els seus desitjos més sexuals, eròtics,... tot això és

perquè la gent necessita una interpretació sòlida de la novel·la?

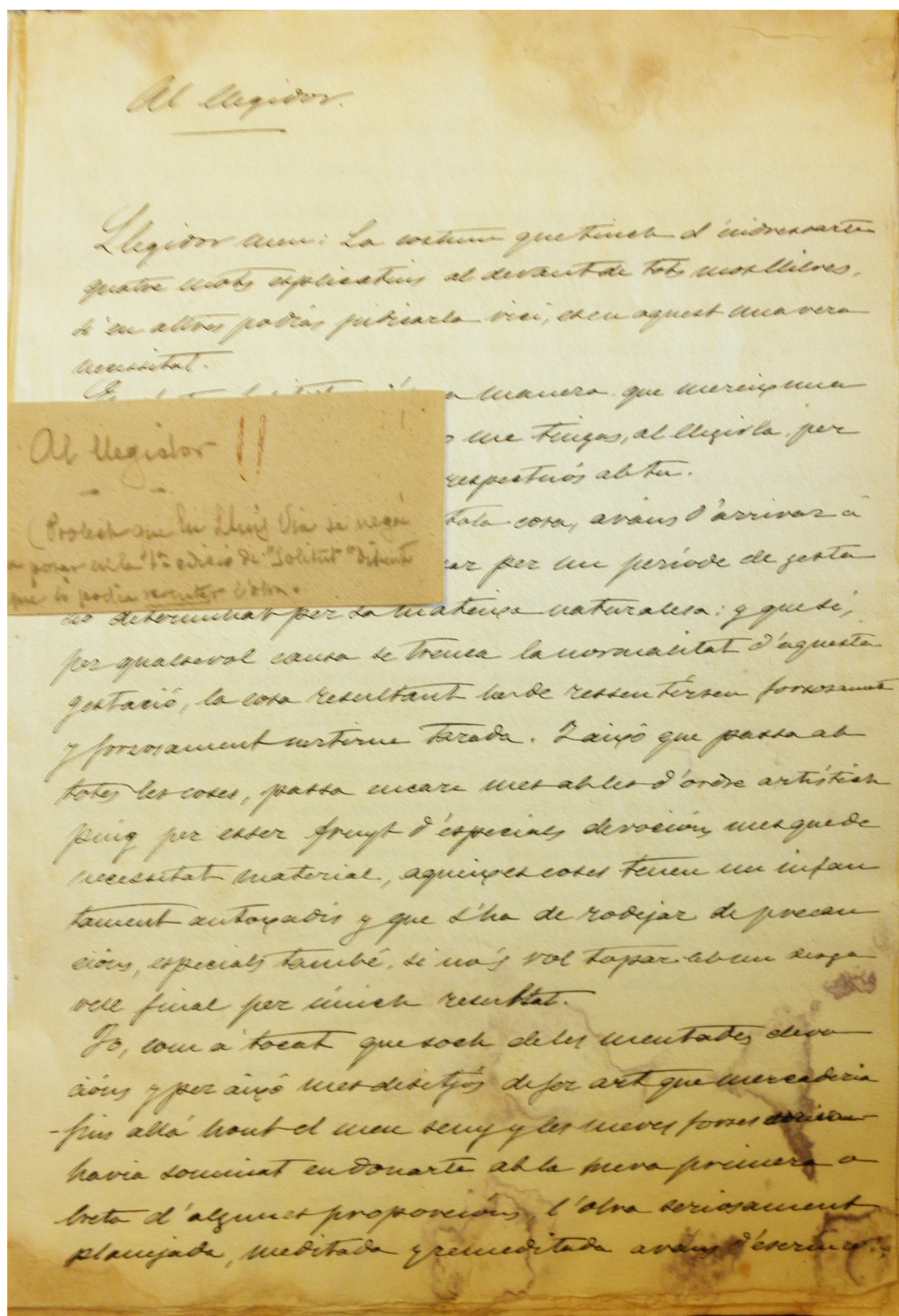
Ja et diré: de Solitud se n'ha parlat massa. Ja no saben pas què dir! Aquesta obra, Solitud, que va ser una carambola impensada per part de la tia... si fos ara aquesta novel·la no tindria l'èxit que va tenir. Perquè no s'ho hauria imaginat mai, de la manera que la va fer, per entregues, no... dallonses, eh? En aquell moment va caure bé, extraordinàriament bé, d'una manera exagerada. Ella no havia tingut mai gaire simpatia a la novel·la Solitud. Diu que quan la va fer va tardar molts anys a tornar-la a repassar, i quan ho va tornar a fer va ser per controlar una traducció francesa que se n'havia fet. Va ser un part amb fòrceps. En va quedar tant farta, parlant clar... Allò que li anaven exigint amb presses que fes les entregues corresponents. Així que, com et pots imaginar, no ho va fer gaire de gust. I en canvi ha estat la novel·la que li ha donat més fama, que n'han fet més traduccions de tota la seva obra i és la menys apta per traduir. Perquè és una obra poemàtica, que no hi ha acció, la gràcia està en l'adjectivació catalana tant rica. Jo més aviat hi tiro coces quan em demanen traduir Solitud perquè sú que ella tenia un pànic a que l'hi mixtifiquessin (sic) alguna paraula o qualsevol cosa que deia. Per exemple, una traducció a l'holandès. Veus el mateix que jo: Una coberta bonica. I a dintre? No ho sé... Si fins i tot m'han ofert de traduir-la al xinès Xina. Com els hi pots fer entendre l'aplec i quan mengen cargols, allà?

És a dir, que és una novel·la per ser llegida aquí...

I tant, aquí als països mediterranis no em fa pas res que se'n facin traduccions. Perquè saben apreciar la llengua catalana. Però a Anglaterra, per exemple, quan vaig llegir la crítica de l'edició anglesa, resulta que només saben veure la gràcia d'una senyora a la qual violen a dalt d'una muntanya. En canvi, els Drames rurals des de llavors en ara, no se n'han escrit cap com els d'ella. La gràcia que té condensar amb tant poc espai el desenvolupament d'una obra... bé, sincerament, és aigua amb sucre! Ella, Solitud no va escriure'l amb molt plaer. La va escriure suant, era un encàrrec. Precisament vaig donar a conèixer el pròleg en el qual ella invitava als lectors a que no llegissin l'obra! Era el que originalment volia posar en la primera edició. I l'editor, òbviament, no va voler-lo posar.



Amb el senyor Lluís Albert. A les mans tinc “la joia de la corona”, (en paraules seves), el manuscrit original de de l'obra Solitud.



"Al llegidor !!" Manuscrit original del pròleg que C. Albert volia incloure a la primera edició completa de la novel·la Solitud, on desaconsellava que comprassin l'obra, ja que en tenia de millors, i que va ser rebutjat per l'editor.

Carta de Victor Català a Joan Maragall on li confessa que és una dona i que es diu Caterina Albert.

23 Decembre 1902. 3

A. de Joan Maragall

Ja que em fa barrejar per la seva honrada crítica.
 No, mestre: qual wool conseil, vinga d'hoi-
 ranga, meutres, rica donat ab bona voluntat
 me des porta em agrahiment y se aqueix
 conseil te la value excepcional qui tots
 regoniquen en los de vote, no dech lo que
 han de significar para mi, que tuch bon
 començament de l'escassetat de may foras.
 N'ingra la bondat de forme justica y de creure
 que tot lo que li deca li deca ab los cor; y se no
 no fay mes clarament es perquè en te.
 No sou repriucendos d'atobansa, qui al si sol
 tamen una impotencia circumstantial, per
 lo tant m'oll relatiua - las qui han de fordim var
 o augmentar la observació qui tot esprit about te a
 sos amors artistichs. Són las criticas, o ab las
 criticas, qu de mes altres, puja per, para un
 lo Sr. Maragall sera sempre i eulument mestre
 Maragall, gloria de la nostra terra, a quin
 tot, de son respecte y permiemio.
 Per autem creure que si l'han causat mes
 agrestio, mas bleas explicacions, hauran torat
 el cambi, mas intencion a loes, restablint
 la coment a postuosa de qua votte parla, y qui
 per una part ni per de m'ocient i interrumpi.
 Per si s' digna forando avient, lo que li
 agrahim; l'levant per primera vegada
 personalmente la carta de Victor Català, qu
 da ab son vote, de son igualment adhe-
 dona de votte, s' appuia.

Caterina Albert (Pepet);
 de Camo Mayor - el Gran - Ten perou

No pot figurarse, Sr. Maragall, quant
 li estimo la seva carta, que ni ja acceptaria
 una vegada mes d'haver faltat a la tanta que
 civitat, en cas que sarivoluntariament, pero que
 me oforipocales d'altres, mas abnancament
 tantost paraba per mi, de la seva critica, mas
 de m'ocient a l'apacantli-fancament l'impensio que
 un foga, eviant la carta desuy que puja a per
 atreçada, mas, lo sou amich que arrozat de parla
 se va apartar de una frangista, tantost qual
 ella agrahim a votte, ni de m'ocient de m'ocient
 que tuchim la carta per a la seva orda, qui es
 acobellava un l'any.
 N'ingra que soume desocient de que sempre este
 exprobat a for unal per masie civitat, pero com
 net ni haia mes d'any de m'ocient pensament
 que el de m'ocient d'ofend a votte; ni de m'ocient que
 ab dita carta de m'ocient for, mas escrivim
 me l'altre en sustitucio de la libella de. Mas,
 come tuga que si un primo de dir lo que tuchim
 faro, puja de m'ocient, la segunda carta, qui co
 se lo que daga, de m'ocient sortir sou masie de
 sortir forocament; de m'ocient a fals y tra
 mint mes sentimient, en lo cas de m'ocient
 lo ab fidelitat.

Gracias, sempre Maragall, per la bondat
 d'advertirme de una forma tant delicada
 qu es una nova deferencia que me honra
 y me orgullix.
 Per una vera casualitat puja de m'ocient
 a los ulls. Fa molts pochos dias me fou retorna-
 da la primera cartog a l'escassetat de temps
 para donar curs a tot lo que contenia el
 paquet en que vingui, de dieu que en cas
 tenci de m'ocient ab aquesta. Se m'ocient ab l'oltra-
 end del primer paquet (que sempre es
 lo mes fransch) en ella de que deca lo que
 volia dir, qu es lo mateix, espantament, que
 repetim avuy. Si ab ella l'ofendi, com
 tuchim l'amich, perdoimio, puja, com
 me dit, no estava ni esta' pas en una volun-
 tad forta.
 Fare, per m'ocient que conteste l'ocient
 al rest de la carta.
 No per imitativa propia, sino per im-
 itaciones, agues y per circumstancies, sa-
 pinals, qui fora claris contge, auare
 al publich mas primera, ratlla, - un
 de m'ocient de m'ocient de m'ocient que un
 masie somicant ab comenada, literaria,
 y de m'ocient masie he parat de m'ocient
 a m'ocient, masie que, de m'ocient y vote
 me trovo que representa en la comedia
 de la vida una paper que me se gran y
 que de m'ocient masie sobre m'ocient de m'ocient
 si jo haque m'ocient que un dieu havia de m'ocient
 sobre aqueix amagam l'ocient de Victor Català
 masie, pero masie hauria consentit que haque
 de m'ocient publicitat a una ratlla nueva: de
 gracialement, la divucio es forat volu em
 dosea don y un captomenada, vote adopo.
 No hauria volgut callar las poses, persone,
 que estava enturada, al principi, me m'ocient
 descobert - ab m'ocient de m'ocient de m'ocient
 y conto que tot lo m'ocient que han m'ocient
 los drama, rural, and den a l'altre com que
 de la tristat casualitat de m'ocient escrit, per
 una dona, en aquesta terra, en que comie
 deshoimio, per una dona escrivim que per
 altre, deshoimio. Ho no pensava donar al
 publich mes que una obra, masie de m'ocient
 literaria, que un honest fruyt d'una bo-
 nestat de m'ocient y me he trovat ab que ab jo
 mes dous me escandal. Aisi solen sortos
 ni la m'ocient, per la culassa de m'ocient de
 voca se. Dieu aiso, no per fer de m'ocient
 masie, llucant m'ocient, hauria m'ocient
 que no es dol escrivim, sino en m'ocient forta
 no dieu para forta m'ocient a votte, Sr. Ma-
 ragall, que qui, de m'ocient de m'ocient, mas
 que m'ocient tant clar m'ocient de m'ocient
 de son obra, no es pas certament, lo qui

La transcripció de la carta

Veureu que he conservat algunes formes arcàiques pròpies de l'escriptura de l'autora de l'Escala, encara que també n'he canviat algunes per evitar la mala comprensió. Malauradament, no he pogut transcriure-la íntegra: algunes parts eren força dificultoses. (A la transcripció ho indico amb "(...)").

23 de Desembre 1902

M. Du. Joan Maragall,

No pot figurar-se, Sr. Maragall, quant li estimo la seva carta, que'm fa arrepentir una vegada mes d'haver faltat a la santa sinceritat, encara que involuntàriament, però que m'ofereix ocasió d'esmenar mon mancament.

Tantost parrada per mos ulls la seva crítica, vaig escriure-li explicant-li francament l'impressió que'm feya, enviant la carta desseguida perquè li fos entregada; mes, lo bon amich encarregat de fer-li-ho, se va espantar de ma franquesa. Tement que ab ella agraviés a vostè, m'escrigué (...) que retenia la carta fuis a meva ordra y que m'aconsellava no l'enviés.

Vaig quedar-me descontent de que semrpe estés exposat a fer mal per massa sinceritat, però em res m'havia mes lluny de sou pendament que'l desig de ofendre'l a vostè y no digau que ab dita carta ho podria fer, vaig escriure-ne m'altre en substitució de la titllada. (...) com diga que si'm privau de dir lo que sento ja no pouch dir res, la segona carta, que va rere la que deya, degué sortir com havia de sortir forçosament; dringant a falç y tramint mon deutiment, enloch de reflexar-los ab fidelitat.

Gràcies, sempre Maragall, per la bondat d'advertir-me en una forma tant delicada qu'es una nova diferència que m'honra y m'orgulleig.

Per una vera casualitat puch sincerar-me a sos ulls. Ja molt poch dies em fou retornada la primera carta y a l'escassetat de temps per a donar curs a tal la que contenia'l paquet en què vingué, se diu quencar (...); li envio ab aquesta, escrita ab l'estrau vida del primer impuls (que sempre es lo més franch) en ella si que deia la que volia dir, qu'es lo mateix, exactament, que repetiria avui: si ab ella l'ofench, com reunia l'amic, perdóni-m'ho, puig, com ne dit, no estava i no està pas en ma voluntat fer-li-ho.

I ara, permeti'm que contesti breument al rest de la carta.

No per iniciativa pròpia, sinó per instauració, ajena, y per circumstàncies especials que fora llarch contar, anaren al públic mes primeres ratlles- modest esbarjo de persona reclosa que mai havia somniat ab nomenada, literàries- y de llavors ensà he passat de sorpresa i sorpresa, fins ara que, de cop y volta m'hi trobo que represento en la comèdia

de la vida un paper que me va gran (...). Ni jo hagués sospitat que un dia havia de saber-se a qui amagava el nom de Victor Català, mai, però mai, hauria consentit que s'hagués donat publicitat a una ratlla meva i desgraciadament, la discreció frèvola com una closca d'ou y un cop trencada, no te adop. No havent volgut callar les poques persones qu'estaven enterades al principi, em quedo en descobert- ab moltíssim disgust de ma part y conto que sols lo renou que han mogut los Drames rurals no's deu a altra cosa que a la trista casualitat d'ésser escrits per una dona, en aquesta terra, en què és més deshonrós per una dona escriure que fer altres disbarats. Jo no pensava donar al públich mes que una obreta encesa (...), que m honest frey d'una honesta devoció y n'he trobat ab que ab poch més dono un escàndol. Als bons solen sortir-los els trets per la culata ab què van de bona fe. (...) llençant inútils comentaris (ja que no'm dol escriure's, sinó no saber-ho fer bé). No dich però fer-li present a vostè, Sr. Maragall, que qui, despulles de vanitats mes (...) tant dar concepte se del epit de sou obra, no és pas certament, lo qui juga enfadar-se per la seva honrada eristia. No, Mestre: qualsevol consell, vuiga doncs vinga, mentre siga donat ab bona voluntat me desperta viu agraument y si queix consell te la vòlua excepcional que tots regoueig em en los de vostè, no dich lo que han de significar per a mi, que tinch bon coneixement de l'escassetat de mes forces.

Jaiga la bondat de fer-me justícia y de creure que tot lo que li dich li dich ab lo cos; que no ho faig més clarament perquè no en sé.

No sou reprimendes d'alabances que al fi sols tenen una importància circumstantial, y per lo tant molt relativa- las que han de fermir-vos d'enrogir la devoció que tot esprit obert té a sos amors artístichs. Sous les crítiques o ab las crítiques que de mos llibres puga fer per a mi lo Sr. Maragall serà sempre l'eminent Mestre Maragall, glòria de la nostra terra, i quin tots devem respecte y admiració.

Permeti'm creure, que si l'hau cansat massa aquestes mes explicacions, hauran sortit en canvi, mes intencions a lloc, restablint (...) de que vostè parla y que per una part ni per document s'interrompi.

Per si es digna fer-ho avinent (lo que li agraeria), llevant-se per primera vegada personalment la careta de Victor Català, queda ab sou verdader nom igualment admiradora de vostè, s'afigura SS,

Caterina Albert i Paradís

11c Carrer Major- L'escala- (...)